



HAL
open science

Le statut de l'œuvre chez Antonin Artaud et David Nebreda

Jean-Yves, Olivier Samacher

► **To cite this version:**

Jean-Yves, Olivier Samacher. Le statut de l'œuvre chez Antonin Artaud et David Nebreda. Philosophie. Université de Strasbourg, 2014. Français. NNT : 2014STRAC029 . tel-02172663v2

HAL Id: tel-02172663

<https://theses.hal.science/tel-02172663v2>

Submitted on 23 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ DE STRASBOURG



ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS

ED 520

THÈSE présentée par :
Jean-Yves SAMACHER

soutenue le : **03 juillet 2014**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Philosophie

**LE STATUT DE L'ŒUVRE
CHEZ ANTONIN ARTAUD
ET DAVID NEBREDA**

THÈSE dirigée par :

M. ROGOZINSKI Jacob

Professeur de philosophie, Directeur du Centre
de recherches en philosophie allemande
et contemporaine, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

M. LESOURD Serge

Professeur de psychopathologie clinique,
Université de Nice-Sophia-Antipolis

M. GODDARD Jean-Christophe

Professeur de philosophie, Université
de Toulouse-2

AUTRES MEMBRES DU JURY :

M. ROESZ Germain

Professeur en arts, Université de Strasbourg

M. LACHAUD Jean-Marc

Professeur en esthétique, Université de Paris-1

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout particulièrement M. Jacob ROGOZINSKI, Professeur de philosophie à l'Université de Strasbourg, Directeur du Centre de recherches en philosophie allemande et contemporaine (EA 2326), Directeur des *Cahiers philosophiques de Strasbourg*, Responsable des relations internationales, pour son accueil chaleureux et compréhensif, pour l'attention qu'il a bien voulu accorder à ma thèse et pour ses conseils judicieux.

Je tiens également à remercier M. Serge LESOURD, Professeur de psychopathologie clinique à l'Université de Nice-Sophia-Antipolis, et M. Jean-Christophe GODDARD, Professeur de philosophie à l'Université de Toulouse-2, pour avoir accepté de se constituer comme rapporteurs de cette thèse, ainsi que M. Germain ROESZ, Professeur en études artistiques à l'Université de Strasbourg et M. Jean-Marc LACHAUD, Professeur en études artistiques à l'Université de Paris-1, pour avoir bien voulu participer à mon jury.

Je tiens encore à remercier, pour leur lecture attentive de mon travail et l'intérêt qu'ils ont manifesté à son égard, Mme Michèle AQUIEN, Professeur de stylistique et de poétique à l'Université de Paris-Est-Créteil, M. Bruno PÉQUIGNOT, Professeur de sociologie des arts et de la culture à l'Université de Paris-3, Directeur de l'UFR Arts & Médias, M. Olivier DOUVILLE, Maître de conférence en psychologie clinique HDR à l'Université de Paris-Ouest-Nanterre et à l'Université de Paris-7 (membre du CRPM), Directeur de la revue *Psychologie clinique*, qui a bien voulu accueillir certains de mes travaux, ainsi que Mme Marie-Claude LAMBOTTE, Professeur de psychopathologie à l'Université de Paris-13, Directrice de programme au Collège international de philosophie.

Je tiens enfin à remercier mes parents pour leur soutien, leurs conseils et leurs avis précieux.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GÉNÉRALE	11
1. <i>Antonin Artaud, un précurseur de l'art contemporain ?</i>	13
2. <i>David Nebreda, un apôtre de l'art primitif ?</i>	17
3. <i>Exposition de la problématique</i>	20
4. <i>Présentation du plan</i>	25
5. <i>Remarques méthodologiques</i>	27
I. ŒUVRES-ÉVÉNEMENTS	31
Introduction de la première partie	32
A. Un nouveau paradigme : la performance	35
1. <i>La performance en art</i>	35
2. <i>Le performatif en linguistique</i>	39
B. Logique du performatif	43
1. <i>En finir avec le théâtre (ou le théâtre selon Antonin Artaud)</i>	44
a. Un genre littéraire sous-représenté	45
b. Le rejet et la haine du théâtre	48
c. Un théâtre magique et rituel	54
2. <i>Nebreda et l'autoportrait photographique</i>	60
a. Mise au point sur la photographie	60
b. La photographie contemporaine	64
c. Une photographie performative	67
c.1. <i>Le rituel photographique</i>	68
c.2. <i>Du « témoin photographique » à la « vraie image »</i>	71
c.3. <i>Ut pictura photographia</i>	79
c.4. <i>Le message (photo)graphique</i>	83
3. <i>Une écriture performative</i>	85
a. Vers un nouveau système de notation	86
b. Les « Sorts » : un acte d'exorcisme relié à une performance plastique	88
c. Mettre le texte en voix	93
d. Marquer le temps	98
e. Actualisation du mythe et « langage éclair »	103
f. Les glossolalies d'Artaud	107
f.1. <i>Définition linguistique</i>	108
f.2. <i>Limites de l'approche herméneutique</i>	109
f.3. <i>Un exemple de glossolalies</i>	112
f.4. <i>Les glossolalies : langue de l'Autre ou langue sans Autre ?..</i>	115

C. La rupture du cadre	119
1. Qu'est-ce qu'un cadre ? Qu'est-ce qu'un cadrage ?	119
2. Présence et disparition du cadre	121
a. La destruction du cadre chez David Nebreda	123
b. Le décadrage chez David Nebreda	125
3. Retourner l'image en magie	127
a. Dans les œuvres de David Nebreda	129
b. Dans les œuvres d'Antonin Artaud	131
D. L'effondrement de la scène	137
1. Qu'est-ce qu'une scène ?	137
a. La scène de théâtre	138
b. La scène hors du théâtre	141
2. L'effondrement de la scène chez Antonin Artaud et David Nebreda	143
a. Éclatement de la scène matérielle	144
b. Écllosion du dionysiaque	148
b.1. Absence de vide fondateur	149
b.2. Mélange des corps	150
b.3. Aveuglement du regard et hallucination	155
b.4. Danse, transe et « scénophonie »	158
3. Entre Réel et Imaginaire : une indécidabilité	167
a. Résurgence du Réel	168
a.1. La conférence sur « le théâtre et la peste »	170
a.2. La conférence au Vieux-Colombier	173
b. Résistance du spectacle	175
b.1. Imaginarisation du corps	175
b.2. Une autre scène primitive	179
E. De l'esthésique à l'esthétique	181
1. Les modalités de création dans la psychose	181
2. Les effets esthétiques/esthésiques des œuvres	184
a. Plaisir et jouissance esthétiques	185
b. Plaisir et jouissance esthésiques	188
3. Le circuit des perceptions-sensations dans la psychose	191
Conclusion de la première partie	193
II. ŒUVRES APOTROPAÏQUES ET CATHARTIQUES	197
Introduction de la deuxième partie	199
A. Hantise de l'Autre non barré	201
1. Nebreda et la tyrannie de la Mère	202
2. Antonin Artaud, le règne de la Grand(e) Mère et la tyrannie du Père	205
3. Pensées obsessionnelles et phagocytation par l'Autre	211
B. Modes de défense	215
1. L'ascétisme de David Nebreda	216
a. Douleur et automutilation	219
b. Méditation	223
2. Le négativisme d'Antonin Artaud	225
a. La règle de la chasteté et l'appoint de la drogue	226
b. Douleur et autoérotisme	228
3. La fonction apotropaïque de la « photo-miroir »	231
4. Offrandes et sacrifices	237

a. Verser son sang	237
b. Offrandes à la Terre-Mère	242
5. Un théâtre cathartique	246
a. Influence aristotélicienne	246
b. <i>Catharsis</i> restreinte et <i>catharsis</i> généralisée	249
6. Se doter d'un « corps sans organes »	255
Conclusion de la deuxième partie	261
III. ŒUVRES AUTOMYTHOGRAPHIQUES ET AUTORÉFLEXIVES	263
Introduction de la troisième partie	265
A. Identifications imaginaires	271
1. Phallophanies et identifications mégalomaniaques	272
a. Chez Nebreda	273
b. Chez Artaud	277
2. Identifications victimaires	282
a. Artaud, la croix et les clous	283
b. Métamorphoses du corps christique	287
B. La création d'inspiration religieuse	292
1. Synchrétisme et détournement des mythes et des symboles	293
2. Penchant mystique et rejet de toute religion	296
3. À la recherche d'une vérité occulte	302
C. La création artistique/esthétique	307
1. L'icône selon David Nebreda	310
a. Deux natures d'archétypes	310
b. Contrastes et effets de lumière	319
b.1. Le phénomène « auratique »	320
b.2. L'ambiguïté de la couleur	325
c. L'épigraphe infamante	329
2. L'esthétique selon Antonin Artaud	333
a. Prémices d'un art de la dé-composition	334
b. <i>Suppôts et Supplications</i> : paroxysme de l'écriture fragmentaire	339
c. Une nouvelle esthétique fragmentaire	342
D. Usage des mathématiques et de la géométrie	346
1. Chez Artaud	347
2. Chez Nebreda	353
a. Le principe d'ordre	353
b. Les formes géométriques dans les autoportraits	355
c. De la transfiguration à la transsubstantiation	358
Conclusion de la troisième partie	367
IV. ŒUVRES EN SUSPENS	371
Introduction de la quatrième partie	373
A. Des œuvres excrémentielles	376
1. Sang, urine et excréments	377
2. (S')incorporer, (s')expulser	380
3. Inventer une langue du Réel	383
a. Élaboration d'une « langue d'affects »	383
b. Éloge de la langue fécale	386

B. Devenir père ?	391
1. « <i>Filles de cœur</i> »	391
2. « <i>Filles brillantes</i> »	396
C. Se forger un nouveau nom	404
1. <i>Artaud, le nom et la négation</i>	405
a. Premiers pseudonymes	406
b. Le délire et la perte du nom	410
c. La réappropriation du nom	412
2. <i>Les stigmates de Nebreda</i>	421
a. Moi, D.N.N.	421
b. S(a)igner du corps	423
c. Une signature énigmatique	427
D. Sous la permanente emprise du double	431
1. <i>David Nebreda, ad nihilum</i>	431
2. <i>L'Art et la Mort</i>	440
a. Un imaginaire mélancolique	440
b. À travers les limbes	442
c. L'« <i>appétit du ne pas être</i> »	444
d. <i>Couti l'anatomie</i>	447
3. <i>Un Livre toujours à venir</i>	453
Conclusion de la quatrième partie	461
V. RÉCEPTION DES ŒUVRES D'ARTAUD ET DE NEBRED A	467
Introduction de la cinquième partie	469
A. Comment (dé)lire(r) Artaud et Nebreda ?	472
1. <i>Lecture immersive</i>	473
a. (Dé)lire(r) Artaud	475
a.1. <i>Plasticité de la pensée, de l'identité et de l'écriture</i>	476
a.2. <i>Faire l'épreuve du texte</i>	478
a.2.1. Devenir-autre	480
a.2.2. Mécanique et énergétique	485
b. Le fantasme d'une lecture littérale	488
2. <i>Lecture symptomale</i>	490
a. Un regard de traviole	491
b. Du côté de la textanalyse	494
c. Déconstruire le texte	497
3. <i>Lecture testimoniale</i>	499
a. Apologues, plaidoyers et réquisitoires	501
a.1. <i>Avec moi ou contre moi</i>	501
a.2. <i>La rhétorique épistolaire chez Artaud</i>	505
b. Définir et justifier sa pratique	510
b.1. <i>Contre les médecins et la critique moralisante</i>	511
b.2. <i>Un raisonnement abscons</i>	513
c. Un cri d'amour et de haine entremêlés	517
d. Absence de réponse	518
B. Le monde de l'art face aux créations d'Artaud et de Nebreda	521
1. <i>Ambiance de l'art actuel</i>	524
a. L'esthétique du néant et de la destruction	525
b. La théorie de la négativité critique	530

c. La « théorie institutionnelle de l'art »	533
d. Vision esthétisante et « hyper-empirisme »	536
e. L'« intention d'œuvre »	539
f. L'argument de la folie	543
2. Une reconnaissance criblée de malentendus	548
a. Antonin Artaud, une figure célébrée par le monde de l'art	550
b. My(s)thification éditoriale	552
<i>b.1. Le malentendu autour de la correspondance avec Rivière ...</i>	553
<i>b.2. Le malentendu autour des Œuvres complètes</i>	561
<i>b.3. Les Cahiers de Rodez</i>	564
<i>b.4. Les lettres</i>	567
c. Nebreda et le public profane	571
d. David Nebreda, son éditeur et la critique spécialisée	576
<i>d.1. Détournement éditorial</i>	577
<i>d.2. Détournement idéologique et esthétique</i>	581
3. Le rejet de l'art et de la littérature	584
4. Une autre conception de l'art et de l'œuvre	590
a. Objets magiques et art rituel	590
b. Objets du culte privé de Nebreda	594
c. Objets magiques et art rituel d'Artaud	597
Conclusion de la cinquième partie	604
 CONCLUSION GÉNÉRALE	 611
 Bibliographie	 639

INTRODUCTION GÉNÉRALE

À quelle logique répondent les dispositifs de création que proposent Antonin Artaud et David Nebreda ? Quel statut peut-on attribuer à leurs *œuvres*¹, si tant est que l'on puisse accoler ce terme à leurs productions ? Pour répondre à ces questions, nous mènerons une réflexion d'ordre esthétique tout en nous interrogeant sur la spécificité du processus de création et les fonctionnalités du travail créatif dans la psychose. Dans une optique interdisciplinaire, nous mettrons en lumière les diverses possibilités de lecture d'une œuvre et insisterons sur l'apport que peut fournir une approche psychanalytique qui ne se cantonne pas au seul registre psychopathologique. Pour éviter le flou conceptuel, le terme de *folie* sera remplacé la plupart du temps par le terme plus précis et plus scientifique de *psychose*, sans que ce choix doive laisser supposer de notre part une quelconque volonté de stigmatisation vis-à-vis de la maladie mentale.

Les rapports entre création, art et psychose constituant une question ardue, que nous ne saurions traiter exhaustivement, nous avons choisi de l'aborder à travers les œuvres réalisées par deux créateurs² : Antonin Artaud (né à Marseille en 1896, mort à Ivry-sur-Seine en 1948) et David Nebreda (né à Madrid en 1952). Témoignant des multiples activités et des pratiques hybrides exercées par ces deux sujets, notre corpus d'étude comprend des créations³ intermédiaires⁴ que la critique considère en général comme des œuvres poétiques, théâtrales, picturales ou photographiques, appartenant à la classe des œuvres littéraires ou, plus largement, des œuvres d'art ; nous choisirons pour notre part de rattacher ces dispositifs complexes à une logique d'hybridation et de destruction des cadres, remettant en cause la notion même d'œuvre sans pour autant nécessairement l'abolir dans sa totalité. Au cours de

¹ Au sens large, le terme d'*œuvre* peut être entendu comme le fruit d'un travail à la fois manuel et intellectuel ; au sens restreint, il désigne une œuvre d'art. Lorsqu'il est employé sans complément – et cela n'est pas rare –, le terme d'*œuvre* cultive l'ambiguïté, ce qui ne simplifie pas notre approche. Ce flou n'est d'ailleurs pas le propre du français mais existe également dans les langues étrangères, que l'on songe à l'anglais *work* (à côté de termes plus précis tels que *artwork* ou *piece of art*) ou à l'allemand *Werk* (à côté de *Kunstwerk*).

² C'est bien évidemment à dessein que nous n'employons pas ici le terme d'*artiste*, et que nous le remplaçons par celui de *créateur*, terme auquel nous attribuons un sens plus général, n'impliquant pas forcément la reconnaissance sociale ou la légitimation par les instances culturelles officielles.

³ Malgré son imperfection, nous avons retenu également le substantif *création*, car il permet de se focaliser sur l'acte créateur, la création pouvant en effet être entendue comme une opération, un « faire-œuvre », ou encore, pour le dire en utilisant un anglicisme, un *work in progress*.

⁴ C'est-à-dire utilisant plusieurs médiums. En parallèle, on emploie l'adjectif *intermédiaire* ou le terme, très à la mode, de *multimédia*, mais ce dernier implique généralement le recours aux nouveaux médias (Internet...).

notre travail, nous soumettrons à une analyse approfondie cette logique que nous qualifierons de *performative*.

Bien que les deux créateurs qui font l'objet de cette étude appartiennent à deux époques différentes, bien qu'ils aient vécu dans des conditions qui ne sont pas similaires, dans des pays différents, et que David Nebreda n'ait peut-être jamais eu connaissance d'Antonin Artaud, de nombreux critiques et historiens d'art, dont Jean Clair⁵, les ont rapprochés. De notre côté, nous tenterons également de faire ressortir leurs affinités et leurs points communs. Dans ce but, nous comparerons non seulement les aspects formels de leurs œuvres mais aussi et surtout les modalités de production et les finalités, ou plutôt les fonctionnalités, auxquelles elles répondent. Ainsi apparaîtront des caractéristiques communes, telle l'esthétique de la destruction, la volonté ou la nécessité de s'auto-engendrer, mais aussi des questionnements similaires : comment faire naître un corps à partir du langage ? comment faire naître un corps à partir d'une photographie ? et plus largement, comment édifier, à partir d'une pensée défaillante et de lambeaux de corps, une subjectivité propre ? Examiner ces projets et dispositifs de manière conjointe nous permettra de dégager un certain nombre de constantes que nous identifierons comme caractéristiques de la création dans la psychose. Pour autant, nous ne négligerons à aucun moment de reconnaître et de mettre en évidence les apports particuliers et la singularité de chacun.

1. Antonin Artaud, un précurseur de l'art contemporain ?⁶

S'étant illustré dans de multiples champs artistiques au cours de la première moitié du XX^e siècle, Antonin Artaud fait désormais partie intégrante de la littérature et du théâtre français ; ses travaux picturaux ou plastiques sont également reconnus et appréciés par les critiques d'art et les historiens de l'art. À tort ou à raison, on l'affilie très souvent au surréalisme, mouvement dont il fut, pendant une brève période, la figure de proue⁷. Mais s'il s'est fait connaître en tant qu'écrivain, poète, acteur, dramaturge, scénariste et dessinateur,

⁵ Cf. J. Clair, « Immortelle Mélancolie », entretien par R. Leydier, in *Art Press*, n° 316, Paris, oct. 2005, p. 30. Jean Clair (né en 1940) est historien d'art, écrivain, essayiste, et ancien directeur du musée Picasso de Paris.

⁶ Cette question a fait l'objet de notre mémoire de Master 2 : *Antonin Artaud, un précurseur de l'art contemporain ?*, présenté en 2006-2007 à l'Université Paris 12-Val-de-Marne, sous la direction de Mme Michèle Aquien (co-jury : M. Dominique Maingueneau). Elle a également fait l'objet d'un article : « Antonin Artaud, un précurseur de l'art contemporain ? », paru dans *Métamorphoses contemporaines : enjeux psychiques de la création*, sous la dir. de C. Desprats-Péquignot et C. Masson, Paris, L'Harmattan, « L'œuvre et la psyché », 2008.

⁷ À partir de janvier 1925, il dirigea pendant plusieurs mois le Bureau de la centrale de recherches surréalistes.

c'est peut-être davantage encore en tant que metteur en scène et théoricien du théâtre qu'il a acquis, de manière posthume, une renommée internationale. De fait, ses écrits sur l'art dramatique et le langage scénique ont influencé plusieurs générations d'acteurs, de metteurs en scène et d'auteurs de théâtre dans le monde entier, parmi lesquels Peter Brook, Jerzy Grotowski, Carmelo Bene, Ko Murobushi⁸.

Empreinte de métaphysique et semblant toujours à la poursuite d'un idéal inaccessible, l'œuvre d'Artaud s'érige sous le double étendard de la révolte et de la fureur ; l'homme qui s'y révèle se trouve en lutte constante avec la réalité, n'accepte guère le compromis, se rapproche toujours plus près de zones dangereuses pour l'esprit. Dans son travail d'écriture, le poète, investi corps et âme, retrempe les mots et les phrases dans la forge et la fange primitives d'où ils sont issus, tout en conservant la plupart du temps une grande maîtrise de style et d'expression. Comme le rapporte André Breton, le caractère agressif, violent et déterminé de ses textes le distingue immédiatement des autres surréalistes :

Sous l'impulsion d'Artaud des textes collectifs d'une grande véhémence sont à ce moment publiés [*nous sommes au tournant de l'année 1925*]. Alors que les « papillons surréalistes » qui étaient partis deux ou trois mois plus tôt du Bureau de Recherches semblaient encore hésiter sur le chemin à prendre (poésie, rêve, humour) et, tout compte fait, étaient des plus inoffensifs, brusquement ces textes sont pris d'une ardeur insurrectionnelle. [...] Le langage s'est dépouillé de tout ce qui pouvait lui prêter un caractère ornemental, il se soustrait à la « vague de rêves » dont a parlé Aragon, il se veut acéré et luisant, mais luisant à la façon d'une arme. J'aime ses textes, en particulier ceux d'entre eux où se marque le plus fortement l'empreinte d'Artaud.⁹

Transgressant allègrement les formes traditionnelles du poème et renouvelant en profondeur le champ de la littérature, les textes d'Artaud serviront plus tard, dans les années 1970, de modèles aux écrivains et poètes de la *Beat Generation*. La séduction, qui opère toujours actuellement, s'explique notamment par le fait que l'entreprise artaudienne, dépassant les champs du théâtre ou de la poésie au sens strict, cherche à renouer avec une culture et un mode de vie magiques, c'est-à-dire une culture et un mode de vie grâce auxquels les mots et les corps seraient libérés de leurs formes contraignantes et pourraient être pleinement investis de leurs forces archaïques originelles et sous-jacentes. Son théâtre rêvé, qu'il a baptisé *Théâtre de la Cruauté*, devrait ainsi s'apparenter à une sorte de cérémonie rituelle, où le langage des corps et de l'espace prendrait enfin le pas sur le langage écrit, sans pour autant installer sur scène, du moins définitivement, l'improvisation, le dérèglement et le

⁸ Dans son ouvrage *Antonin Artaud et le théâtre* (cf. notre bibliographie), Alain Virmaux s'est employé à énumérer ses nombreux héritiers et à mettre en évidence différentes marques de filiation.

⁹ A. Breton, *Entretiens*, Paris, NRF, 1952, p. 109.

chaos. Toutes proportions gardées, nous y voyons une préfiguration des expérimentations du théâtre postmoderne (parfois appelé postdramatique), et, parallèlement, un paradigme annonçant les performances ou actions contemporaines.

« Ni mon cri ni ma fièvre ne sont de moi »¹⁰, avoue Antonin Artaud dans les *Fragments d'un Journal d'Enfer* (1926). Pour lui se pose non pas tant le problème de l'inspiration que celui de la possession d'une parole propre, en lien avec l'avènement d'une subjectivité enfin délivrée de l'emprise du double spéculaire. Afin de se soustraire à l'impossible qu'il rencontre dans l'expression de sa pensée, et à la source même de celle-ci, Artaud décide de retourner le problème. Désormais, les sensations d'étouffement et de paralysie qui caractérisent son être constitueront son sujet d'étude privilégié, elles deviendront l'objet même de son entreprise d'écriture. Jusqu'à la fin, ses textes reflèteront et rendront palpable cette absence originaire qui le confronte à l'impossibilité de dire pour et par lui-même.

À la suite de Maurice Blanchot, le premier écrivain-critique à avoir écrit sur Artaud après sa mort¹¹, contribuant ainsi à sa (re)découverte, nombreux sont ceux qui continuent, dans le droit fil du poète, à s'interroger sur les limites extrêmes du langage et de la pensée, et en particulier sur les possibilités de formuler, ou d'exprimer, l'impensable et l'indicible. En particulier les écrits d'Artaud portant sur le théâtre, le corps et le langage ont suscité l'intérêt de philosophes et d'historiens des idées tels que Michel Foucault, Gilles Deleuze et Jacques Derrida.

Dans « La folie, l'absence d'œuvre », Michel Foucault considère les œuvres d'Antonin Artaud, au même titre que les œuvres de Raymond Roussel, comme représentatives de ce lieu vers lequel tendrait désormais la littérature contemporaine : le lieu où la folie se mêle au silence de l'absence d'œuvre¹². Par ailleurs, c'est à partir de sa lecture d'Artaud que Gilles Deleuze a émis sa théorie du « Corps sans Organe »¹³, et c'est sur le concept de schizophrénie – rapporté à Artaud dans *L'Anti-Œdipe* mais néanmoins intégralement coupé de

¹⁰ O.C. I*, p. 113.

¹¹ Il est l'auteur de deux articles : le premier, sobrement intitulé « Artaud », est paru dans la *NRF* en novembre 1956 (quelques mois après la parution, en juin, du premier tome des *Œuvres complètes*) et a été repris dans *Le Livre à venir*. Le second, intitulé « La cruelle raison poétique », a d'abord été publié dans un numéro spécial des *Cahiers Renaud-Barrault : Antonin Artaud et le Théâtre de notre temps*, en mai 1958 ; il a ensuite été inclus, en 1969, dans *L'Entretien infini*.

¹² M. Foucault, « La folie, l'absence d'œuvre » (1964), in *Dits et Écrits*, t. I, Paris, NRF/Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1988, p. 419.

¹³ Cf. « 28 novembre 1947 – Comment se faire un Corps sans Organes ? », in *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1980 (où le concept se distingue par la présence de majuscules aux deux substantifs qui constituent l'expression, laquelle peut s'abrégier en CsO). Ce concept est la résultante du détournement philosophique d'une réalité psychopathologique.

la réalité clinique – que ce philosophe a bâti, en collaboration avec Félix Guattari, figure phare de l’antipsychiatrie, sa théorie du désir comme force de production¹⁴. Dans une interview accordée à Évelyne Grossman et parue dans la revue *Europe*, Jacques Derrida témoigne pour sa part d’une sorte de fascination mêlée de répulsion à l’égard de l’œuvre et de la pensée d’Artaud¹⁵. S’adonnant à une lecture systématique, brassant l’ensemble de l’œuvre, il consacre au poète des études portant aussi bien sur ses textes écrits que sur son théâtre ou ses productions picturales.

Pour terminer, signalons que si, à partir de 1937, il est avéré, dans les faits comme par l’estampille des autorités psychiatriques, qu’Antonin Artaud a sombré dans la folie – ou, pour employer un terme plus scientifique, qu’il a été victime d’une décompensation psychotique –, son exil de plus en plus lointain hors du monde des vivants¹⁶ ne l’a pas empêché de continuer à écrire et à produire des textes d’une force bouleversante, d’une originalité et d’une beauté admirables. Les tonalités à la fois sombres et fulgurantes revêtues par ses dessins comme par ses écrits, l’imaginaire paradoxalement riche, cru, efflorescent et dévasté dont ils rendent compte, mais surtout la fureur et la souffrance tragiques qui les animent, font de leur « auteur »¹⁷, comme le laissait entendre André Breton, une éternelle oriflamme calcinée pour la jeunesse¹⁸.

La force déployée par cet homme, explique Jean-Marie Gustave Le Clézio, « en dépit de son caractère apocalyptique, exerce un effet tonique sur le lecteur. L’intensité artaudienne pourrait lasser celui-ci, tant elle fonctionne à jet continu. Il n’en est rien. Elle possède au contraire un pouvoir régénérateur. Cette lutte acharnée de qui ne se résigne pas à son sort mais résiste pied-à-pied et contre-attaque »¹⁹, au-delà même de ses capacités de résistance, pourrait expliquer en partie le succès toujours actuel des œuvres d’Artaud auprès du public, l’aura de peur ou de vénération qui les entoure parfois, et les nombreux échos et reflets auxquels elles donnent lieu dans la littérature et le monde de l’art contemporains.

¹⁴ G. Deleuze et F. Guattari, *L’Anti-Œdipe – Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1972.

¹⁵ Cf. l’interview d’É. Grossman dans le n° 873-874 de la revue *Europe* consacrée à Antonin Artaud (janv.-fév. 2002). Sa rencontre précoce avec le poète constitue pour lui une expérience marquante, qu’il raconte dans un numéro du *Magazine littéraire* (le n° 434), daté de décembre 2004.

¹⁶ D’un point de vue psychanalytique, on peut assimiler les vivants aux êtres éprouvant le désir.

¹⁷ Nous inscrivons ce terme entre guillemets, car il n’est pas sans poser question concernant Artaud, et plus largement tout sujet psychotique. Nous l’interrogerons au cours de notre travail.

¹⁸ « À jamais la jeunesse reconnaîtra pour sien cette oriflamme calcinée » (A. Breton dans ses entretiens, cité par A. et O. Virmaux, in *Antonin Artaud, qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1986, « La dimension légendaire », p. 23).

¹⁹ Propos de J.-M. G. Le Clézio repris et réécrits par A. et O. Virmaux, dans *Antonin Artaud, qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, « Dynamisme et énergie », p. 94-95.

2. David Nebreda, un apôtre de l'art primitif ?

Originaire d'Espagne, David Nebreda, qui a suivi des études de dessin aux Beaux-Arts, est généralement présenté par la critique d'art et perçu par le public comme un photographe plasticien²⁰. Il est pourtant aussi l'auteur de textes. La première exposition de ses travaux eut lieu en novembre 1998 à Paris, à la Galerie Xippas, dans le cadre d'un événement culturel important, « Le Mois de la photo », qui portait sur le thème de l'enfermement photographique²¹. Différents articles de Catherine Millet, directrice de la revue *Art Press*, contribuèrent ensuite à faire connaître son œuvre en France comme à l'étranger.

Bien que la notoriété de Nebreda soit pour le moment beaucoup moins établie, et aussi nettement plus contestée que celle d'Artaud, l'éditeur Léo Scheer – réputé il est vrai autant pour la qualité de ses ouvrages que pour ses prises de risques – a choisi non seulement d'exposer il y a quelques années ses photographies dans la galerie d'art dont il est le propriétaire, mais aussi de faire découvrir ces créations, extrêmes dans leur violence comme dans leur crudité, à un plus large public en les présentant successivement dans deux livres atypiques : *Autoportraits* (publié en 2000) et *Chapitre sur les petites amputations* (publié en 2004). Parus dans la collection « Beaux Livres », ces deux ouvrages mêlent textes et images, les uns pouvant se combiner aux autres suivant diverses modalités plus ou moins aisément perceptibles.

Précisons que si tous les textes, écrits par Nebreda en personne, témoignent autant sinon plus de la maladie mentale qui l'accable que de sa pratique photographique, ils rendent compte également de leur inéluctable imbrication : si la folie fait partie intégrante de l'œuvre, la seconde découle principalement de la première. En particulier, ces textes nous livrent des informations capitales sur le projet métaphysique de Nebreda et portent un éclairage assez subtil, quoique fortement ancré dans le délire, sur les enjeux existentiels de son travail d'écrivain et de photographe, qu'il tente de légitimer aux yeux du public.

Sur la révélation, troisième ouvrage composé par Nebreda, a paru lui aussi chez Léo Scheer en 2006. Marquant une rupture formelle avec les précédents, ce livre ne comporte plus que du texte ; il reste néanmoins proche des deux autres sur le plan du contenu proposé. L'éditeur a présenté ce livre – constitué en réalité de plusieurs articles, textes et notes

²⁰ Le photographe plasticien s'inscrit dans une pratique ouverte de la photographie ; pour créer ses œuvres, il se permet de recourir à d'autres médiums, tels que le dessin, la peinture, l'écriture... Pour plus d'informations, se reporter à l'ouvrage de D. Baqué, *La Photographie plasticienne. Un art paradoxal*, Paris, Éd. du Regard, 1998.

²¹ Le commissaire de l'exposition était Gloria Collado.

composés au fil du temps par le photographe – comme une sorte de méditation visant à sortir Nebreda de l'enfermement redoutable et mortifère que provoque sa schizophrénie paranoïde. Suggérant par son titre l'aboutissement des recherches de son auteur et l'obtention miraculeuse d'un savoir absolu, *Sur la révélation* est censé être le dernier ouvrage de Nebreda qui, sans se soucier des éventuels amateurs de son travail ou de l'intérêt que lui a porté jusque-là son éditeur, a affirmé qu'il n'avait désormais plus rien à dire.

Ce n'est donc pas un hasard si, lors d'une exposition sur le thème de la mélancolie qui se déroula du 13 octobre 2005 au 16 janvier 2006 aux Galeries nationales du Grand Palais²², certains dessins d'Artaud faisaient face à des photographies de David Nebreda. Les autoportraits de ce créateur psychotique rendent compte effectivement de l'expérience de la perte infinie de soi au-delà des limites du soutenable. La plupart de ses images imposent au regard du spectateur un corps nu, décharné, atrocement supplicié. Le photographe incise, coupe, fouette, lacère, brûle, souille sa chair avec son sang et ses excréments avant de prendre ses clichés. Aussi assistons-nous à une traversée du miroir et à la projection d'un corps dans une œuvre qui figure un éclatement physique et psychique, au risque de la destruction et de l'anéantissement. Nebreda ne fait d'ailleurs pas mystère de la dimension psychopathologique de son entreprise, ni de la réalité foncière de sa maladie : « Ce livre retrace l'histoire d'un processus schizophrénique, de sa crise la plus aiguë, de sa chronicisation et de sa situation actuelle »²³, écrit-il en ouverture des *Autoportraits*, ouvrage contenant textes et « photos »²⁴ composés entre 1983 et 1999.

Cependant – et c'est ce qui fait, selon nous, tout leur intérêt –, les autoportraits de David Nebreda témoignent aussi d'une tentative de reconstruction de soi, de régénération *a posteriori*, tentative qui s'inscrit dans un processus et une croyance d'auto-engendrement par la photographie. Après le temps de la stupeur liée à l'horreur de photos que l'on pourrait qualifier, en suivant la terminologie de Roland Barthes, de *traumatiques*²⁵, se dévoilent aux yeux du spectateur attentif et curieux toute la complexité de leur composition ainsi que leur dimension esthétique, issue d'un véritable savoir(-faire) : art de la prise de vue, de la pose et

²² Le titre exact de cette exposition panoptique, montrant les divers aspects de la mélancolie à travers les siècles et les civilisations, et organisée par Jean Clair, était : « Mélancolie, génie et folie en Occident ».

²³ D. Nebreda, *Autoportraits*, Paris, Léo Scheer, « Beaux Livres », 2000, p. 9.

²⁴ Nous nous permettrons d'employer parfois ce diminutif, car il possède l'avantage de lever l'équivoque entre la photographie entendue comme *art ou action photographique* et l'objet photographique, lui aussi appelé photographie, mais qui consiste en la *résultante de l'opération photographique*.

²⁵ R. Barthes, « Le message photographique », in *L'Obvie et l'Obtus – Essais critiques III*, Paris, Seuil, « Essais », 1992, p. 23.

de l'ordonnement de l'espace, reliés à des considérations métaphysiques ou existentielles à caractère délirant.

En général, les mises en scène réalisées par Nebreda s'avèrent minimalistes ; pour autant, elles sont loin d'être inexistantes. L'imaginaire religieux catholique est souvent convoqué. Par exemple, le sujet photographié manipule des bougies, éventuellement assimilables à des cierges, ou bien il s'affiche nu ou dans la tenue la plus fruste, les bras tendus et les yeux fermés, tel un ascète ou tel le Crucifié en personne ; les traits et expressions de son visage (souvent hiératiques) et son attitude corporelle, de même que les éléments du décor et les légendes qui sont associées aux photos, tout concourt à rappeler la passion christique ou le martyr des saints de la religion catholique, lesquels ont été et sont encore particulièrement célébrés en Espagne, patrie de Nebreda. Ainsi est-il possible d'observer également le corps de l'autoportraitiste drapé dans un linge blanc, tel un Christ mort ou ressuscité.

Par ailleurs, autre manière de subvertir ou d'utiliser l'art, l'histoire et la culture à ses propres fins, Nebreda pratique souvent la citation textuelle ou picturale²⁶ ; de temps à autres, il s'inspire d'œuvres célèbres appartenant au répertoire de l'art occidental (art chrétien primitif, art de la Renaissance notamment), tout en les parodiant ou en les adaptant à la fois à son goût personnel et à son projet de réincarnation. En outre, les compositions, qui répondent à une grande rigueur mais aussi à des normes strictes énoncées, recensées ou simplement évoquées par leur auteur²⁷, incluent de manière fréquente des figures géométriques et des symboles mystiques. Par conséquent, les créations visuelles de Nebreda nous interrogent sur ce qui pourrait ou non « faire beau » aux yeux d'un sujet psychotique, et sur ce qu'un sujet névrosé ou pervers peut trouver d'attirant, de fascinant voire de séduisant, dans de telles œuvres.

À première vue, il semble que Nebreda puisse être considéré autant comme un apôtre de l'art primitif que comme un maître de l'art contemporain, rejoignant en cela l'extrême contemporanéité mais aussi l'archaïsme d'un Antonin Artaud. En effet, comment ne pas songer, en découvrant ces photos exposées sur les murs d'une galerie ou d'un musée, ou bien même dans les ouvrages de papier qui les abritent, à certaines productions morbides et obscènes du *Body Art* (ou Art corporel) ? Si l'on faisait abstraction de la réalité psychopathologique qui gouverne les créations de Nebreda, on pourrait d'ailleurs très facilement les rattacher au mouvement des *Modern Primitives* (« Primitifs modernes »), inauguré par Fakir

²⁶ Ce que Roland Barthes nomme l'intertexte.

²⁷ Comme pour Artaud, nous interrogerons la dimension auctoriale dans le projet propre à Nebreda.

Musafar, mouvement rassemblant des adeptes de performances sadomasochistes et de marquages corporels.

Toutefois, si le monde de l'art contemporain aurait plutôt tendance à reconnaître en David Nebreda l'un des siens, dans la mesure où l'esthétique qui se dégage des œuvres du photographe semble répondre à un certain goût pour la scatologie, la morbidité, la souffrance et la destruction du corps – caractéristiques que le public et la critique ont parfois tendance à mettre sur le compte de la simple provocation –, nous pensons que ses œuvres seraient tout autant, et peut-être bien plus, à rapprocher de certaines réalisations et expériences propres aux arts dits primitifs.

En effet, d'une part Nebreda puise de multiples références dans les littératures et les cultures du Moyen Âge et de l'Antiquité gréco-latine, pour composer ses œuvres picturales ainsi que ses écrits, lesquels, extérieurement, ressemblent à des textes mystiques ou gnostiques. D'autre part, il impose à son corps des transformations, et en premier lieu des scarifications, lesquelles renvoient à certains rituels pratiqués dans des civilisations anciennes et/ou non-occidentales. Enfin, il construit ses dessins et ses photographies en se référant à des normes géométriques, s'inscrivant de cette manière dans la continuité des penseurs de l'Antiquité et des artistes de la Renaissance. Ainsi, il nous semble tout à fait possible de considérer Nebreda moins comme un photographe plasticien que comme un écrivain ou un scribe, un apôtre de l'art primitif qui utilise son corps de même que ses créations picturales et photographiques comme des palimpsestes, hypothèse que nous nous efforcerons de vérifier au cours de notre travail.

3. Exposition de la problématique

Pourquoi et dans quel but s'interroger sur le statut qu'il conviendrait d'accorder aux créations d'Antonin Artaud et de David Nebreda, et pour quelles raisons se demander si leurs *œuvres* – au sens large – peuvent être considérées ou non comme des *œuvres d'art*, alors même que la violence des mondes moderne et contemporain, à quoi il faut ajouter l'hétérogénéité de ce dernier, semblent avoir rendu obsolètes tous les critères permettant de cerner et de définir l'art aussi bien que la littérature, et par conséquent les œuvres d'art elles-mêmes ?

En posant la question du statut (artistique ou non-artistique, et, de façon plus restreinte, littéraire ou non littéraire) de l'œuvre chez Antonin Artaud comme chez David Nebreda, il ne s'agit certainement pas pour nous d'expulser hors du champ de l'art et de la littérature des œuvres ou des pratiques hors normes, qui relèveraient au mieux d'un « art psychopathologique », notion au demeurant fort critiquable, ou d'un prétendu « art dégénéré », notion que nous rejetons en bloc. Nous ne souhaitons pas davantage établir une distinction évaluative, soit une sélection entre bonne et mauvaise œuvre. En effet, nous nous accordons avec Timothy Binkley, lequel affirme qu'« il faut se garder de confondre la question du *statut de l'art* avec celle du bon art ou de l'art reconnu »²⁸. La réflexion sur la *qualité de l'art*, entendue comme tentative de distinction entre bon et mauvais art, induisant aussi une réflexion sur la bonne ou la mauvaise œuvre, implique que la création soumise à évaluation ait déjà été investie d'un statut spécifique la différenciant des simples productions ou artefacts, et donc qu'elle ait déjà été auparavant reconnue en tant qu'œuvre d'art. D'un point de vue purement logique, donc, la question de l'*évaluation qualitative de l'œuvre* ne saurait se poser d'emblée ; elle n'intervient que dans un second temps, une fois que l'œuvre candidate à la reconnaissance et à la promotion artistiques aura été admise dans la sphère des œuvres d'art (incluant dans notre perspective les œuvres littéraires), sphère de toute évidence exponentielle, mais faisant toujours passer les œuvres par le crible d'une sélection et nécessitant un acte de légitimation.

Plus concrètement, le point de départ de cette thèse réside dans la constatation d'une sorte d'*idéalisation* à outrance des œuvres d'« artistes »²⁹ aliénés, phénomène apparu véritablement dans les années 1920-1930, avec l'essor du courant surréaliste, et dont l'influence n'a cessé, ensuite, de s'accroître – Jean Dubuffet³⁰ et Michel Thévoz³¹ constituant peut-être les deux figures majeures qui illustrent cette tendance dans la seconde moitié du XX^e siècle. Cette idéalisation d'œuvres hors normes, produites par des individus marginaux, souvent internés en asile psychiatrique, parfois emprisonnés, relégués en tout cas hors de la société et des circuits habituels du marché de l'art, va généralement de pair avec une héroïsation de la folie, héroïsation qui transparaît aussi bien dans les écrits du philosophe Gilles Deleuze que dans ceux de Michel Thévoz. De nos jours, l'apologie et la promotion de

²⁸ « “Pièce” : contre l'esthétique », in *Esthétique et Poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, Paris, Seuil, « Points/essais », 1992, p. 59. Nous soulignons.

²⁹ Ce terme, placé ici entre guillemets, sera discuté au cours de notre travail.

³⁰ Artiste atypique (1901-1985), inventeur du concept d'Art Brut et créateur de la collection de dessins, de peintures et d'objets dits d'Art Brut désormais réunis et exposés en Suisse, à Lausanne.

³¹ Conservateur de la Collection de l'Art Brut à Lausanne de 1975 à 2001, philosophe et historien de l'art.

l'Art Brut semblent liées pour une grande part à ce que nous entrevoyons comme des fantasmes ou des craintes, en partie fondées, d'uniformisation, d'assèchement, de rationalisation et de standardisation de l'art et de la création. Les œuvres marquées par la folie, contrairement aux autres œuvres, conserveraient un pouvoir de fascination qui découlerait de leur authenticité, au sens où l'individu créateur s'y dévoilerait corps et âme, sans trucage ni artificialité. Elles se situeraient ainsi aux sources de l'art.

Dans un article intitulé « L'art des fous, la clé des champs », André Breton, qui, comme Jean Dubuffet, avait l'âme d'un collectionneur, se lançait déjà dans un panégyrique, lorsqu'il déclarait à propos des œuvres réalisées par des sujets souffrant de pathologies mentales :

Les mécanismes de la création artistique sont ici libérés de toute entrave. Par un bouleversant effet dialectique, la claustration, le renoncement à tous profits comme à toutes vanités, en dépit de ce qu'ils présentent individuellement de pathétique, sont ici les garants de l'authenticité totale qui fait défaut partout ailleurs et dont nous sommes de jour en jour plus altérés.³²

Bien entendu, la défense de cette « authenticité totale », qui logerait soi-disant chez les fous et nulle part ailleurs, correspondait chez Breton à l'expression d'un point de vue idéologique en faveur des laissés-pour-compte, des exclus de la société. Ce point de vue coïncidait aussi, et peut-être avant tout, avec une fascination d'ordre esthétique pour la folie, fascination qu'illustraient ses propres démarches expérimentales visant prétendument à retrouver le langage de l'inconscient et à valoriser les éventuelles productions poétiques issues de ce langage, sans plus se soucier d'une quelconque conformité à une réalité clinique ou psychopathologique.

Aujourd'hui, le flambeau de l'Art Brut a été repris notamment par Lucienne Peiry, actuelle conservatrice de la Collection de l'Art Brut à Lausanne, et Savine Faupin³³, conservatrice au LaM (musée d'art moderne, d'art contemporain et d'Art Brut) de Lille, ainsi que par diverses associations³⁴ faisant, chacune à leur façon, la promotion des œuvres placées sous cette étiquette. Malgré tout, l'identification des créations d'Art Brut comme œuvres d'art continue à poser problème, et leur confrontation à des œuvres d'art contemporain ne va pas

³² « L'art des fous, la clé des champs », in *La Clé des champs*, Paris, Le Livre de Poche, 1979, p. 278.

³³ Elle est responsable de la section du musée consacrée à l'Art Brut et a milité pour un rapprochement entre l'Art Brut et l'art contemporain.

³⁴ Citons à titre d'exemple l'association ABCD fondée en 1999 ; située en région parisienne (à Montreuil), elle a été fondée par Bruno Decharme, collectionneur, et est actuellement présidée par Barbara Safarova.

sans poser question, ainsi qu'en témoigne un récent débat dont rend compte un encart du magazine *Connaissance des arts*³⁵.

Or le problème de l'évaluation statutaire se pose selon nous à propos de toutes les œuvres créées par des sujets psychotiques, qu'elles soient affiliées ou non au champ de l'Art Brut. La philosophe Claire Margat souligne, en usant de métaphores poétiques fort évocatrices, le fréquent abandon aux fantasmes subjectifs et aux plaisirs confortables de l'imaginaire face aux créations dites d'Art Brut, dont un grand nombre, précisons-le, a été ou est encore réalisé par des sujets de structure psychotique :

Même si elles peuvent paraître inquiétantes, les images sont ce qui dérange le moins ; elles peuvent au contraire nous charmer, nous intriguer. Les images ou les objets d'art brut sont comme des concrétions issues d'un chaos volcanique dont le processus reste enfoui et inapparent.³⁶

Par conséquent, notre prise de distance, d'ailleurs toute relative, avec une perspective purement esthétique ou formaliste ne sera opérée que pour mieux permettre la compréhension des mécanismes psychiques qui distinguent l'expérience de création dans la psychose des autres types d'expérience créatrice, distinction à notre avis d'importance et à laquelle s'attachent assez rarement la critique d'art ou la critique littéraire.

Mais surtout, nous nous sentons poussé à prendre cette orientation par Antonin Artaud et David Nebreda eux-mêmes. En effet, l'un comme l'autre attirent sans arrêt l'attention de leur public sur les conditions et circonstances originelles de leurs créations. C'est ainsi que, dans *Sur la révélation*, Nebreda remercie Catherine Millet³⁷ de ne pas s'être épanchée en interprétations fantaisistes vis-à-vis de ses créations, mais au lieu de cela, d'avoir tenté d'en cerner au plus près les réalités physiques et matérielles :

Catherine Millet est, semble-t-il, une femme qui cultive une intuition particulièrement appréciable. [...] Il y avait donc une brève connaissance préalable et une certaine aisance de relation qu'elle décida de développer, lors de notre dialogue, autour de l'aspect technique de mes photographies. Plutôt que d'une interprétation quelconque, il s'agit,

³⁵ « L'art brut est-il un art comme les autres ? », in « L'art brut sort de l'ombre » (texte de Myriam Boutoulle), in *Connaissance des arts*, n° 668, Paris, décembre 2010, où s'expriment et s'opposent les points de vue de Savine Faupin et de la rédactrice en chef du magazine, Sylvie Blin.

³⁶ Cl. Margat, « Hors catégorie », in *Art Press*, n° 300, p. 24-29, citation p. 29.

³⁷ Critique d'art, écrivain et directrice de la revue *Art Press*.

selon elle, de connaître la *matière* de l'objet, la façon dont il est fait et par qui ; elle comprend bien que la *façon de faire* détermine la crédibilité et le contenu de l'œuvre.³⁸

De fait, la question première et ontologique concernant le statut de l'œuvre, plus que celle de l'évaluation qualitative, nous engage à porter notre attention prioritairement sur le *contexte*, celui-ci étant entendu comme circonstances de production des œuvres, modalités de leur présentation ou de leur publication, mais étant aussi « considéré non pas comme ce à quoi renvoie le processus référentiel [...] mais comme l'ensemble des contraintes qui régissent la production de sens »³⁹. La question que nous soulevons nous incite donc à étudier plus particulièrement les *processus psychiques*, les *objectifs ou finalités* et les *éventuelles intentions* qui ont présidé à l'exécution des œuvres, de même qu'elle nous pousse à examiner les *processus concrets (ou rituels)* et les *aménagements matériels* qui ont précédé, accompagné voire suivi leur réalisation.

À notre avis, effectivement, ce n'est pas tant en fonction des émotions ou affects produits sur le lecteur-auditeur-spectateur, ou encore des images ou des associations signifiantes qui sont suscitées chez lui, mais principalement en fonction des *déterminismes*, des *circonstances* et des *opérations* impliqués dans la création des œuvres que pourra être mis en évidence le statut à accorder à celles-ci, et que, par voie de conséquence, pourra être fournie la réponse à cette interrogation : sommes-nous en présence d'une œuvre d'art (ou d'une œuvre littéraire) ?

C'est pourquoi si, dans notre démarche, nous souhaitons conserver autant que possible un regard et une attention sur la dimension esthétique des œuvres, et au-delà sur les différents aspects de leur réception, nous privilégierons avant tout l'analyse des obsessions, desseins et préoccupations manifestés par Antonin Artaud et par David Nebreda, et nous ne négligerons jamais les avis, appréciations, avertissements et jugements de valeur que ces sujets ont exprimés *eux-mêmes*, au fil de leurs écrits, sur leurs propres réalisations. En effet, nous pensons que la parole des créateurs, diffusée principalement à travers leurs textes, constitue un élément essentiel et même indispensable à prendre en compte pour la compréhension de leurs travaux.

³⁸ D. Nebreda, « Note de reconnaissance », in *Sur la révélation*, Paris, Léo Scheer, « Variations », 2006, p. 18. Nebreda fait référence aux articles que Catherine Millet a publiés à son sujet dans la revue *Art Press*, et notamment à l'entrevue qu'elle a eue avec lui (entrevue reprise dans le recueil collectif *Sur David Nebreda*).

³⁹ R. Odin, « La question du contexte », in *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Paris, La Découverte, 2011, p. 21.

D'autre part, Artaud et Nebreda ne cessent de soulever, au-delà de toute considération d'ordre moral ou esthétique, la question de la validité existentielle (ou ontologique) de leurs œuvres. En particulier, ils ne cessent de déléguer au public comme à la critique le problème du *jugement classificatoire*, celui-ci portant non sur la valeur qualitative des travaux accomplis mais sur leur pertinence, leur crédibilité, leur possibilité d'existence même, à commencer par leur validité au sein des champs de l'art et/ou de la culture. Cependant, ce jugement ne saurait reposer uniquement sur une évaluation et une reconnaissance d'ordre artistique.

Aussi, en axant notre recherche sur la question du statut des œuvres, ce statut dépendant directement de la nature qu'elles possèdent et de la fonction qu'elles revêtent pour leurs créateurs, nous souhaitons pointer *le caractère et la valeur ontologiques* de la création chez Artaud et Nebreda. Dans notre travail, le terme de *statut* renverra donc en priorité à un état existentiel. Chemin faisant, on verra qu'il peut prendre aussi d'autres acceptions, beaucoup plus concrètes et relatives au corps. Nous espérons contribuer, par l'intermédiaire du traitement de cette question, à une meilleure connaissance du rapport qu'un sujet psychotique entretient avec le monde de l'art⁴⁰ comme avec ses propres productions. En particulier, nous montrerons en quoi la création, quelle que soit sa notoriété acquise ou méritée, constitue d'abord, pour un tel sujet, à la fois une échappatoire hors de la maladie et un point d'ancrage lui permettant, outre de se doter momentanément d'un contenant psychique⁴¹, de redonner sens au monde et à son existence.

4. Présentation du plan

En premier lieu, nous ferons porter notre réflexion sur le processus et les modalités de création chez Antonin Artaud et David Nebreda ; définissant leurs travaux comme des *œuvres-événements*, nous nous appuierons sur l'esthétique et la linguistique (pragmatiste) afin d'étudier leur caractère performatif, avec ses implications vis-à-vis de la scène traditionnelle et du cadre photographique (partie 1). En second lieu, nous nous examinerons les fonctions

⁴⁰ Notion forgée en 1964 par le philosophe Arthur Danto ; elle a été reprise ensuite par George Dickie dans le cadre de sa théorie institutionnelle de l'art. Le monde de l'art, que l'on peut définir comme une instance décisionnelle dans la sélection et la validation des œuvres d'art, est composé aussi bien par les critiques et les historiens de l'art, les galeristes et les commissaires d'exposition, que par les artistes eux-mêmes. On pourrait encore allonger la liste des participants en incluant éventuellement tous les individus qui, de prêt ou de loin, sont liés à la production de l'art comme à sa promotion. Pour finir, il faudrait ajouter que le monde de l'art existait sans doute *dans les faits*, bien avant que la notion ne fut inventée.

⁴¹ Pour le prouver, nous prendrons notamment appui sur les travaux de Didier Anzieu.

apotropaïque et cathartique des œuvres, en mettant en évidence la protection qu'elles accordent face aux regards et aux pensées persécutrices, face aux visions et autres perceptions intrusives (partie 2). En troisième lieu, nous insisterons sur la portée autobiographique et autoréflexive de ces créations, en soulignant leur rôle de suppléances⁴² ; nous montrerons ainsi la possibilité, pour un sujet psychotique, de se reconstruire, dans une certaine mesure, ou pour un temps donné, un univers (une néo-réalité), un corps (de puissance et de jouissance) et une identité temporairement stable (partie 3). En quatrième lieu, nous décrirons l'état d'éternel suspens et l'aporie auxquels nous confrontent les œuvres d'Artaud et de Nebreda, œuvres à jamais inachevées, toujours en instance d'effondrement mais aussi en état de renaissance ou de régénération perpétuelles (partie 4). En cinquième lieu, nous aborderons les créations d'Artaud et de Nebreda du point de vue de leur réception, en commençant par nous pencher sur différents modes de lecture ou d'appréhension possible. Nous passerons ainsi d'une lecture *corporellement* engagée à une lecture fondée sur le signifiant puis à une lecture visant à relayer un cri et à porter témoignage. À cette occasion, nous mettrons en lumière l'insistante demande de crédit faite par les deux créateurs. Enfin, nous étudierons le rapport que les deux créateurs entretiennent avec le monde de l'art, notamment du point de vue de la philosophie et de la sociologie de l'art ; nous soulignerons à ce propos les détournements opérés en grande partie par les éditeurs (partie 5). Dans un but d'approfondissement et de meilleure compréhension des rapports entre art et psychose, nous mêlerons toujours diverses approches à l'intérieur d'une seule et même partie. Nous illustrerons nos analyses théoriques par la présentation, l'évocation, la description et l'étude de divers textes et productions picturales ou photographiques réalisées par Artaud ou par Nebreda.

⁴² La première utilisation du terme de *suppléance* par Lacan remonterait à l'année 1958, dans « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose » (cf. *Écrits*, Paris, Seuil, « Le champ freudien », 1966, p. 582.) Si le Père symbolique n'advient jamais dans la psychose (puisque le signifiant du Nom-du-Père en tant que tel reste définitivement forclos), en revanche, certaines formes de suppléance peuvent venir s'y substituer et exercer, avec plus ou moins de réussite, une fonction similaire de capitonnage de la structure permettant de faire tenir la réalité psychique du sujet. Dès *Le Séminaire III : Les psychoses*, Lacan suggère que nombre de psychotiques peuvent vivre à peu près normalement à partir du moment où ils réussissent à prendre appui sur des identifications imaginaires suffisamment stabilisées. Cette condition les contraint toutefois à faire des efforts permanents. La question des suppléances sera ensuite approfondie par Lacan dans le cadre de sa conception borroméenne de la psychose (1974-1976), dont *Le Séminaire R.S.I.* (1974-1975) marque la première étape.

5. Remarques méthodologiques

Face à la complexité des œuvres réalisées par Artaud et Nebreda, afin également de prendre en compte les différents points de vue théoriques ou esthétiques pouvant légitimement être portés sur elles, notre approche se doit de posséder une dimension interdisciplinaire. Nous nous servons donc aussi bien des apports de la philosophie, de la sociologie de l'art et de la théorie psychanalytique – en nous référant plus particulièrement à la théorie freudo-lacanienne – que des outils forgés par la critique littéraire, la poétique et la linguistique pragmatiste, sans oublier la sémiologie du langage et de l'image.

Il est assez rare que ces deux optiques fondamentalement hétérogènes, mais sans doute non incompatibles, que sont la visée clinique et la visée esthétique fassent l'objet d'un compromis. Tel sera toutefois l'un des objectifs que, idéalement, nous allouons à notre travail. Ainsi, dans notre lecture des œuvres d'Artaud et de Nebreda, nous prêterons une attention toute particulière au sujet souffrant, tel qu'il s'exprime à travers ses productions picturales ou photographiques, ses textes et ses propos. Mais nous souhaitons tout aussi bien montrer comment ce sujet en déréliction parvient à résister à la souffrance et à la maladie, voire à s'y soustraire momentanément, pour se transformer en *sur-vivant*, c'est-à-dire en un être capable de créer des œuvres qui ne sont pas soumis aux lois de la castration symbolique, et faisant éventuellement ensuite la démarche de proposer ces œuvres au public.

Certes, la critique psychanalytique ou psychanalyse appliquée (*angewandte Psychoanalyse*) reste toujours suspecte aux yeux des critiques, en raison de ses liens historiques avec la médecine comme de ses affinités avec l'approche biographique⁴³ ; on la taxe de vouloir enfermer l'œuvre comme son auteur dans ce qui constituerait une camisole interprétative, à l'image de la psychiatrie qui, de nos jours, enferme parfois les malades dans une camisole chimique. Nous estimons toutefois qu'un regard et une écoute cliniques sont rendus possibles en raison de la dimension fortement autobiographique des écrits d'Artaud et de Nebreda. D'autre part, la psychanalyse, loin d'être une religion ou une métaphysique, ancre le sens dans le corps et la sexualité, recoupant ainsi les préoccupations des deux auteurs que nous étudions. Mais il ne sera nullement question, par ce biais, de les psychanalyser⁴⁴.

⁴³ Sur la critique d'un tel mode de lecture, cf. notamment A. Green, « Le double et l'absent » (1973), in *La Déliaison. Psychanalyse, anthropologie et littérature*, Paris, Hachette Littératures, « Pluriel », 1998, p. 43-44.

⁴⁴ Ambition d'ailleurs bien impossible à satisfaire, en dehors de la présence des sujets, du dispositif de cure et de la mise en place d'un transfert. Comme le rappelle Paul-Laurent Assoun dans *Littérature et Psychanalyse*, la « psychanalyse appliquée », dès son origine chez Freud, n'est pas assimilée et est encore moins assimilable à une

En outre, la trahison de l'œuvre et l'enfermement dans des concepts ou une grille de lecture n'est en rien une spécificité propre au mode de lecture psychanalytique : tout discours sur une œuvre constitue un *métalangage*, et tout métalangage opère avec des notions et des concepts qui n'appartiennent pas au même univers que l'auteur ou que l'œuvre originale étudiée. Incluse dans un commentaire ou une analyse, l'œuvre est forcément déformée, trahie, dédoublée par une réalité seconde ; insérée dans un discours critique ou théorique, elle apparaîtra toujours autre, en partie étrangère à elle-même. De là un éternel hiatus entre le langage premier, affectif, émotionnel et esthétique tenu ou exprimé par les œuvres et le discours théorique édifié sur elles *a posteriori*⁴⁵.

Il convient donc de reconnaître l'existence de ce hiatus et, loin de la passer sous silence, d'avouer la part de subjectivité et de fantasmes personnels incluse dans toute démarche interprétative. Aussi nous rallions-nous au point de vue de Roland Barthes, qui définit la critique comme un art de l'ajustement⁴⁶. Pour Barthes, il n'y aurait pas de vérités possibles à dire sur les œuvres, mais seulement des validités⁴⁷. Nous pensons pour notre part que des vérités existent, et peuvent être dites sur toute œuvre, mais que tous les jugements ou points de vue critiques ne se valent pas, dans la mesure où il existe un contexte et une référence ; toutefois, gardons à l'esprit que, quelles qu'elles soient, ces vérités exprimées par un sujet particulier, avec son vécu, ses préoccupations, ses désirs et son horizon d'attente⁴⁸, ne coïncideront jamais avec la Vérité (avec un grand V) de l'œuvre, qui, dans son entier, nous échappera toujours.

« Comment ne pas manger Artaud ? »⁴⁹, s'interroge Jacob Rogozinski dans *Guérir la vie. La Passion d'Antonin Artaud*. Comment ne pas le dévorer, au sens où, en substituant nos propres mots, nos désirs et nos fantasmes à son être et à ses significations à lui, nous lui ôterions ses pensées, déformerions ses propos et irions jusqu'à lui soutirer son droit à la parole ? Comment ne pas phagocyter Artaud et, de la même façon, comment ne pas vampiriser Nebreda ? Comment ne pas instrumentaliser ces deux auteurs et ne pas les reléguer

cure psychanalytique. (Cf. P.-L. Assoun, *Littérature et Psychanalyse*, Paris, Ellipses, « Thèmes & études », 1996, p. 16.)

⁴⁵ Cf. R. Barthes, « Qu'est-ce que la critique ? », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Points », 1981, p. 252-257.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 256.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 255 : « Si la critique est un métalangage, cela veut dire que sa tâche n'est nullement de découvrir des "vérités", mais seulement des "validités". »

⁴⁸ Nous empruntons cette expression à Hans-Robert Jauss.

⁴⁹ J. Rogozinski, *Guérir la vie. La Passion d'Antonin Artaud*, Paris, Cerf, « Passages », 2011. « Comment ne pas manger Artaud ? » est le titre du premier chapitre.

au simple statut d'objets, de jouets soumis à l'Autre, statut auquel ils cherchent de toutes leurs forces à échapper ?

Précisément en se mettant à l'écoute des signifiants (que Lacan nomme S1) récurrents dans leurs écrits ou dans leurs productions plastiques, en se penchant sur la lettre⁵⁰ de leur texte, ou en examinant les détails significatifs de leurs œuvres, en supposant que celles-ci se trouvent soumises à une *logique signifiante*, même si les chaînes associatives mises au jour peinent à tisser des liens avec le registre Symbolique. En effet, même si le Symbolique en est forclos, les œuvres que nous étudions sont peut-être bien plus *à lire et à écouter* qu'à voir et à regarder.

Jacob Rogozinski extrait de cette manière un certain nombre de « vocables »⁵¹ et/ou de « motifs » chez Artaud, véritables supports de pensée mais qui se distinguent des « concepts »⁵² par leur dimension poétique et les transformations qu'ils peuvent subir aux niveaux du signifiant et de la lettre : l'*être* se métamorphose en *étron*, le mot *géhénne* laisse entendre « j'ai (de la) haine », etc. Or le terme de *motif* nous semble tout aussi approprié pour l'appréhension des photographies et dessins de Nebreda, puisqu'il est d'usage courant en art, davantage même qu'en littérature. Parmi les motifs ou thèmes majeurs exploités par Nebreda, mentionnons l'ange, le double et la Crucifixion.

Notre approche est également redevable aux « textanalystes »⁵³ (Julia Kristeva, Jean-Bellemin Noël, André Green), eux-mêmes héritiers de la « psychocritique »⁵⁴ fondée par Charles Mauron⁵⁵, même s'ils s'en distinguent sur plusieurs points. L'une des idées principales avancée par ce dernier, et inspirée par la seconde topique freudienne (Moi/Ça/Surmoi), est que les tensions et les conflits intrapsychiques d'un auteur se trouvent projetés dans ses textes, créant une sorte de situation dramatique, au sens théâtral du terme.

⁵⁰ « Nous désignons par lettre ce support matériel que le discours concret emprunte au langage » (J. Lacan, *Écrits*, op. cit., p. 495). La lettre, contrairement au signifiant, est tournée du côté du Réel. D'autre part, allusion est faite ici à la distinction établie par F. de Saussure entre langage et parole.

⁵¹ Dans ses œuvres, Artaud parle de « vocables corporels » (*O.C.* XI, p. 146). Aussi, « un vocable est toujours indissociable d'un geste, d'un mouvement ou d'une posture corporels », affirme J. Rogozinski (cf. *Guérir la vie. La Passion d'Antonin Artaud*, op. cit., p. 10). Par son étymologie, *vocable* nous indique également la présence ou la trace de la voix dans le mot écrit ; dans tous les cas, le vocable, chez Artaud, nous oriente vers le Réel.

⁵² « [...] ses vocables ne sont pas des concepts : ce sont des motifs poétiques, ancrés dans l'expérience charnelle d'un sujet. » (J. Rogozinski, *Guérir la vie. La Passion d'Antonin Artaud*, op. cit., p. 93.) Par conséquent, les notions de *vocable* et de *motif poétique* se recourent.

⁵³ Ce terme a vraisemblablement été inventé en 1972 par Jean Bellemin-Noël. André Green en revendique aussi la paternité (cf. J. Bellemin-Noël, *Psychanalyse et Littérature*, Paris, PUF/Quadrige, 2002, p. 210-211).

⁵⁴ Le terme a été inventé par le poéticien Gérard Genette, on le trouve dans *Figures*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1966, au chapitre intitulé « Psycholectures ».

⁵⁵ Dont l'ouvrage majeur s'intitule *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*.

Comme dans l'approche freudienne des œuvres d'art⁵⁶, il s'agit alors de mettre au jour les associations du sujet égrenées au fil de l'écriture, en relevant les détails en apparence insignifiants, mais il s'agit aussi de déceler tout ce qui revient en tant que « figures » et « situations dramatiques », afin d'établir des constantes *au niveau de l'action*. C'est pourquoi nous étudierons les signifiants relatifs à la souffrance, à la douleur, au double, à la guerre, à la mort et à la réincarnation sous un angle dynamique, en rapport avec les rituels corporels accomplis par Artaud comme par Nebreda.

Nous compléterons notre *écoute signifiante* ou *lecture par motifs* – ce que nous pourrions encore appeler « lecture symptômale » ou, suivant la terminologie de Carlo Ginzburg, « lecture indicielle » – par une *lecture structurale*, consistant en la mise en relation entre eux des différents textes ou œuvres picturales et photographiques composés par chaque auteur au cours du temps. Nous échapperons ainsi à toute fixation de l'œuvre dans une lecture idéale au profit d'un réencrage historique et chronologique, preuve d'un sens en constante (trans)formation. Cette perspective dynamique permettra d'éclairer le *travail* de l'œuvre, et montrera que, au fil des années, les auteurs connaissent des modifications psychologiques et passent par de nouvelles élaborations psychiques qui induisent des changements dans la nature de leurs productions comme dans leurs modalités de création. Plus spécifiquement, elle témoignera des ressources imaginatives et réflexives d'Artaud et de Nebreda comme de leur incroyable capacité de résistance face à un Autre envahisseur et destructeur, dont la hargne ne connaît pas de limites.

Nous situant à l'intersection de la philosophie, de la littérature, de la psychanalyse et des autres sciences humaines, nous nous sentirons libre d'emprunter les idées, notions, concepts et méthodes qui nous sembleront les plus utiles et les plus adéquats pour explorer la nature, la fonction et le statut d'œuvres complexes et singulières qui, tant par leurs origines que par leurs visées, défient les catégorisations traditionnelles et les usages les plus répandus dans le champ de l'art.

⁵⁶ Cf. en particulier « Le Moïse de Michel-Ange », in *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, NRF/Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1985, p. 83-125. Freud remet en cause les interprétations de la sculpture reçues jusque-là officiellement par les historiens de l'art, grâce au regard singulier et novateur qu'il porte sur elle.

I. ŒUVRES-ÉVÉNEMENTS

Introduction

Les créations d'Artaud et de Nebreda s'opposent aux théories de la *mimèsis* et provoquent la remise en question complète de l'autonomie de l'art⁵⁷, lesquelles fournissent pourtant un cadre à la théorie esthétique depuis le XVIII^e siècle. Le principal but visé par les deux créateurs étudiés serait en effet la réconciliation du corps avec l'esprit, le mariage des formes avec les forces vitales sous-jacentes et la fusion du spectateur avec l'auteur, leur travail de création étant alors comparable à une *poiësis*, autrement dit à un perpétuel « faire-œuvre », connaissant une infinie variété de mutations. Les œuvres accomplies par Antonin Artaud de même que celles accomplies par David Nebreda, œuvres que la critique tend parfois à qualifier – peut-être trop hâtivement – de littéraires ou d'artistiques, s'inscrivent en effet dans de vastes *projets vitaux* qui, mobilisant des *dispositifs* complexes, dépassent le strict cadre de l'objet matériel ou conceptuel pour renouer avec les énergies brutes contenues dans l'homme et la nature, tendances et impulsions que certains analystes rassemblent parfois sous le vocable de *pulsions*⁵⁸. C'est pourquoi nous parlerons à leur sujet d'*œuvres performatives*, ou encore d'*œuvres-événements*, le terme d'*événement* étant à prendre ici non au sens de phénomène historique et/ou d'action mémorable mais au sens de choc, d'intrusion du Réel (au sens lacanien), d'acte (qu'il soit spontané ou prémédité et préparé) impliquant la *participation directe et totale* du créateur comme du spectateur, avec leur corps et leurs affects, sans la médiation du fantasme ou du travail interprétatif.

L'œuvre-événement est une œuvre vivante, dynamique, en perpétuel mouvement. Elle s'oppose ainsi à l'*œuvre-monument*, bâtie une fois pour toutes, figée dans sa structure, prisonnière de ses fondations et répondant à la volonté illusoire de perdurer dans le futur. *Monumentum*, en latin, désigne en premier lieu « tout ce qui perpétue le souvenir ». Or, contrairement à Victor Hugo, par exemple, Antonin Artaud ou David Nebreda n'ont pas l'intention d'inscrire leurs créations au registre des œuvres illustres du passé, vouées à chanter

⁵⁷ Agnès Lontrade définit ainsi l'autonomie de l'art : « Indépendance de l'art vis-à-vis de tout ce qui lui serait extrinsèque et n'obéirait pas à ses règles propres. » (Cf. J. Morizot et R. Pouivet, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 62). L'autonomie de l'art aurait atteint son apogée au XIX^e siècle, dans la théorie de « l'art pour l'art » ; l'art conceptuel du XX^e siècle peut être considéré comme l'un de ses avatars.

⁵⁸ Pour notre part, nous considérons l'usage de ce terme comme bien peu approprié dans le cadre de la psychose.

indéfiniment la gloire et la mémoire de leur auteur ou de l'humanité. Ennemies du patrimoine et de toute thésaurisation, leurs productions répondent à une économie de *pure dépense*⁵⁹. Elles ne sont pas faites pour prendre place et être conservées dans un musée mais pour éclater librement dans l'espace en laissant la griffe ou la cicatrice d'un acte unique et instantané, lequel correspond à la naissance du rythme, à la naissance du temps. Cet acte de « création-destruction », qui s'apparente aussi à une révélation, se voudrait à chaque fois pur et sans antécédent, car n'ayant pas encore sombré dans la temporalité historique qu'accompagne l'irruption de l'Autre simultanément dans le corps et dans le langage. Pour autant, les travaux d'Artaud et de Nebreda ne sont pas sans héritiers, ou du moins sans héritage, et ils restent imprégnés, pour ne pas dire imbibés, de lettres et de savoir. L'objectif, idéalement poursuivi, de remise en cause de la culture et du langage s'achèverait-il alors par un échec ?

Quel que soit son degré de réussite, l'œuvre-événement s'inscrit en tout cas dans une nouvelle économie de l'œuvre et de la création qui découle d'une économie psychique fondée sur un *impératif de jouissance*, lequel ne tient pas compte de la linéarité du temps et se joue de l'organisation spatiale comme de l'organisation sociale. Ce bouleversement de l'économie traditionnelle s'exprime principalement de deux manières complémentaires, fonctionnant de façon quasi similaire : par la *rupture du cadre*, qui se produit plus spécifiquement dans les registres de l'écrit et de la création picturale ou photographique ; par l'*effondrement de la scène*, qui a lieu plus spécifiquement dans le registre du théâtre, quoiqu'elle puisse aussi s'étendre à tout le domaine de l'image. Ces caractéristiques propres aux œuvres d'Artaud et de Nebreda nous orientent vers un nouveau paradigme qui nous servira à mieux les définir : la *performance*. Nous verrons que le rapprochement avec cette catégorie propre à l'art contemporain et brouillant les frontières entre art et non-art, s'il peut paraître au premier abord quelque peu anachronique et/ou déplacé, permettra en tout cas de nous éclairer sur le fonctionnement des créations étudiées. Toutefois, nous ne retiendrons qu'une propriété essentielle à la pratique de la performance : le *performatif*, notion qui, à l'origine, noue des liens avec la linguistique pragmatiste. Ainsi, nous nous garderons de rattacher immédiatement ces créations au champ de l'art ou de les confondre d'emblée avec des œuvres réalisées par certains performeurs contemporains.

L'analyse des notions de *cadre*, de *scène* et de *mise en scène*, telles qu'elles sont employées par Artaud comme par Nebreda, nous permettra d'approfondir les différents aspects de leurs créations. Nos investigations finiront par mettre au jour l'existence d'un

⁵⁹ Cf. J. Derrida, « Le Théâtre de la Cruauté et la clôture de la représentation », in *L'Écriture et la Différence*, op. cit., p. 362-363.

mouvement paradoxal inhérent à leurs œuvres, consistant en un permanent va-et-vient entre une tentative d'instauration d'une scène imaginaire (statique et/ou dynamique) et un effritement, un effondrement, une destruction et une annihilation de la scène : lorsque les apparences propres à l'univers apollinien de la scène ne tiennent plus, alors se découvre l'horreur dionysiaque et se répandent toutes les abominations de l'obsène.

A. Un nouveau paradigme : la performance

Performance et *performatif*⁶⁰ viennent tous deux de l'ancien français *parformance* (XVI^e siècle), substantif lui-même issu du verbe *parformer* (début XIII^e siècle), qui signifie « accomplir, exécuter, achever ». Le mot ancien *parformance* se transforme en anglais en *performance*, qui se retrouve sous cette nouvelle forme dans le français moderne. *Performance* est utilisé au XIX^e siècle dans le vocabulaire hippique pour désigner la manière dont un cheval se comporte pendant une course, avant de s'appliquer, à partir de 1876, aux athlètes et sportifs en tous genres. Au XX^e siècle, le terme de *performance* est utilisé dans des domaines aussi variés que ceux du sport, du travail, de l'économie, de la politique, de l'art. Il s'applique généralement au résultat maximal obtenu dans l'accomplissement d'une tâche ; il définit aussi un record ou une réussite (mécanique, industrielle, humaine...).

1. La performance en art

En art, le mot *performance* désigne une notion complexe, assez obscure en raison de ses multiples acceptions possibles et de sa transformation au gré de ses nouvelles applications scéniques et pratiques. Une grande liberté se manifeste dans la conception de l'œuvre, comme dans son processus de création et son fonctionnement : la performance « peut n'être exécutée qu'une seule fois ou répétée, s'appuyer ou non sur un scénario, être improvisée ou avoir fait l'objet de longues répétitions »⁶¹, explique Roselee Goldberg, dans son étude historiographique. Disons d'emblée que, dans ce contexte, la performance se place plutôt sous le signe du déplacement et du dépassement des limites, ainsi que le fait remarquer le même auteur, dans *Performances, l'art en action* :

L'histoire de l'art de la performance au XX^e siècle est celle d'une technique permissive, aussi flexible qu'ouverte, aux variables infinies et exécutée par des artistes désireux

⁶⁰ Pour établir ces définitions, nous nous sommes appuyé plus particulièrement sur *Le Grand Robert de la langue française*, t. 5 (Orge-Roma), Paris, Éd. Dictionnaires Le Robert, 2001 (2^e éd.), p. 488.

⁶¹ R. Goldberg, « Avant-propos », in *La Performance, du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2001, p. 8.

d'outrepasser les limitations des formes d'art plus établies et résolu à soumettre leur art directement au public.⁶²

Par conséquent, selon le même auteur, « la définition de l'art de la performance demeure flexible »⁶³. Roselee Goldberg précise que « l'art de la performance défie en fait toute définition précise ou commode, au-delà de l'affirmation élémentaire qu'il s'agit d'un art vivant mis en œuvre par des artistes ; ceci est toujours vrai, quoique chaque nouvel artiste de performance et chaque nouvel auteur écrivant sur cet art élargissent inévitablement le champ de sa définition »⁶⁴.

Par ailleurs, le substantif *performance* donne naissance, par dérivation, au verbe *performer*, qui signifie, dans le cadre de l'art, « accomplir une performance (artistique) » ; il donne aussi le substantif *performer*, écrit à la française *performeur*, qui désigne un auteur de performance.

Accomplissant un travail d'historiographe, R. Goldberg précise que, dans les années 1970, « l'art de la performance prospérait sous la forme d'action, d'art corporel (*Body Art*) et d'événements scéniques d'échelle comparable à celle de l'opéra [...]. En France, ce vocable est utilisé pour qualifier des œuvres dues essentiellement à des artistes qui mettent en scène leur corps de manière extrême. »⁶⁵ Que ce soit en direct ou en différé, sur une scène ou par le biais d'un support visuel, les créateurs impliquent donc leur corps dans leurs œuvres-événements, en imposant leur présence physique aux spectateurs et/ou aux auditeurs. Suivant les cas, cette présence s'impose de diverses manières, avec plus ou moins de violence et de crudité, sans forcément revêtir à chaque fois le même sens ni la même fonction. On peut penser qu'à travers le dépouillement extrême du corps et du langage, certains artistes cherchent à trouver ce qu'il reste d'humain au cœur de l'homme, une fois ôtées toutes les couches culturelles imposées par la société, en lien avec la nécessité du refoulement et le respect des tabous⁶⁶. Hoffmann et Jonas estiment que « cette définition de la performance en tant qu'action centrée sur le corps influence encore aujourd'hui notre conception de ce qu'est la performance »⁶⁷.

⁶² R. Goldberg, « Introduction », in *Performances, l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999, p. 9.

⁶³ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 11-12.

⁶⁶ Cf. à ce propos, le point de vue exprimé par S. Korff-Sausse dans « Le corps extrême : corps inhumain, corps post-humain ou corps trop humain ? », in *Le Corps contemporain : créations et faits de culture*, sous la dir. de C. Masson et C. Desprats-Péquignot, Paris, L'Harmattan, « L'œuvre et la psyché », 2009, p. 43-53.

⁶⁷ J. Hoffmann et J. Jonas, *Action, op. cit.*, p. 15-16.

L'indistinction entre réalité et fiction, qui provient de l'effacement du cadre ou de la scène, serait, à notre avis, la marque de fabrique la plus exemplaire de la performance. Dans *Action*, Jens Hoffmann et Joan Jonas insistent sur le fait que « contrairement au théâtre, la performance ne donne pas l'illusion de l'événement mais présente l'événement réel comme œuvre »⁶⁸. Comme le précise R. Goldberg, la performance présente donc une autre différence notable avec le théâtre, différence qui consiste en la substitution plus ou moins complète de l'artiste en tant que tel (c'est-à-dire l'individu tel qu'il est dans la vie quotidienne) au personnage qu'il incarne ; autrement dit, le spectateur a souvent face à lui le comédien en tant que corps réel, il ne l'appréhende pas simplement en tant qu'image déambulant sur scène ou comme personnage fictif :

À la différence de ce qui se passe au théâtre, l'interprète est l'artiste lui-même, rarement un personnage tel que l'incarnerait un comédien, et le contenu ne se conforme guère à une intrigue ou à une narration au sens traditionnel du terme.⁶⁹

En réalité, les choses sont un peu plus complexes, dans la mesure où les relations entre théâtre et art de la performance oscillent au cours du temps, passant de la connivence à la répulsion, et inversement. Ainsi, à l'heure actuelle, les performeurs empruntent plus volontiers des aspects et modes de fonctionnement appartenant au champ théâtral qu'ils ne le faisaient dans les années 1960-1970, où les performances, se déroulant *in situ* et présentant des mises en danger de mort, se définissaient plutôt par opposition aux pratiques scéniques⁷⁰. Mais la réciproque est vraie : le théâtre postmoderne s'inspire désormais allégrement de la performance pour déranger son cadre (les limites réalité-fiction) et bouleverser la logique narrative. S'interrogeant sur la signification du théâtre contemporain, qu'il qualifie de *postdramatique*, Hans-Thies Lehmann le rapproche ainsi du *happening* et de l'art de la performance⁷¹.

Globalement, le refus du cadre comme de la scène détermine l'art comme un espace de transgression, de révolte contre la morale et l'ordre établi. Il existe en effet un lien direct entre l'attaque contre le cadre en tant que support de l'œuvre (ce qu'Emmanuel Kant, dans sa *Critique du jugement*, appelle un *parergon*, soit littéralement « ce qui borde l'œuvre ») et l'attaque contre le cadre social et politique. La levée des barrières, garantes des institutions, de la culture et du pouvoir en place, crée toujours de la dangerosité. L'espace d'indistinction

⁶⁸ *Action*, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁹ R. Goldberg, « Introduction », in *La Performance, du futurisme à nos jours*, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁰ Cf. « Reality must go on », entretien d'Anna Daneri avec Dora García, in *ArtPress 2*, n°18 : « Performances contemporaines 2 », Paris, août.-oct. 2010, p. 30-40.

⁷¹ H. Th. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Ph.-H. Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

engendré interroge alors chaque spectateur et chaque concitoyen : sommes-nous encore dans l'œuvre ou hors de l'œuvre, dans le jeu ou hors du jeu, dans l'espace de l'art et de la fiction ou dans le champ de la vie quotidienne et de la réalité ?

L'effacement sinon l'éviction du cadre ou de la scène peut être un moyen, pour l'artiste, d'interpeller directement les instances politiques, voire d'en appeler à la responsabilité et à la conscience de chaque citoyen. De fait, la dimension du cri et de l'appel nous semble prééminente dans les performances d'un Chris Burden, par exemple⁷². Produites surtout dans les années 1970, ses actions visaient en effet à dénoncer la violence sociale et la hausse de la criminalité, liées notamment à l'influence grandissante des nouveaux médias (télévision, cinéma).

De nos jours, rien n'empêche également qu'une performance s'apparente à une conférence à vocation didactique⁷³ ou qu'elle se métamorphose véritablement en tribune politique ; cela semble même de plus en plus fréquent, au point que la performance puisse désormais être assimilée à un « espace d'énonciation »⁷⁴. Décrivant les pratiques actuelles, Julie Pellegrin⁷⁵ affirme dans « La performance comme espace d'énonciation » :

Les artistes soulignent leur tentation didactique par le choix de termes éloquents : communiqués, séminaires, conférences de vulgarisation... Avec cette passion de l'exposé ou du commentaire, qui leur permet de faire état du contexte, du rapport au spectateur, des modalités d'apparition du spectacle, ils placent le processus au cœur de l'acte artistique.⁷⁶

Centrée sur la pratique discursive du langage ou cherchant à délivrer un message, l'action artistique devient par conséquent un *acte performatif*, au sens même où l'entendaient le philosophe et linguiste J. L. Austin et le sémiologue J. R. Searle.

Julie Pellegrin apporte encore quelques précisions quant aux modalités de l'énonciation adoptées par les performeurs du XXI^e siècle :

Les modalités de l'adresse restent [...] éminemment ambiguës. Entre désir de communication et malentendus, entre complicité et agressivité, elles obligent le spectateur à se repositionner en permanence. Ici, le langage n'a pas seulement un rôle de représentation du monde, il est une forme d'action sur l'interlocuteur puisqu'il fait de celui-ci un sujet. L'adresse directe (« tu », « vous ») fait tomber le quatrième mur qui

⁷² Après avoir expérimenté la violence du choc dû à la pénétration d'une balle de fusil dans son bras (*Shoot*, 1971), s'identifiant en quelque sorte à un projectile, l'artiste décide de se transformer lui-même en projectile en se crucifiant sur le capot arrière d'une voiture, censée rouler à vive allure dans la nuit (*Trans-fixed*, 1974).

⁷³ Th. Clerc, « Le régime didactique de la performance », in *ArtPress 2*, n° 18, *op. cit.*, p. 103-112.

⁷⁴ J. Pellegrin, « La performance comme espace d'énonciation », in *ArtPress 2*, n° 18, *op. cit.*, p. 92-102.

⁷⁵ Commissaire d'exposition et directrice du centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson (Marne-la-Vallée).

⁷⁶ J. Pellegrin, « La performance comme espace d'énonciation », in *ArtPress 2*, *op. cit.*, p. 96.

sépare la scène du public au théâtre. Mais attention, il n'est jamais question de participation, plutôt d'un jeu entre personnes non dupes, où les attentes du public jouent un rôle déterminant.⁷⁷

Ainsi, dans le cadre des performances actuelles, le public serait sollicité avant tout d'un point de vue émotif ou intellectuel, mais il n'y aurait pas de participation directe autorisée ou souhaitée de la part des artistes, contrairement à ce qui était recherché par le biais de certains *happenings*, au cours des années 1960-1970.

Pour finir, signalons que le terme et la notion de *performance* ont été particulièrement exploités par Richard Schechner⁷⁸, qui, par ses travaux originaux et novateurs, a opéré une liaison fertile entre art et anthropologie, deux territoires qu'il s'efforça d'explorer de façon simultanée. Jens Hoffmann et Joan Jonas précisent à son sujet, dans *Action* :

Schechner est surtout connu pour son « théâtre de l'environnement », un théâtre qui rejetait la séparation entre la salle et la scène et qui militait pour la participation des spectateurs, à l'image de celle qu'on observe dans diverses pratiques culturelles performatives, notamment lors de certains rituels religieux.⁷⁹

Par conséquent, il sera possible de découvrir un certain nombre d'affinités entre la conception théâtrale d'Artaud et celle de Schechner.

2. Le performatif en linguistique

Le mot *performatif*, quant à lui, est utilisé en linguistique, à partir de 1962, sous la forme d'un adjectif ou d'un substantif (masculin). Il est relié originellement aux travaux du philosophe anglais J. L. Austin⁸⁰, accomplis dans le domaine de la pragmatique (autrement dit, la linguistique appliquée au discours), mais il est bientôt repris par de nombreux linguistes qui s'inspirent de ses travaux et qui réfléchissent eux aussi sur les « actes de langage » : J. R. Searle, Émile Benveniste, Noam Chomsky... L'adjectif *performatif* signifie « qui constitue un

⁷⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁷⁸ Universitaire, fondateur du Department of Performance Studies (« Département des études sur la performance ») de New York, R. Schechner devint célèbre à travers son Performance Group dans les années 1960. Il est l'auteur de *Between Theatre and Anthropology* (1985).

⁷⁹ J. Hoffmann et J. Jonas, *Action*, Paris, Thames & Hudson, « Question d'art », 2005, p. 14.

⁸⁰ J. L. Austin explore progressivement le performatif en lien avec sa théorie des « actes de langage » (*speech acts*) dans son ouvrage *How to do things with words* (1962), dont le titre original, non dépourvu d'humour, sera traduit en français de manière assez évocatrice par *Quand dire, c'est faire* (1970).

acte, en parlant d'un énoncé »⁸¹ ; en tant que substantif, il désigne un « énoncé qui constitue simultanément l'acte auquel il se réfère »⁸².

Dans *Les Actes de langage dans le discours. Théorie et Fonctionnement*, Catherine Kerbrat-Orecchioni fournit des éclaircissements sur les mobiles et intentions qui sous-tendent le projet d'Austin :

[...] il s'agit pour Austin de s'élever contre le privilège généralement accordé par les philosophes du langage aux énoncés de types *statement* (qu'Austin préfère dire « constatifs »), et corrélativement, à la question du vrai et du faux ; de s'élever donc tout à la fois contre l'« illusion constative », et contre l'impérialisme de la sémantique « vériditionnelle », en mettant en pièces « le fétiche vérité-fausseté ». Un tel privilège est en effet pour Austin injustifié et réducteur, car un grand nombre des énoncés produits en langue naturelle échappe à cette problématique du vrai et du faux, comme les questions ou les ordres, et singulièrement certains énoncés qui tout en ressemblant à des *statements* fonctionnent en réalité d'une tout autre façon, à savoir les énoncés « performatifs ».⁸³

Se fondant sur l'analyse des écrits d'Austin, Catherine Kerbrat-Orecchioni en déduit la définition suivante : « *Un énoncé performatif est un énoncé qui, sous réserve de certaines conditions de réussite, accomplit l'acte qu'il dénomme, c'est-à-dire fait ce qu'il dit faire du seul fait qu'il le dise.* »⁸⁴ On peut donc établir avec elle comme avec Austin que l'énoncé performatif n'est plus régi par des conditions de véridicité mais par des conditions de réussite (en anglais, *felicity*), même si l'échec (*unfelicity*) de l'énoncé dans la pratique ne remet pas en cause sa valeur performative. En effet, pour un énoncé performatif, « [...] dire, c'est faire, ou du moins c'est "prétendre faire", ce faire prétendu ne devenant effectif qu'à la condition que soient réunies un certain nombre de conditions de réussite ou de succès [...]. »⁸⁵

En outre, signalons cette propriété propre au performatif relevée par Benveniste, car elle nous semble particulièrement importante dans un cadre où les créations d'Artaud et de Nebreda sont présentées comme des œuvres-événements :

L'énoncé performatif, étant un acte, a cette propriété d'être *unique*. Il ne peut être effectué que dans des circonstances particulières, une fois et une seule, à une date et en un lieu définis. Il n'a pas valeur de description ni de prescription, mais [...] d'accomplissement. C'est pourquoi il est souvent accompagné d'indications de date, de lieu, de noms de personnes, témoins, etc., bref, il est événement parce qu'il crée l'événement.⁸⁶

⁸¹ *Le Grand Robert de la langue française*, t. 5, *op. cit.*, p. 488.

⁸² *Ibid.*

⁸³ C. Kerbrat-Orecchioni, « Éléments théoriques », in *Les Actes de langage dans le discours. Théorie et Fonctionnement*, Paris, Nathan Université, « Fac. », 2001, p. 9.

⁸⁴ *Ibid.* Souligné par l'auteur.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ É. Benveniste, « La philosophie analytique et le langage », in *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, « Tel », 2002, p. 273.

Par conséquent, les déictiques et les indications de nature spatio-temporelle sont de bons moyens de repérer ce type d'énoncés performatifs, même si leur seule présence n'est pas suffisante.

Par ailleurs, il est intéressant de noter pour notre sujet qu'il existe une affinité particulière entre les éléments du discours magique et du discours religieux, d'une part, et les énoncés performatifs, d'autre part. À titre d'exemple, Benveniste fait savoir, dans « La philosophie analytique et le langage », que le très banal « Bonjour ! », mis pour « Je vous souhaite le bon jour », est un énoncé « performatif d'intention magique, qui a perdu sa solennité et sa vertu primitives »⁸⁷.

Dans son étude portant sur « le discours de la magie », Tzvetan Todorov pointe l'importance de la parole et du discours dans l'accomplissement de la magie : la réussite ou l'échec d'un acte magique se jouerait d'abord au cœur du langage⁸⁸. Dans *Excursion psychique*, Antonin Artaud l'affirmait déjà : « Le point de départ de la magie réside dans l'incantation. »⁸⁹ Ainsi, les énoncés magiques possèdent très souvent une valeur performative, comme le démontre la structure linguistique mise en évidence par A. Van Genep :

Van Genep⁹⁰ avait déjà remarqué que, sur le plan linguistique, les formules magiques relevaient de deux types : les formules directes, ou *objurgatoires* [...], et les formules indirectes, ou *narratives*, où l'on se contente de rapporter un événement semblable, sans indiquer explicitement son rapport avec la situation présente [A. Van Genep, « Incantations médico-magiques en Savoie », in *Annecy, son lac et vallées de Thônes*, Annecy, Imprimerie commerciale, 1928, p. 5].⁹¹

T. Todorov distingue de même les « apostrophes » des « narrations »⁹². Il explique toutefois que, dans le discours magique, la narration est la plupart du temps à envisager elle-même comme une apostrophe⁹³. En effet, il faut tenir compte de la situation d'énonciation et de la valeur performative des verbes employés, en prenant également en considération le fait que la performativité peut s'exprimer par divers moyens linguistiques : impératif, subjonctif (de souhait), verbe devoir (obligatif) :

⁸⁷ É. Benveniste, « La philosophie analytique et le langage », in *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, *op. cit.*, p. 271.

⁸⁸ T. Todorov : « Le discours de la magie », in *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978, p. 278.

⁸⁹ *Excursion psychique*, in *O.C. I**, p. 203.

⁹⁰ Arnold van Genep (1873-1957), ethnologue et folkloriste français.

⁹¹ T. Todorov : « Le discours de la magie », in *Les Genres du discours*, *op. cit.*, p. 264.

⁹² *Ibid.*, p. 264-267.

⁹³ Cf. *ibid.*, p. 266.

Un dernier degré dans la disparition des marques linguistiques de l'action conjuratoire est illustré par les formules narratives, où l'action souhaitée (p. ex., le départ du charbon) est simplement présentée comme déjà accomplie (même si elle se rapporte à un autre bénéficiaire). La valeur illocutoire n'est alors déductible qu'à partir du contexte d'énonciation : c'est parce que nous savons que le charbon est là, que la phrase à l'indicatif « le charbon est parti » cesse d'être indicative et prend la valeur d'un exorcisme ; c'est une sorte de trope grammatical.⁹⁴

Comme cela semble désormais être l'usage, nous appliquerons l'adjectif *performatif* aux œuvres se réclamant de la performance, ou entretenant des rapports étroits avec cette catégorie artistique. Nous privilégierons son emploi par rapport à celui de l'adjectif *performantiel*, lui aussi attesté dans les textes sur l'art. Nous verrons effectivement en quelle mesure la performance artistique, ou d'apparence artistique, peut être reliée à un acte performatif, au sens linguistique du terme. De cet adjectif dérive le substantif *performativité*, désignant le propre du *performatif*.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 268.

B. Logique du performatif

Dans le cadre d'une logique propre à la poésie essentialiste, le rattachement des œuvres d'auteurs à un genre littéraire (roman, poésie, nouvelle, etc.) ou à un médium officiellement reconnu (peinture, dessin, sculpture...) permet habituellement leur inclusion dans la sphère des œuvres d'art. Cependant, force est de reconnaître que, dans le cas d'Artaud et de Nebreda, une telle tentative de catégorisation n'aboutirait qu'à l'échec. En effet, les genres et médiums institués sont, chez les créateurs que nous étudions, difficilement discernables, dans la mesure où s'accomplit sans cesse la transgression de leurs normes et de leurs limites propres. De façon corollaire, s'opère presque toujours, chez Artaud et Nebreda, une hybridation des œuvres, que l'on pourrait qualifier de *transgenres* et d'*intermédiales*. Il serait donc arbitraire de privilégier tel genre sur tel autre, ou de classer leurs œuvres sous tel ou tel médium plutôt que sous tel autre.

À la limite, on pourrait estimer que les créations d'Artaud et de Nebreda définissent en elles-mêmes de nouveaux genres, des genres originaux et singuliers qui ne valent essentiellement que pour ces sujets-là ; en effet, si une telle classification était envisageable, il serait bien malaisé de la projeter sur les œuvres d'autres créateurs, excepté peut-être sur des œuvres dites d'Art Brut, avec lesquelles les créations d'Artaud et de Nebreda possèdent, en apparence du moins, certaines affinités. La dynamique imprimée par ces deux créateurs se rapproche également de démarches adoptées par certains artistes contemporains, notamment dans les registres de l'Art corporel (ou *Body Art*), de l'installation et de la performance, pratiques visant non seulement à remettre en cause les catégories et les cadres institués, mais faisant aussi pénétrer des éléments extra-artistiques dans le champ artistique et brouillant les repères entre ce qui, *a priori*, relève de l'art et ce qui, toujours *a priori*, n'en relève pas.

Aussi faudrait-il faire preuve de prudence quant aux significations des mots qu'Artaud tout comme Nebreda emploient pour désigner leurs travaux ; il faudrait également se montrer vigilant vis-à-vis des termes et expressions répandus à leur sujet par la critique comme par les artistes et les spécialistes de l'art, mots qui gravitent autour de leurs œuvres et qui se répandent ensuite largement dans le public. En réalité, la *photographie* selon Nebreda ne désigne sans doute pas la photographie telle qu'on l'entend, ou telle qu'on l'appréhende, le

plus souvent ; le *théâtre* selon Artaud ne constitue pas non plus le théâtre tel qu'on le connaît ou tel qu'on le conçoit habituellement. L'*écriture* elle-même, dans les œuvres des deux créateurs étudiés, revêt des propriétés particulières, répondant à une logique du *performatif*.

1. En finir avec le théâtre (ou le théâtre selon Antonin Artaud)

Alors que la plupart des romantiques plaçaient l'ensemble des genres littéraires sous l'égide de la Poésie – ce qui ressort, par exemple, des écrits composés par les membres composant le cercle de l'*Athenäeum* –, Jacques Derrida, quant à lui, considère, en se référant à Artaud, que le théâtre formerait une sorte de genre supérieur, chapeautant l'ensemble des genres : « Seul le théâtre est art total où se produit, outre la poésie, la musique et la danse, la surrection⁹⁵ du corps lui-même. »⁹⁶ Derrida ajoute encore, dans « La parole soufflée » : « Le théâtre ne pouvait [...] être un genre parmi d'autres pour Artaud, homme *du* théâtre avant d'être écrivain, poète ou même homme de théâtre. »⁹⁷ Ce qui revient à désigner ce dernier comme « l'homme-théâtre », expression forgée par l'acteur Jean-Louis Barrault et qui, aux yeux d'Alain et Odette Virmaux, serait la plus juste et la plus appropriée qui soit : « Artaud est tout entier théâtre, dans toute sa vie, dans tout son être, et pas seulement dans ce qu'il a pu dire, écrire ou faire (*Cenci, Théâtre et son Double*, etc.) en relation plus ou moins directe et concrète avec la scène. »⁹⁸

Il ne faudrait pas en conclure trop vite que l'œuvre d'Artaud appartient intégralement au genre théâtral ; nous mettrons en évidence la différence qui existe entre l'expression « homme *de* théâtre », qui aurait pu convenir à l'artiste, alors qu'il effectuait ses premiers pas en tant qu'acteur ou en tant qu'auteur dramatique, et les expressions « l'homme *du* théâtre » ou « homme-théâtre », qui lui seront accolées plus tardivement. En outre, Alain Virmaux attire notre attention sur le fait que, lorsqu'on rencontre le mot *théâtre* dans les textes d'Artaud, la plus grande prudence est de rigueur ; effectivement, se trouve très souvent désignée par ce mot une activité qui n'a en réalité que peu de choses à voir avec ce que l'on entend habituellement par *théâtre*, car chez Artaud, cette pratique non seulement remet en

⁹⁵ Néologisme propre à Artaud, que nous expliciterons plus loin.

⁹⁶ *Tel Quel*, 20, p. 65, note 17, cité par A. Virmaux, in *Antonin Artaud et le Théâtre*, Paris, Seghers, 1970, p. 16.

⁹⁷ J. Derrida, « La parole soufflée », in *L'Écriture et la Différence*, op. cit., p. 281. Nous soulignons.

⁹⁸ A. et O. Virmaux, *Antonin Artaud. Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 42. Voir aussi A. Virmaux, « Permanence effective de la théâtralité », in *Antonin Artaud et le Théâtre*, op. cit., p. 36-37.

cause le cadre fictionnel, ce que Diderot appelait le « quatrième mur », mais elle obéit également à d'autres finalités que celles auxquelles nous sommes habitués⁹⁹.

a. Un genre littéraire sous-représenté

En raison de cette parenté du projet d'Antonin Artaud avec l'édification d'une sorte de scène ambulante, indissociable de l'« homme-acteur »¹⁰⁰, caractéristique qui va de pair avec un rejet de la primauté accordée au texte au profit de la *diction* et de l'*action*, nous appréhendons son théâtre comme un médium ou une pratique plutôt que comme un genre littéraire. Par la même occasion, nous observons à quel point ce genre est sous-représenté dans son œuvre, du moins si on l'enserme dans les limites de l'écrit. Nous rejoignons ainsi indirectement la poétique de Jakobson, laquelle évince le genre dramatique¹⁰¹, alors que le drame constituait l'un des trois grands genres (poétiques) qui, dans l'Antiquité, avaient été définis par Aristote dans sa *Poétique*. Ce point de vue qui tend à exclure le genre dramatique de la littérature, et à le considérer plutôt comme un médium, a également été partagé par d'autres théoriciens et critiques plus récents, ainsi que le rappelle Dominique Combe dans *Les Genres littéraires*, précisant que « Larthomas s'interroge avec G. Picon sur l'appartenance du théâtre à la littérature, étant “avant tout du domaine de la parole – de la parole en action” et “d'abord un texte, dont les vertus seront celles de toute chose écrite – mais ce texte est joué, c'est-à-dire vécu devant nous [...] (*Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1991, p. 25) »¹⁰².

Il est vrai que si l'on s'en tenait aux pièces de théâtre écrites par Artaud, l'apposition de l'étiquette « genre dramatique » à l'ensemble de son œuvre paraîtrait sensiblement déplacée. De fait, ses œuvres dramaturgiques sont numériquement très réduites, d'autant que certains manuscrits n'ont pas été retrouvés, à commencer par le manuscrit de la pièce intitulée *Le Supplice de Tantale* (dont l'auteur fit une lecture pour un public restreint, le 15 novembre 1935). L'un des premiers recueils de poèmes composés par Artaud, *L'Ombilic des Limbes* (1925), abrite toutefois le texte de deux courtes pièces de théâtre (« Le Jet de Sang »¹⁰³ et « Paul les Oiseaux ou la Place de l'Amour »¹⁰⁴), dont l'écriture s'inspire en partie du théâtre

⁹⁹ A. Virmaux, « Premières approches d'une vision théâtrale », in *Antonin Artaud et le Théâtre*, op. cit., p. 44-45.

¹⁰⁰ « Histoire du Popocatepel », in « Suppôts et Suppliciations », in A. Artaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 1244.

¹⁰¹ En effet, le genre dramatique n'entre pas dans sa bipartition opposant poésie (laquelle repose essentiellement sur la métaphore et relève de l'axe paradigmatique) et prose (laquelle fait appel à la métonymie et relève de l'axe syntagmatique).

¹⁰² D. Combe, « Pierre Larthomas et la distinction entre l'oral et l'écrit » in *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, « Contours littéraires », 1995, p. 106.

¹⁰³ *O.C. I**, p. 70-76.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 54-56.

surréaliste, ce genre qui, à en croire Henri Béhar, n'aurait pas nécessairement eu vocation à être représenté sur une scène¹⁰⁵. À propos du *Jet de sang*, réécriture parodique d'un drame d'Armand Salacrou, *La Boule de Verre*, il affirme : « On a l'impression que cette pièce est théâtralement impossible. Seul Artaud lui-même pouvait la porter à la scène ou mieux, à l'écran. »¹⁰⁶ Mais cette actualisation n'aura jamais lieu. Quoi qu'il en soit, le jugement critique émis, en lui-même, s'avère particulièrement significatif : *Le Jet de sang*, tel qu'on peut le lire dans *L'Ombilic des Limbes*, entrerait difficilement dans le registre du théâtre. La pièce s'apparente davantage à une sorte de poésie dialoguée, ou bien encore, comme le suggère Henri Béhar, à un scénario de cinéma, dans la mesure où les effets de fulgurance liés au montage et à l'enchaînement rapide des scènes, de même que les éléments du décor et les mouvements des personnages – à travers les descriptions qui nous en sont données – jouent un rôle prépondérant. On pourrait d'ailleurs faire un constat similaire à propos de la pièce qui raconte l'histoire de Paolo Uccello, et qui, outre qu'elle l'enrobe d'imaginaire, confère une dimension mythique à la biographie de ce célèbre peintre italien¹⁰⁷. Ainsi, avec les deux drames poétiques inclus dans *L'Ombilic des Limbes*, nous renouons d'une certaine manière avec l'expérience du *Spectacle dans un fauteuil*, inaugurée au XIX^e siècle par A. de Musset.

Dans l'œuvre d'Artaud, la principale pièce connue, dont les propriétés scéniques restent mesurées et identifiables, et qui pourrait d'autant plus être incluse au répertoire du théâtre qu'elle fut représentée sur scène du vivant du poète, mais aussi montée par lui-même, s'intitule *Les Cenci*. Écrite en 1935, selon des critères somme toute relativement traditionnels – ou, en tout cas, se rapprochant davantage du théâtre romantique ou post-romantique que du théâtre surréaliste –, cette pièce accorde une large place aux dialogues, même si les indications propres à la mise en scène sont loin d'être absentes du texte, notamment en raison de didascalies assez nombreuses et étoffées. Par conséquent, *Les Cenci* apparaissent plus ou moins en contradiction avec les principes énoncés dans *Le Théâtre et son Double*, qui stipulait entre autres de minorer autant que possible la place dévolue aux échanges verbaux et à la parole articulée. *Les Cenci* est une œuvre « plus proche de *Lorenzaccio* que du Théâtre balinai »¹⁰⁸, juge ainsi Henri Gouhier.

¹⁰⁵ Cf. H. Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, « Idées », 1979. À titre d'exemple de pièce surréaliste, citons « S'il vous plaît », d'André Breton et de Philippe Soupault (in *Les Champs magnétiques*, Paris, NRF/Gallimard, « Poésie », 1971).

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 231.

¹⁰⁷ En fait, cette pièce est librement adaptée d'une nouvelle de Marcel Schwob, issue d'un recueil intitulé *Vies imaginaires*.

¹⁰⁸ H. Gouhier, « Un étrange destin », in *Antonin Artaud et l'Essence du théâtre*, Paris, Vrin, « Essai d'art et de philosophie », 1974, p. 152.

Les autres pièces d'Artaud, telles qu'on les connaît par le biais des manuscrits, s'apparentent en revanche davantage à des canevas, ou à des scripts. C'est sous cette forme que se présente *La Conquête du Mexique*¹⁰⁹. Au sujet de ce qu'il appelle son « scénario » pour son « premier spectacle » du Théâtre de la Cruauté, Artaud déclare, dans une lettre à Jean Paulhan, datée de 1933 : « Je crois qu'on y voit de façon concrète, lucide, bien cernée par les mots, exactement ce que je veux faire, et que ma conception plastique, palpable et spatiale du théâtre y apparaît de façon parfaite. »¹¹⁰ Loin d'être identifié à un écrit littéraire, le scénario n'est donc qu'un outil, une sorte de descriptif plus ou moins schématique, en vue de la réalisation du spectacle. Cette façon d'envisager la pièce écrite va à l'encontre de l'idée émise dans *La Poétique* d'Aristote et partagée par les tragiques français (Racine, Corneille), selon laquelle le texte d'une pièce aurait même valeur que sa représentation. Quant au premier spectacle du Théâtre Alfred Jarry, il comprenait, d'après ce qu'en dit le programme, une « pochade musicale d'Antonin Artaud » intitulée *Ventre brûlé ou la Mère folle*¹¹¹. Selon un critique de l'époque, Benjamin Crémieux, *Ventre brûlé* aurait été une « brève hallucination sans texte ou presque, dans laquelle l'auteur a condensé une synthèse de vie et de mort, a laissé une impression d'étrangeté extrêmement forte et persistante »¹¹².

Le véritable travail d'innovation dramaturgique, chez Artaud, se situe donc moins au niveau de l'écriture des pièces, ou de leur *mise en mots* (ce qui, alors, relèverait plutôt d'un travail poétique), qu'au niveau de leur scénographie, ou de leur *mise en espace*. Dans *Le Théâtre et son Double* comme dans la correspondance du poète se trouvent en effet mentionnés de nombreux projets pour la mise en scène de pièces classiques ou modernes déjà existantes : *Arden of Feversham*¹¹³ attribuée à Shakespeare, *Woyzeck*¹¹⁴ de Büchner, *Le Coup de Trafalgar* de Vitrac. Artaud prévoit aussi la mise en scène de récits qui possèdent selon lui une dimension mythique et/ou poétique, tels « L'histoire de Barbe-Bleue », « La Prise de Jérusalem, d'après la Bible et l'Histoire » ou « un conte du marquis de Sade »¹¹⁵. Toutefois, faute de temps ou de moyens, ces adaptations n'ont pas été portées à la scène et n'ont par conséquent jamais vu le jour.

Malgré le profond ancrage littéraire des projets évoqués, ou leur inadaptabilité à la représentation scénique, et surtout malgré le faible nombre de pièces composées dans les faits

¹⁰⁹ In *O.C. V*.

¹¹⁰ « Lettre à Jean Paulhan du 22 janvier 1933 », in *O.C. V*, p. 197.

¹¹¹ « Le Théâtre Alfred Jarry en 1930 », in *O.C. II*, p. 39.

¹¹² « Notes », in *Le Théâtre et son Double*, Gallimard, « Folio/essais », *op. cit.*, p. 245. Nous soulignons.

¹¹³ « Le Théâtre de la Cruauté », in *Le Théâtre et son Double*, Gallimard, « Folio/essais », *op. cit.*, p. 153-154.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 154-155.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 154.

par Artaud, Alain Virmaux soutient l'idée que ses œuvres et son travail se déploient principalement sous la bannière du théâtre. Pour lui, la pratique théâtrale peut être considérée comme « le pivot central »¹¹⁶ ou encore une « clé décisive »¹¹⁷ de l'œuvre¹¹⁸. Pour autant, dans ses propos se décèlent certaines ambiguïtés, qui pointent la difficulté qu'il y a à tenir une telle position sans se sentir très vite confronté à quelque obstacle ou à quelque paradoxe. En effet, tout en insistant sur l'importance de la théâtralité¹¹⁹ dans l'œuvre et dans la pensée d'Artaud, Alain Virmaux défend « l'impossibilité de considérer les écrits d'Artaud comme un simple bréviaire de dramaturgie »¹²⁰ ; de plus, il fait part de « l'absurdité qu'il y aurait à isoler *Le Théâtre et son Double*, par exemple, du reste de l'œuvre »¹²¹. Pourtant, comme l'auteur le signale par ailleurs, cet isolement d'une œuvre particulière et cette focalisation aveugle sur le théâtre demeurent, encore à l'heure actuelle, monnaie courante¹²². « Ne parler que du théâtre à propos d'Artaud, c'est toujours l'appauvrir et le déformer »¹²³, estime en fin de compte le critique.

b. Le rejet et la haine du théâtre

Au sujet du substantif *théâtre*, Alain Virmaux signale, dans son ouvrage *Antonin Artaud et le Théâtre*, qu'Artaud « emploie le mot [...] avec des valeurs diamétralement opposées, pour désigner à la fois ce qu'il rejette et ce qu'il souhaite instaurer »¹²⁴. Plus concrètement, il confronte le théâtre de boulevard, petit-bourgeois, axé pour l'essentiel sur la psychologie¹²⁵ et fondé sur la représentation mimétique d'un côté, et de l'autre ce qu'il appelle, dans *Le Théâtre et son Double*, tantôt le « théâtre métaphysique », tantôt le « théâtre alchimique », tantôt encore le « Théâtre de la Cruauté », expressions qui correspondent à une pratique à la fois ancienne et nouvelle, totalement révolutionnaire. C'est ainsi qu'Artaud peut continuer à vouloir faire vivre un certain genre de théâtre tout en condamnant et en rejetant le

¹¹⁶ A. Virmaux, « Théâtre ou Poésie ? », in *Antonin Artaud et le Théâtre*, *op. cit.*, p. 16.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ En même temps, on ne peut s'empêcher de décèler dans ce point de vue les marques d'un intérêt personnel, car il est clair que ce qui attire l'auteur d'*Antonin Artaud et le Théâtre*, ce sont surtout les rapports qu'Artaud entretient avec la scène.

¹¹⁹ Voir plus loin, notre développement sur l'« écriture performative ».

¹²⁰ A. Virmaux, « Grandes lignes provisoires », in *Antonin Artaud et le Théâtre*, *op. cit.*, p. 44.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*, p. 15 : « Vingt ans après la mort d'Artaud, la postérité a opéré dans son œuvre brûlante un tri fâcheusement simplificateur, sans doute, d'où il ressurgit avec la dignité du doctrinaire de théâtre qui lui avait été autrefois refusée. »

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ A. Virmaux, « Premières approches d'une vision théâtrale », in *op. cit.*, p. 44.

¹²⁵ Cf. « En finir avec les chefs-d'œuvre », in *Le Théâtre et son Double*, *op. cit.*, p. 118-120.

théâtre conçu comme spectacle artificiel singeant la vie au lieu de la recréer et de la faire perdurer, par-delà son éclatement.

Alain Virmaux insiste sur ce qui constitue, selon lui, l'une des idées majeures avancées dans *Le Théâtre et son Double*, celle de « spectacle intégral »¹²⁶. On s'aperçoit immédiatement que mot *spectacle*, pris ici en bonne part, se substitue à celui de théâtre. Même si le mot *spectacle* sera parfois lui aussi soumis à critique¹²⁷, toute sa vie durant, Artaud ne dérogera pas à cette conception du « spectacle intégral », du « spectacle total »¹²⁸ ou de la « création totale »¹²⁹, dont il développe certains principes dans ses deux Manifestes du Théâtre de la Cruauté¹³⁰. Afin de provoquer la transe nécessaire à la réussite de son alchimie théâtrale, d'instiller cette émotion si intense qu'elle est capable de transporter l'acteur comme le spectateur dans un lieu situé hors du temps et de l'espace, le metteur en scène n'hésite pas à « s'adresse(r) à l'organisme entier »¹³¹ et à recourir à tous les artifices de la scène : bruits, musiques, lumières, masques, mannequins, machines...

Progressivement, la conception artaudienne du théâtre va se rapprocher de l'opéra et de la danse, pour former une nouvelle entité inédite, proche de la fête populaire, ainsi que l'indique un texte daté du 6 juillet 1934 :

On voit qu'il s'agit par un tel spectacle d'arriver à une sorte d'orchestration grandiose où non seulement le sens et l'intellect participent comme dans certains grands opéras, mais encore toute la sensibilité nerveuse disponible et dont le public en général ne se sert que dans les occasions extra-théâtrales, mouvements sociaux, catastrophes intimes, accidents et exaltations de toutes sortes qui font de la vie la plus gigantesque des tragédies¹³².

S'opère alors un basculement, le théâtre se manifestant dans la vie, et la vie, qui pour Artaud est tragédie, se reversant dans le théâtre.

Notons ici – car on a souvent tendance à l'oublier – que l'idée de « spectacle total » était présente et s'exprimait déjà, à la fin des années 1920, dans les Manifestes du Théâtre Alfred-Jarry :

Ce que nous voulons, c'est rompre avec le théâtre considéré comme un genre distinct, et remettre au jour cette vieille idée, au fond jamais réalisée, du *spectacle intégral*. Sans que,

¹²⁶ A. Artaud, « Premier manifeste du Théâtre de la Cruauté », in *O.C.* IV, p. 117, et « Le Théâtre de la Cruauté » in *Le Théâtre et son Double*, *op. cit.*, p. 152.

¹²⁷ Cf. *L'Évolution du décor*, in *O.C.* II, p. 12 et « Première lettre sur le langage », in *Le Théâtre et son Double*, *op. cit.*, p. 164 : « [...] la représentation appelée improprement spectacle, avec tout ce que cette dénomination entraîne de péjoratif, d'accessoire, d'éphémère et d'extérieur. »

¹²⁸ « Le Théâtre et la Cruauté », in *Le Théâtre et son Double*, *op. cit.*, p. 134.

¹²⁹ « Le Théâtre de la Cruauté (*Premier manifeste*) », in *op. cit.*, p. 143.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 137-155 et « Le Théâtre de la Cruauté (*Second manifeste*) », in *op. cit.*, p. 189-198.

¹³¹ « Le Théâtre et la Cruauté », in *op. cit.*, p. 135.

¹³² « À propos d'une pièce perdue », in *O.C.* II, p. 164.

bien entendu, le théâtre se confond à aucun moment avec la musique, la pantomime ou la danse, ni surtout avec la littérature.

Dans un temps où la substitution de la parole aux images, sous couleur de cinéma parlant, éloigne l'élite du public d'un art devenu hybride, il ne se peut pas que cette formule du *spectacle total* ne retrouve un regain d'intérêt.¹³³

Expérience atypique qu'Antonin Artaud mena en compagnie de Roger Vitrac et Robert Aron, le Théâtre Alfred-Jarry, fondé en 1926, se concevait déjà comme profondément anti-théâtral : « Le Théâtre Jarry a été créé en réaction contre le théâtre, et pour rendre au théâtre cette liberté totale qui existe dans la musique, la poésie ou la peinture et dont il a été jusqu'ici curieusement sevré. »¹³⁴ Pour Henri Béhar, ce théâtre, qui n'est pas sans rappeler les événements-spectacles organisés par Dada, s'exclut par principe de la littérature et du théâtre, sans pour autant les ignorer et refuser de se servir de leurs artifices :

La volonté originale du Théâtre Alfred-Jarry est de contribuer à la ruine du théâtre existant, par des moyens spécifiquement théâtraux. En ce sens, sa démarche ressemble fort à celle des peintres dadaïstes qui, tout en élaborant des tableaux, tendaient à détruire les notions d'Art et même d'Anti-Art.¹³⁵

Avant même les Dada, Alfred Jarry avait opéré une petite révolution dans le théâtre, lui qui, à côté de la mise en scène de pièces corrosives, à l'humour parfois potache, était l'auteur d'un Manifeste intitulé « De l'inutilité du théâtre au théâtre »¹³⁶. Par conséquent, son nom, loin d'avoir été choisi au hasard, n'était pas usurpé par Artaud, Vitrac et Aron. Dans la brochure indiquant le programme de la saison 1928, il était d'ailleurs précisé : « Le Théâtre Jarry brisera donc avec le théâtre, mais en plus il obéira à une *nécessité* intérieure où l'esprit a la plus grande part. Non seulement les cadres extérieurs du théâtre sont abolis, mais encore sa raison d'être profonde. »¹³⁷ Une lettre de la même année, adressée à Jean Paulhan, se montre encore plus explicite : « Mais le théâtre Jarry n'a rien à faire avec le théâtre. »¹³⁸ Tout en conservant le dispositif scénique classique, ce Théâtre inauguré par Artaud, Aron et Vitrac rejette en effet le théâtre, car il vise d'autres objectifs que le simple divertissement, la peinture ou l'illustration de la vie quotidienne.

¹³³ « Le Théâtre Alfred Jarry », in *O.C.* II, p. 35. Souligné par l'auteur.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Henri Béhar, « Le Théâtre Alfred-Jarry », in *Le Théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, « Idées », 1979, p. 291.

¹³⁶ Cf. A. Jarry, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », in *Ubu*, préface de N. Arnaud, Paris, Gallimard, « Folio », 1992 (1^{re} éd. Gallimard : 1978), p. 307-314.

¹³⁷ « Théâtre Alfred Jarry. Saison 1928 », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 283.

¹³⁸ « Lettre à Jean Paulhan », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 282. Cette lettre fut publiée dans *La Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928 (cf. *O.C.* III, p. 131-132).

Artaud fustige le théâtre de divertissement, théâtre artificiel, qui, conformément à l'étymologie du mot *divertissement*, détournerait l'homme de la vie et de ses préoccupations sérieuses. Le *théâtre de boulevard* qui en est le modèle correspond, aux yeux du metteur en scène, à un faux théâtre, car, pour lui, « le vrai théâtre »¹³⁹ doit être en prise directe avec la vie, l'espace et la matière¹⁴⁰. « Le Théâtre de la Cruauté a été créé pour ramener au théâtre la notion d'une vie passionnée et convulsive »¹⁴¹, lit-on dans le second Manifeste du Théâtre de la Cruauté. « On ne peut continuer à prostituer l'idée de théâtre qui ne vaut que par une liaison magique, atroce, avec la réalité et avec le danger »¹⁴², apprenait-on déjà dans le premier Manifeste. Et dans un texte de juillet 1947, intitulé « Le Théâtre et la Science », Artaud écrit :

Le théâtre vrai m'est toujours apparu comme l'exercice d'un acte dangereux et terrible,
où d'ailleurs aussi bien l'idée de théâtre et de spectacle s'élimine
que celle de toute science, de toute religion et de tout art.¹⁴³

Ainsi se trouvent constamment opposés, quoique à des périodes et dans des contextes différents, « vrai théâtre » et « faux théâtre ». Défenseur des valeurs théâtrales perdues, Artaud se sentira même en droit d'affirmer, dans un texte de 1946 :

Et maintenant, je vais dire une chose qui va peut-être stupéfier bien des gens.
Je suis l'ennemi
 du théâtre.
Je l'ai toujours été.
Autant j'aime le théâtre,
autant je suis, pour cette raison-là, son ennemi.¹⁴⁴

Contrairement à son *ersatz*, symbole de vulgarité et de décadence, le « vrai » théâtre ne s'ancrage pas (uniquement) dans l'actualité, aux sens de vie quotidienne et de contexte historique, mais puise sa source avant tout dans le rêve, qu'Artaud relie à la vie par le biais des notions de *désordre*, de *chaos* et d'*anarchie*. De plus, il pense que les illusions nées des rêves, comme les grands mythes de l'humanité, ne sauraient tromper, ni faire appel aux bas instincts de l'homme : « Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c'est-à-dire constituer un moyen d'illusion vraie, qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves [...]

¹³⁹ Cf. *O.C.* V, p. 272.

¹⁴⁰ Cf. « Conclusion : un théâtre impossible ? », in A. Virmaux, *op. cit.*, p. 235.

¹⁴¹ In *Le Théâtre et son Double*, *op. cit.*, p. 189.

¹⁴² *Ibid.*, p. 137.

¹⁴³ In A. Artaud, « Textes écrits en 1947 », in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1544. On sera particulièrement attentif aux alinéas imitant la disposition de l'écriture manuscrite d'Artaud dans ses cahiers.

¹⁴⁴ In « Autour de la séance au Vieux-Colombier », in A. Artaud, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1177.

sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur. »¹⁴⁵ Artaud est donc en quête d'une forme de spectacle qui rompe avec le psychologisme du théâtre de son temps, lequel est fondé sur le rationalisme et répond au principe de la *mimèsis*. Il voudrait également créer un théâtre qui puisse briser le cadre de la fiction afin de toucher au plus près le spectateur, et bouleverser son mode de pensée et de réaction au monde environnant¹⁴⁶. Enfin, il a pour dessein d'opérer chez l'acteur comme chez le spectateur une transformation de nature ontologique, de provoquer chez eux une mort et une renaissance symboliques, débouchant sur une incarnation dans un nouveau corps de jouissance. Ces ambitions et ces préoccupations restent toujours identiques, même si Artaud les présente sous des formes légèrement différentes au fil du temps. Dans un texte de 1946, intitulé « Le Théâtre et l'Anatomie », il prend soin de préciser :

Le théâtre n'a jamais été fait pour nous décrire l'homme et ce qu'il fait, mais pour nous constituer un être d'homme qui puisse nous permettre d'avancer sur la route du vivre sans suppurer et sans puer.¹⁴⁷

Il faut donc bien noter que la forme de théâtre qu'Artaud cherche à mettre en œuvre ne s'arrête pas aux projets et aux principes édictés dans *Le Théâtre et son Double*, ni aux danses balinaises qui, dans les années 1930, servent de référence au poète. Au cours du temps, sa conception théâtrale évolue : tantôt elle prend la direction d'un *rituel* ouvrant de plus en plus la scène au monde extérieur, tantôt elle retourne à la *pratique de l'écriture* en vue d'établir un théâtre qui se déroulerait dans le rectangle de la page imprimée, ou qui s'appuierait en priorité sur la lettre et le support d'écriture. Dans tous les cas, univers théâtral et réalité extra-théâtrale se percutent ou se confondent.

En préambule à son essai intitulé *Antonin Artaud et l'Essence du théâtre*, Henri Gouhier juge pour sa part que, dans l'œuvre et la vie d'Artaud, « sans doute, tout tient ensemble et le théâtre ne représente pas une partie réellement séparable »¹⁴⁸. En raison des sources profondément littéraires sur lesquels s'appuient les projets de mise en scène d'Artaud, Henri Gouhier fait ainsi le départ entre les caractéristiques idéales propres au Théâtre de la Cruauté, qui ne sera jamais véritablement réalisé, et les quelques pièces que monte Artaud, dans la continuité de l'expérience du Théâtre Alfred-Jarry¹⁴⁹. En même temps, Henri Gouhier soutient que cet homme est en quête de « l'essence du théâtre » et qu'il a élaboré à sa manière

¹⁴⁵ « Le Théâtre de la Cruauté », in *op. cit.*, p. 141.

¹⁴⁶ Voir plus loin notre développement sur l'effondrement de la scène.

¹⁴⁷ « Le Théâtre et l'Anatomie », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1092.

¹⁴⁸ Henri Gouhier, *Antonin Artaud et l'Essence du théâtre, op. cit.*, p. 8.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 101.

une « philosophie du théâtre »¹⁵⁰. Mais aussitôt, il ajoute : « À tort ou à raison, nous pensons qu'après les écrits du *Théâtre et son Double* – le dernier, la Préface, doit être de 1936¹⁵¹ – Artaud n'a plus rien à nous dire sur l'essence du théâtre. »¹⁵² La question particulière qui se pose, selon cet auteur, pourrait se formuler de la manière suivante : après la décompensation d'Artaud, le théâtre qui nous est désormais proposé, étendu aux dimensions de l'univers ou restreint à des livres ou des pages de cahiers, a-t-il encore quelque chose à voir avec le théâtre au sens où nous pouvons l'entendre ? « Que pareille question se pose avec Artaud et après Artaud, là est le fait nouveau dans l'histoire de "l'art théâtral moderne" »¹⁵³, souligne Henri Gouhier. Ce dernier parvient à la conclusion qu'« Artaud a inventé un type de spectacle autre que le théâtre »¹⁵⁴. Parallèlement, sa réflexion prend un tour radical, calqué sur la démarche elle-même radicale du poète :

[...] on osera dire : le *non*-théâtre d'Artaud n'est pas une espèce de dramaturgie négative au sens où l'on parle de théologie négative ; le *non* porte sur *le* théâtre et pas seulement sur telle ou telle, voire sur toutes les formes connues de théâtre. Quand une théologie négative va jusqu'à nier Dieu, elle cesse d'être une théologie et se mue en athéisme : de même, quand une dramaturgie négative va jusqu'à nier la représentation théâtrale, elle cesse d'être une dramaturgie et le *non*-théâtre signifie *non* au théâtre.¹⁵⁵

Pour notre part, nous estimons que, concernant l'activité théâtrale d'Artaud, le paradoxe mérite d'être maintenu ; nous rapprocherons néanmoins son « type de spectacle autre que le théâtre », selon l'expression d'Henri Gouhier, à la fois de l'art de la performance et du théâtre postmoderne, en tant qu'ils se confrontent tous deux à des éléments extra-artistiques de même qu'ils intègrent tous deux une part importante de *performativité*.

On comprend alors que, malgré sa récurrence dans l'œuvre d'Artaud, le mot *théâtre* corresponde à une terminologie réductrice pour qualifier le travail entrepris ; il ne suffit pas à englober la diversité de natures inhérente aux œuvres du poète ni l'ambition et le projet métaphysique qu'elles véhiculent, de sorte qu'il faudrait, à leur sujet, employer ce substantif avec précaution, et s'efforcer de voir, à chaque fois qu'il apparaît dans ses écrits, ce qui se cache derrière. Il est donc souhaitable de fournir encore quelques précisions relatives au théâtre tel qu'il a été conçu par Artaud, en relevant et en empruntant si possible les termes employés par ce dernier.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵¹ En réalité, il est possible qu'elle soit un peu plus tardive et qu'elle date de 1937.

¹⁵² Henri Gouhier, *Antonin Artaud et l'Essence du théâtre*, op. cit., p. 9.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 136.

c. Un théâtre magique et rituel

Artaud définit son théâtre comme « rituel et magique »¹⁵⁶. Se réconciliant, d'un point de vue thématique, avec les mythes, et censée prendre dans la pratique l'aspect d'un rite, la conception théâtrale qu'il promeut fait appel à d'anciennes formes de spectacles populaires ou à des formes de cérémonies sacrées, dont les caractéristiques et les finalités auraient été ou seraient encore proches de celles qu'il revendique pour son propre théâtre hors normes : « Une idée du théâtre s'est perdue »¹⁵⁷, se lamente-t-il dans *Le Théâtre et son Double* ; « J'ai eu la faiblesse de penser que je pourrais faire un théâtre, que je pourrais à tout le moins amorcer cette tentative de redonner vie à la valeur universellement méprisée du théâtre »¹⁵⁸, regrette-t-il ailleurs. Suivant les périodes, suivant ses sources d'influences du moment, Artaud se réfère au théâtre antique (Eschyle, Sénèque), aux Mystères du Moyen âge, aux théâtres ou aux cérémonies d'Extrême-Orient (danse balinaise, théâtres chinois et japonais), parmi lesquels il ne faut pas oublier de mentionner le théâtre d'ombres chinois (qui, dans *Le Théâtre et son Double*, porte le nom de « Théâtre de Séraphin »). Ainsi, les thèmes du Théâtre de la Cruauté seront « cosmiques, universels, interprétés d'après les textes les plus antiques, pris aux vieilles cosmogonies mexicaine, hindoue, judaïque, iranienne, etc. »¹⁵⁹. Il arrive aussi qu'Artaud fasse référence à des rites africains, nord-africains, océaniens ou pratiqués par les Indiens d'Amérique : « Les rites et les danses sacrées des Indiens sont la plus belle forme possible du théâtre et la seule qui puisse vraiment se justifier »¹⁶⁰.

Quel type de théâtre Artaud souhaite-t-il mettre en œuvre ? À tort ou à raison, on considère généralement *Le Théâtre et son Double* comme un précis d'art dramatique, au moyen duquel Artaud exposerait sa vision avant-gardiste et enflammée du théâtre et de la mise en scène. Mais pour comprendre de quoi il retourne véritablement, il faut tenir compte des circonstances dans lesquelles cet ouvrage a été écrit. Ce n'est qu'en 1938 qu'Artaud rassemble plusieurs articles et textes de conférences pour former cet ouvrage. Or, 1938, cela signifie postérieurement à l'échec de ses diverses expériences théâtrales : échec du Théâtre Alfred-Jarry, et surtout échec des *Cenci*, pièce arrêtée après quelques représentations, lesquelles ne rencontrèrent guère le succès. Cela veut dire aussi, postérieurement à son voyage au Mexique où il a tenté de faire renaître les mythes de l'Amérique précolombienne, oubliés par les Mexicains eux-mêmes, et où il découvre les rites accomplis par les Indiens

¹⁵⁶ O.C. V, p. 16.

¹⁵⁷ A. Artaud, « Le Théâtre et la Cruauté », in *Le Théâtre et son Double*, op. cit., p. 131.

¹⁵⁸ A. Artaud, O.C. II, p. 21.

¹⁵⁹ « Le Théâtre de la Cruauté. Second Manifeste », in « Le Théâtre et son Double », in *Œuvres*, op. cit., p. 580.

¹⁶⁰ O.C. VIII, p. 186.

Tarahumaras au cœur de leur Sierra. C'est pourquoi, en même temps qu'il fustige le théâtre de son époque, Artaud s'adonne dans *Le Théâtre et son Double* à une critique de la société occidentale qui, pareillement au théâtre psychologique et bourgeois, séparerait l'art de la vie.

En particulier, Antonin Artaud estime que l'art ne doit plus renvoyer à une idée ou à un concept préexistant, ne doit plus servir d'illustration sous peine de devenir paralytique et moribond ; ayant rompu une bonne fois pour toutes avec la *mimèsis*, l'art ne peut désormais exister véritablement que dans le tracé, le choc, l'éclair, le courant, le flux. Artaud souhaite à tout prix échapper à l'enfermement dans l'écriture, dans les articulations (habituelles) de la syntaxe, dans les termes conçus comme des « terminaisons »¹⁶¹ ; il renonce également au culte de la Forme, dans lequel il décèle une habitude bourgeoise, une marque de dépravation, une preuve d'imbécillité et d'impuissance : « Cette idée d'art détaché, de poésie-charme et qui n'existe que pour charmer les loisirs, est une idée de décadence, et elle démontre hautement notre puissance de castration. »¹⁶²

À l'opposé de cet art voué à la seule contemplation, jugé décadent, dépourvu de force et de vie, la pratique promue par le poète se distingue par une *implication directe du corps* et une *stimulation redoublée des affects* qui va de pair avec une *fascination exercée sur l'intellect*. Notons en particulier que, derrière une réactivation hautement proclamée de la puissance sexuelle, la conception révolutionnaire de la mise en scène proposée par le poète laisse entrevoir des intentions qui, faisant fi de toute nécessité de sublimation, visent à la *pure jouissance*. D'ailleurs, ne lit-on pas dans « Le Théâtre et la Culture », texte servant de préface au *Théâtre et son Double*, la déclaration suivante : « Le plus urgent ne me paraît pas tant de défendre une culture dont l'existence n'a jamais sauvé un homme du souci de mieux vivre et d'avoir faim, que d'extraire de ce que l'on appelle la culture, des idées dont la force vivante est identique à celle de la faim. »¹⁶³ Ainsi, en s'efforçant de briser la vieille icône de l'œuvre-monument, de la même façon qu'il tente de rompre définitivement avec la dichotomie classique corps/esprit, Artaud fait part de sa volonté de renouer avec les puissances primitives de la Vie, autrement dit avec les énergies libidinales et la jouissance totale qu'il identifiait, dans ses écrits des années 1920, avec la Chair ou la Matière.

Artaud poursuit sa critique de la culture occidentale, fondée sur la dichotomie corps/esprit, dans « Le Théâtre et la Culture » (préface du *Théâtre et son Double*, peut-être écrite en 1937, après son retour du Mexique), texte dans lequel apparaît le mot de *magie*.

¹⁶¹ « Le Pèse-Nerfs », in *O.C. I**, p. 96.

¹⁶² « En finir avec les chefs-d'œuvre » in *Le Théâtre et son Double*, *op. cit.*, p. 120.

¹⁶³ « Le Théâtre et la Culture », in *op. cit.*, p. 11.

Globalement, les idées de magie et la dimension rituelle laissent entendre que le théâtre, tel qu'il est imaginé et proposé par Artaud, se situe au-delà (ou serait-ce plutôt en deçà ?) de la pratique théâtrale proprement dite. En effet, ce théâtre vise à instaurer une relation particulière entre le metteur en scène, assimilé à un auteur, et les spectateurs, relation qui déborde le théâtre pour rejoindre le rite sacré et magique. Or, d'après le philosophe Gilbert Simondon, la magie est précisément ce qui rend indistinct ou annule la séparation entre sujet et objet. La limite fictionnelle propre au théâtre (classique) est donc remise en cause.

Pourtant, dans sa première conception du théâtre et de l'écriture, Artaud mettait en avant la création d'un espace de virtualité : le spectacle qui a lieu sur scène ou sur la page imprimée rejette la réalité pour créer une nouvelle aire de vie, située hors du monde, par le biais de l'utilisation du Réel et de l'Imaginaire. Toutefois, cette vision d'un cosmos clos et hermétique se modifie par la suite pour laisser davantage la place à l'idée d'un théâtre non plus fictif mais totalement réel, agissant de manière directe sur la vie, au cœur même de la vie (quoique l'idée de virtualité ne cessera d'être convoquée, en tant que situation à préserver ou objectif à atteindre ou, au contraire, en tant que défaut à strictement éviter, à partir du moment où elle rejoint l'artificialité de la *mimèsis*).

Avant même son départ pour le Mexique, Artaud donne quelques éclaircissements sur sa conception du théâtre dans une lettre envoyée en 1932 à la revue *Comœdia* :

Je conçois le théâtre comme une opération ou une cérémonie magique, et je tendrai tous mes efforts à lui rendre, par des moyens actuels et modernes, et autant qu'il se pourra compréhensibles à tous, son caractère rituel primitif.¹⁶⁴

Cette idée d'un théâtre qui se subordonne à un « rituel primitif » et à une opération magique apparaît même encore plus tôt dans l'œuvre d'Artaud, dès l'expérience commune du Théâtre Alfred-Jarry. Le programme de la saison 1928 indique en effet :

Le Théâtre Alfred Jarry ne triche pas avec la vie, ne la singe pas, ne l'illustre pas, il vise à la continuer, à être une sorte *d'opération magique* sujette à toutes les évolutions. C'est en cela qu'il obéit à une nécessité spirituelle que le spectateur sent cachée au plus profond de lui-même. Ce n'est ici pas le moment de faire un cours de magie actuelle ou pratique, mais c'est pourtant bien de magie qu'il s'agit.¹⁶⁵

Le facteur d'interactivité avec le public se trouve donc particulièrement sollicité, ce dernier étant soumis au rituel dirigé par le metteur en scène, rituel qui n'a rien d'une sinécure mais

¹⁶⁴ « Lettre à *Comœdia*, du 18 septembre 1932 », in *O.C.* V, p. 31-32.

¹⁶⁵ *O.C.* II, p. 27. Souligné par l'auteur.

qui implique au contraire de faire l'épreuve de l'angoisse et de l'épouvante, ainsi qu'il ressort de ces lignes extraites d'une brochure de présentation du Théâtre Alfred-Jarry :

Le spectateur qui vient chez nous saura qu'il vient s'offrir à une opération véritable où, non seulement son esprit, mais ses sens et sa chair sont en jeu. Si nous n'étions pas persuadés de l'atteindre le plus gravement possible, nous estimerions être inférieurs à notre tâche la plus absolue. Il doit être bien persuadé que nous sommes capables de le faire crier.¹⁶⁶

Henri Béhar estime que, pour les dirigeants du Théâtre Alfred-Jarry, « le théâtre n'est pas un jeu, c'est une entreprise où les comédiens et les spectateurs devront engager leur vie profonde. Ce qui frappe, c'est la gravité avec laquelle ils s'expriment, prétendant s'adresser à l'existence du spectateur, le secouer, le provoquer, le jeter dans le doute »¹⁶⁷.

De son côté, Alain Virmaux met en évidence que le théâtre, dans la pensée d'Artaud, n'est qu'un médium¹⁶⁸, comme le prouvent en premier lieu les formules et préceptes qui ponctuent ses Manifestes : « Le Théâtre Alfred-Jarry s'adresse à tous ceux qui ne voient pas dans le théâtre un but mais un moyen »¹⁶⁹ ; « le Théâtre Alfred Jarry a été créé pour se servir du théâtre et non pour le servir »¹⁷⁰. Par conséquent, le théâtre mis en place par Artaud apparaît comme un *moyen*, et non comme une fin en soi ; comme la magie, il est profondément *utilitaire*. Un peu plus tard, dans une lettre à Jean Paulhan, datée du 12 septembre 1932, Artaud écrira : « Le théâtre, dans la mesure où il cesse d'être un jeu d'art gratuit [...] s'identifie avec cette sorte de cruauté vitale qui est à la base de la réalité. »¹⁷¹

Revisitant l'ensemble de l'œuvre du poète, Alain Virmaux en vient à admettre que « “drame” constituerait [...] un meilleur mot que “théâtre” pour désigner l'entreprise d'Artaud »¹⁷². Dans cette perspective, le *drame* recoupe toutes les pratiques artistiques auxquelles s'est adonné le poète et homme de théâtre, mais il désigne également, de manière encore plus large, la globalité de sa vie, à la fois la souffrance qui l'accable et son entreprise de réfection du monde et de l'humanité, ce que l'on pourrait encore envisager, d'un point de vue psychopathologique, comme l'expression plus ou moins cadrée de son délire. Le drame implique ici un retour au sens populaire du mot, c'est-à-dire qu'il désigne un *acte* ou une *action*, indépendamment de toute pratique scénique, et n'a que peu à voir avec le mélodrame.

¹⁶⁶ « Théâtre Alfred Jarry – Première année. Saison 1926-1927 », in A. Artaud, *Œuvres*, op. cit., p. 229.

¹⁶⁷ H. Béhar, *Le Théâtre Dada et surréaliste*, op. cit., p. 292.

¹⁶⁸ A. Virmaux, *Antonin Artaud et le Théâtre*, in op. cit., p. 15.

¹⁶⁹ O.C. II, p. 27.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷¹ O.C. IV, p. 158.

¹⁷² A. Virmaux, « Une pratique éclatée du théâtre », in op. cit., p. 47.

Au cours du temps, et quelle que soit la nature de la scène qu'elle adopte pour épancher son théâtre à la fois intérieur et extérieur, l'œuvre d'Artaud poursuivra toujours le même but, à savoir une transformation de nature ontologique, avec des effets protecteurs et/ou curatifs sur le corps humain¹⁷³. De fait, on ne compte plus les occurrences du mot *magie* dans *Le Théâtre et son Double*. Nombreux sont également les rapprochements effectués avec la médecine, le Théâtre de la Cruauté étant présenté comme « une thérapeutique de l'âme dont le passage ne se laissera pas oublier »¹⁷⁴. Dans le texte intitulé « En finir avec les chefs-d'œuvre », se trouve évoquée une comparaison avec l'acupuncture :

Je propose d'en revenir par le théâtre à une idée de la connaissance physique des images et des moyens de provoquer des transes, comme la médecine chinoise connaît sur toute l'étendue de l'anatomie humaine les points qu'on pique et qui régissent jusqu'aux plus subtiles fonctions.¹⁷⁵

Les derniers textes d'Artaud accentuent encore cet aspect à la fois prophylactique, salvateur et libérateur du théâtre, ainsi que le prouve la première phrase d'« Aliéner l'acteur », texte de mai 1947 :

Le théâtre
est l'état,
le lieu,
le point
où saisir l'anatomie humaine,
et par elle guérir et régenter la vie.¹⁷⁶

De nouveau est évoqué ici un certain point à trouver, comme dans les textes du *Théâtre et son Double* où Artaud identifiait le théâtre à l'acupuncture et à la médecine chinoise. Trouver ce point revient aussi, suivant la problématique du sujet psychotique, à trouver une suppléance au Nom-du-Père¹⁷⁷.

Comme le fait observer Alain Virmaux, le Théâtre de la Cruauté, ou plutôt ses tentatives de réalisations, se rapprochent de certaines cérémonies religieuses ou de certains rituels magiques non seulement dans son apparence extérieure mais aussi et surtout parce

¹⁷³ Se reporter à notre deuxième partie.

¹⁷⁴ O.C. IV, p. 102.

¹⁷⁵ In *Le Théâtre et son Double*, Gallimard, « Folio/essais », *op. cit.*, p. 125.

¹⁷⁶ In A. Artaud, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1520.

¹⁷⁷ Conformément à la théorie borroméenne des psychoses développée par Lacan, le Nom-du-Père (ou la suppléance au Nom-du-Père défaillant), en tant que fonction ou instance de nomination, peut être défini comme le quatrième nœud qui permet de faire tenir la réalité représentée par le triangle R.S.I. (Réel-Symbolique-Imaginaire).

qu'il traduit une quête existentielle, aux implications à la fois corporelles et spirituelles, de la part de celui qui le met en œuvre :

Même si le théâtre est une des principales clés de la pensée d'Artaud, il convient de ne jamais perdre de vue que son projet théâtral ne se comprend et ne s'admet que dans la perspective d'une reconstruction intégrale de l'homme et du monde. La quête poursuivie est d'ordre ontologique.¹⁷⁸

Sur ce point, la lettre d'Artaud datée du 25 février 1948 livre également des informations fort intéressantes car, de même que dans les conceptions religieuses du monde, l'individu apparaît comme indéfectiblement lié au cosmos, qui est un corps à grande échelle :

[Je] me consacrerai désormais
exclusivement
au théâtre
tel que je le conçois,
un théâtre de sang,
un théâtre qui à chaque représentation aura fait gagner
corporellement
quelque chose
aussi bien à celui qui joue qu'à celui qui vient voir jouer
d'ailleurs
on ne joue pas,
on agit
Le théâtre c'est en réalité la *genèse* de la création.¹⁷⁹

C'est avant tout pour ces raisons profondes, de réfection corporelle et d'achèvement de la création, et non pour de simples considérations d'ordre esthétique, qu'Artaud s'attaque au théâtre en tant que divertissement et fade imitation de la vie. À propos de sa pièce perdue convoquant l'un de ces « Grands Mythes du Passé » déjà évoqués, *Le Supplice de Tantale*¹⁸⁰, il indiquait dans une brochure qui informait le public sur ses intentions :

Et hors de leur gangue scolaire et littéraire, Antonin Artaud veut tenter par le truchement d'une tragédie mythique d'en dire sur la scène les forces naturelles, et de rendre ainsi le théâtre à sa véritable destination.

C'est-à-dire que par ce procédé le théâtre cesse d'être un jeu et le délassement d'une soirée éphémère pour devenir une sorte d'acte utile, et prendre la valeur d'une véritable thérapeutique où les foules antiques venaient puiser le goût de vivre, et la force de résister aux atteintes de la fatalité.¹⁸¹

¹⁷⁸ A. Virmaux, « Conclusion : un théâtre impossible ? », in *Antonin Artaud et le Théâtre, op. cit.*, p. 235.

¹⁷⁹ « Lettre à Paule Thévenin du 24 février 1948 », in *O.C.* XIII, p. 146-147.

¹⁸⁰ Pièce adaptée de Sénèque, qu'Artaud désigne aussi sous l'appellation d'*Atrée et Thyeste*, mettant ainsi en évidence les noms des deux frères fratricides.

¹⁸¹ *O.C.* II, p. 162-163.

Le théâtre s'identifie par conséquent à un « acte utile », et de surcroît, à un acte de guérison et de survie. Il ne s'agit plus d'un jeu mais d'une véritable lutte contre un destin implacable qui s'impose en premier lieu au sujet Artaud. Par ce biais, l'auteur-metteur en scène, hissé au rang de thérapeute, pense retrouver l'essence du théâtre, sa vocation et son utilité premières. Dans le texte que nous venons de citer, il compare ainsi son projet théâtral avec les rituels magiques de diverses civilisations, y compris des rituels propres à la société française catholique, citant pêle-mêle les « musiques de guérison » pratiquées par les Indiens d'Amérique du Nord, les « incantations de sorciers nègres [...] pour amener la pluie » et les miracles de Lourdes¹⁸².

Il existe toutefois une limite à de telles comparaisons. En effet, l'écrivain metteur en scène adopte à plusieurs reprises une position hostile au rite, surtout dans ses écrits asilaires et post-asilaires. La contradiction s'explique par les sens et connotations différents qu'il attribue à ce mot. Artaud éprouve une peur du rite à partir du moment où celui-ci est relié aux notions d'envoûtement et de répétition. En revanche, son intérêt pour le rite se manifeste lorsque celui-ci correspond à une réactualisation du mythe, non soumise à la répétition ; il prend alors la valeur d'un événement unique et sacré. Mais nous reviendrons plus loin sur la nature et sur le sens précis que prennent le rituel et l'opération de *catharsis* chez Artaud.

2. Nebreda et l'autoportrait photographique

Nous commencerons par fournir quelques indications générales sur la photographie et ses usages, passés et contemporains, puis nous nous attacherons à déterminer la nature performative de la photographie chez David Nebreda. Nous montrerons que, marquée par l'hybridation des médiums, elle déborde le champ photographique proprement dit. Nous verrons également qu'elle se distingue de la photographie traditionnelle par l'introduction d'une dimension magique et rituelle. Aussi nourrit-elle un grand nombre d'accointances avec le théâtre performatif élaboré par Antonin Artaud.

a. Mise au point sur la photographie

La photographie, en tant que processus de captation et d'enregistrement de la lumière renvoyée par un corps animé ou inanimé sur un support photosensible, existe avant même l'invention du terme de *photographie*. Le daguerréotype répond à cette définition. Monique

¹⁸² *Ibid.*, p. 163.

Sicard¹⁸³ indique les origines du mot *photographie* et les différents sens qu'il a pris au cours de l'histoire :

Le mot « photographie » apparaît dans les années 1832-1834, désignant alors, d'une manière générale, « ce qui concerne l'étude de la lumière ». Il ne prendra son acception moderne qu'à partir de 1839, année de l'annonce publique de l'invention, soit une quinzaine d'années après l'obtention par Niépce de ses premières images photographiques¹⁸⁴.

Pour Monique Sicard, la manière dont le XIX^e siècle s'est emparé de l'outil et de l'objet photographiques a fortement influé sur la destinée et le statut actuel de la photographie : entre objet scientifique prétendant à l'objectivité d'une part, et médium artistique, soumis à un travail de cadrage, de mise en scène et de montage, répondant à des critères esthétiques, d'autre part. L'histoire et la nature technique de la photographie sont donc à l'origine de l'ambivalence où la tiennent encore, et peut-être d'ailleurs à juste titre, les critiques et historiens de l'art¹⁸⁵.

En règle générale, la photographie est considérée comme un *analogon*, soit comme une copie ou une reproduction, plus ou moins (im)parfaite, de la réalité. C'est ainsi que la considère Roland Barthes, dans *La Chambre claire*. Entre tous les arts, elle serait celui qui s'approche au plus près des objets réels, les rend avec le plus de fidélité, et réussit même, dans une certaine mesure, à les capturer. Le terme d'*objectif* n'insinue-t-il pas en lui-même que, à travers la prise de photo, il y a une possibilité de tout capter/capturer, de ne rien perdre de la réalité extérieure, et de parvenir ainsi à la plus complète objectivité ? Répondre par l'affirmative revient à faire l'impasse sur la singularité liée au regard de chaque photographe, regard nécessairement subjectif et qui se retrouve dans tout objet photographique, y compris dans la photo de reportage, soit celle qui se targue du plus haut niveau d'objectivité et de fidélité par rapport à la réalité.

Comme le souligne François Soulages dans son *Esthétique de la photographie*, « la photographie peut être doublement trompeuse [...] d'une part avant la prise de vue par une mise en scène et d'autre part après la prise de vue au moment du développement et du tirage »¹⁸⁶. Il faudrait donc, selon cet auteur, remplacer le « ça a été »¹⁸⁷ de Barthes, énoncé

¹⁸³ Chargée de recherches à l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM/CNRS), elle est responsable du séminaire de recherches « Genèses photographiques » de l'ITEM/EHESS.

¹⁸⁴ Monique Sicard, « La "photo-graphie", entre nature et artefact », in Ph. Descola (sous la dir. de), *La Fabrique des images*, Paris, Somogy Éditions d'art/Musée du quai Branly, 2010, p. 122.

¹⁸⁵ Cf. T. Garcia, *L'Image*, Neuilly, Atlande, « Clefs-concours – Philosophie », 2007, p. 232-233.

¹⁸⁶ F. Soulages, « Ouverture », in *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, « Nathan Photographie », 1999, p. 16.

dans *La Chambre claire*, par un « “ça a été joué” »¹⁸⁸. Par conséquent, la photographie, à commencer par le portrait ou l’autoportrait, « n’est ni le reflet, ni la preuve du réel »¹⁸⁹. Elle correspond plutôt à la mise en œuvre d’une esthétique, l’esthétique du « ça a été joué », reposant toujours sur une certaine dose de théâtralisation¹⁹⁰.

En même temps, la photographie, contrairement à la peinture ou à d’autres médiums, garde un lien privilégié avec son référent. En effet, la photo est le résultat d’un procédé physico-chimique qui, comme le précise Roland Barthes dans *La Chambre claire*, permet « de capter et d’imprimer directement les rayons lumineux émis par un objet diversement éclairé »¹⁹¹. Ainsi, « la photo est littéralement une émanation du référent. D’un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici [*en tant que spectateur*] [...]. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié »¹⁹².

En raison du procédé qui préside à sa formation, la photographie a été considérée par de nombreux spécialistes, et ce dès son invention, comme une « empreinte »¹⁹³. En cela, elle se rapproche de la peinture lorsque celle-ci coïncide avec une performance : les traces des corps de femmes plongées dans la peinture bleue et utilisées comme des pinceaux par Yves Klein, les *dripping* de Pollock, qui conservent la trace du geste de leur auteur.

Par ailleurs, d’une manière générale, la photographie exerce une fascination qui, sous forme d’exaltation, d’enthousiasme ou de terreur, peut emprisonner le spectateur dans l’instant, même si cet instant semble au sujet durer une éternité, comme Emmanuel Garrigues le précise dans *L’Écriture photographique. Essai de sociologie visuelle* :

La photographie permet cette chose incroyable que toutes les religions ou presque ont rêvé de rendre tangible : éterniser le présent. Éliminer le temps. Mais en même temps, elle oblige la conscience à changer. Même le temps devient périssable de façon visible. Et l’éternité retourne à son état de fantasma. Seul le présent existe. La photo permet simplement à du passé de rester présent. Ce qui, en soi, est extraordinaire.¹⁹⁴

¹⁸⁷ R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Les Cahiers du cinéma, Gallimard/Seuil, 1980, p. 120 *sqq.*, p. 148 et p. 161.

¹⁸⁸ F. Soulages, « Ouverture », in *op. cit.*, p. 18.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Cf. F. Soulages, « De l’objet du portrait à l’objet de la photographie en général : “Ça a été joué” », in *op. cit.*, p. 53-70.

¹⁹¹ R. Barthes, *La Chambre Claire. Note sur la photographie*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁹² *Ibid.*, p. 126-127.

¹⁹³ T. Garcia, « L’image photographique : une image prise/donnée », in *L’Image*, *op. cit.*, p. 231.

¹⁹⁴ E. Garrigues, « Le savoir psychanalytique de la photo. Roland Barthes », in *L’Écriture photographique. Essai de sociologie visuelle*, Paris, L’Harmattan, « Champs visuels », 2000, p. 82.

Avant de constituer une quelconque représentation, la photo est donc avant tout une marque d'authentification, attestant d'une réalité existante ou ayant existé. Roland Barthes, Rosalind Krauss, Philippe Dubois et Jean-Marie Schaeffer, dans leurs ouvrages respectifs¹⁹⁵, semblent s'accorder sur ce point. Si l'on se fonde sur la « théorie des écarts » de Rosalind Krauss, qui reprend en les détournant les analyses sémiotiques effectuées par Charles Sanders Peirce dans ses *Écrits sur le signe*, la photographie pourrait être définie comme un indice (en anglais, *index*), soit « un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec le sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part »¹⁹⁶. Cette possibilité de connexion dynamique, réhabilitant le corps dans le médium photographique, a sans doute intéressé Nebreda.

Cependant, comme le fait remarquer Marc Tamisier dans *Texte, Art et Photographie*, chez Peirce, les indices engagent toujours une « relation présente »¹⁹⁷ entre eux et leurs référents. Sur ce point, les exemples (plus ou moins farfelus) donnés dans les *Écrits sur le signe* sont assez éloquents :

[...] Je vois un homme aux jambes arquées, avec des pantalons en velours côtelé, des guêtres et une jaquette. Cela indique probablement que cet homme est un jockey ou quelque chose du même genre. Un cadran solaire ou une horloge m'*indiquent* l'heure. [...] Un baromètre bas et un air humide sont un indice de pluie [...]. Une girouette est un indice de la direction du vent [...].¹⁹⁸

En revanche, si Rosalind Krauss conçoit que « les index établissent leur sens sur l'acte d'une relation physique à leur référent », elle estime aussi que « dans la catégorie de l'index, nous pouvons placer les traces physiques (comme les empreintes de pas), les symptômes médicaux ou les référents qui actualisent les embrayeurs [*notion de linguistique, apportée par R. Jakobson*] »¹⁹⁹. Marc Tamisier souligne ainsi que Rosalind Krauss élargit la notion d'indice par rapport à la logique de Peirce, car « dans la mesure où l'empreinte ou la trace viennent en retard sur leur objet, la continuité physique étant rompue, elles devraient davantage faire leur

¹⁹⁵ Soient : *La Chambre claire* ; *Le Photographique* ; *L'Acte photographique* ; *L'Image précaire*.

¹⁹⁶ Ch. Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, textes rassemblés par G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 158.

¹⁹⁷ M. Tamisier, *Texte, Art et Photographie. La théorisation de la photographie contemporaine*, Paris, L'Harmattan, « Groupe eidos », 2009, p. 90.

¹⁹⁸ Ch. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, *op. cit.*, p. 153-154. Mots soulignés par l'auteur.

¹⁹⁹ R. Krauss, « Notes sur l'index », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 64, 66.

entrée parmi les icônes »²⁰⁰, l'icône étant définie comme « un signe qui est mis pour quelque chose simplement parce qu'il lui ressemble »²⁰¹, soit un signe déterminé par son rapport d'analogie avec son référent.

En fait, la photo considérée en tant qu'image ne saurait être pleine, car s'introduit toujours une différence entre le monde de la réalité et le monde photographié. Il subsiste toujours un écart, spatial ou temporel, entre la photo et son référent, un écart qui, dans certains cas, permet que la photo ne se réduise pas simplement au statut de document mais qu'elle acquiert aussi, sous certaines conditions, valeur et statut d'œuvre d'art. Ainsi naît l'illusion propre à la représentation et à la mise en scène photographique, qui fait de la photographie à la fois une icône *et* un indice²⁰². Comme l'exprime Jean-Marie Schaeffer dans *L'Image précaire*, « toute image photographique est à la fois signe informationnel (indice iconique) et œuvre (bonne ou mauvaise), c'est-à-dire qu'elle est à la fois l'enregistrement du "réel" et une figuration »²⁰³.

b. La photographie contemporaine

De nombreuses formes hétérogènes caractérisent la photographie contemporaine. Parmi celles-ci, la photographie plasticienne, soit une photographie employée par des artistes qui ne sont pas en priorité photographes, mais qui travaillent habituellement dans un autre domaine ou qui pratiquent une hybridation généralisée des médiums, la photographie apparaissant alors comme un médium parmi tant d'autres (écriture, peinture, dessin, performance...).

La photographie plasticienne fait son entrée en art dans les années 1990 ; elle apparaît d'abord comme une légitimation du travail effectué par les performeurs dans les années 1960-1970 (photos de performance). Dominique Baqué explique dans *La Photographie plasticienne* :

[...] pour ceux qui n'ont pu assister ni aux actions de Gina Pane, ni aux sanglantes cérémonies mystiques de l'Orgien Mysterian Theater, et à qui ne sont retransmis que des témoignages oraux plus ou moins fiables, car plus ou moins fantasmatisés [*sic*] (notamment, et ce n'est pas un hasard, en ce qui concerne les Viennois), il ne reste rien, sinon le document photographique. La photographie comme ce qui reste, comme le « restant ». Or ce document est la plupart du temps de piètre qualité, partiel et pauvre. [...] plus encore que comme document, la photographie [*de performance*] fonctionne ici

²⁰⁰ M. Tamisier, *Texte, Art et Photographie. La théorisation de la photographie contemporaine*, op. cit., p. 90.

²⁰¹ Ch. Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, op. cit., p. 144.

²⁰² Cf. F. Soulages, « L'objet en général : le réel impossible à photographier », in *Esthétique de la photographie*, op. cit., p. 80.

²⁰³ J.-M. Schaeffer, *L'Image précaire*, Paris, Seuil, 1987, p. 100.

comme une relique : cette relique infiniment précieuse et infiniment fragile où le regard va chercher à décrypter la vivante trace de ce qui a été.²⁰⁴

Il existe aussi des photographes pour lesquels « l'acte artistique principal consiste à mettre en scène une situation spécialement pour la prise de vue. Cette approche signifie que l'acte de création commence bien avant que l'appareil ne soit en place et que l'image ne soit captée, c'est-à-dire dès la conception du projet »²⁰⁵. Elle nourrit elle aussi des affinités avec l'art de la performance, et plus particulièrement avec le *Body Art*, « mais contrairement à ce qui se passe lors d'une performance, le spectateur n'est pas directement témoin de l'acte physique et c'est l'image photographique elle-même qui constitue l'œuvre d'art »²⁰⁶.

De manière similaire, l'action accomplie par Nebreda avant ou en même temps que sa prise de vue n'est accessible que par le biais de ses clichés, lesquels gardent les traces des tortures infligées à son corps. La pratique automutilatoire ou, plus largement, rituelle, reste donc visible pour le spectateur, mais seulement *a posteriori*, dans ses conséquences médiates, à travers le prisme de la mise en scène photographique. Or on sait l'importance que prennent les règles et la discipline aux yeux de Nebreda, qui ne pratique pas la photographie de manière improvisée. Par conséquent, où se situe son œuvre ? Quel est le support privilégié par cet homme ? Lorsqu'on range son travail, comme beaucoup de critiques l'ont fait, dans la catégorie de la photographie plasticienne, cela signifie que l'auteur fait appel à divers arts, disciplines ou médiums artistiques pour les mettre au service de la photographie, ou bien qu'il utilise ce dernier médium comme élément complémentaire à ses performances, qu'il serait en réalité plus juste d'appeler des *actes rituels*. La définition de photographe plasticien, si elle paraît trop ouverte pour s'appliquer strictement à Nebreda, ne serait donc pas non plus d'emblée à écarter.

On pourrait également rattacher à cette tendance le travail d'un photographe d'événements tel que Bruno Serralongue²⁰⁷, lequel déclare :

Pour moi, la photographie n'est pas première. Elle est médiatisée. Elle arrive dans un second temps, après une réflexion, après la mise en place d'un cadre opératoire et de règles.

²⁰⁴ D. Baqué, « Arts d'attitude et ambiguïté du médium photographique », in *La Photographie Plasticienne. Un art paradoxal*, Paris, Éd. du Regard, 1998, p. 18.

²⁰⁵ Ch. Cotton, « Si c'est de l'art », in *La Photographie dans l'art contemporain*, trad. de l'anglais par P. Saint-Jean, Paris, Thames & Hudson, 2005.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Après des études aux Beaux-Arts, B. Serralongue se lance dans la photographie d'art. Il s'intéresse aux photos publiées par les agences de presse, et cherche à interroger le circuit de diffusion de l'information, ainsi que la manière dont les idéologies sont véhiculées. Sur ses clichés sont généralement représentés les à-côtés de grands événements (rassemblements altermondialistes, manifestations des sans-papiers à Paris, fête de l'indépendance du Kosovo...). Sa dernière exposition, intitulée « Feux de camp », s'est tenue à la Galerie du Jeu de Paume, à Paris, du 29 juin au 5 septembre 2010.

À l'opposé de la photographie plasticienne se situe le tableau photographique, que Dominique Baqué définit ainsi :

Le terme de « tableau photographique », ou encore de « photo-tableau », fait son apparition au début des années quatre-vingts, chez des artistes comme le Canadien Jeff Wall ou le Français Jean-Marc Bustamante : il trouve sa fortune critique chez Jean-François Chevrier qui désigne ainsi une certaine forme photographique conçue en référence au modèle pictural, sans qu'intervienne pour autant le geste de peindre. La forme-tableau est supposée répondre aux critères suivants : délimitation claire d'un plan, frontalité et constitution sur le mode d'un objet autonome.²⁰⁸

Sous de nouvelles formes, la photographie contemporaine a relancé la mode des *Vanités*, rappelant à la mémoire des hommes leur destin de cadavres mais aussi le délitement et le pourrissement qui habitent en permanence tout ce qui vit²⁰⁹. Le Réel est donc un élément récurrent de la photographie contemporaine, même si, parallèlement, elle n'écarte pas les effets de mise en scène.

Contre la tendance hybride que représente la photo-tableau se constitue une autre tendance qui cherche à rétablir l'autonomie de l'art photographique. Dénommée « photographie créative » par Jean-Marc Lemagny²¹⁰, cette tendance accorde tout son poids et toute son attention au médium photographique, défendant « l'hypothèse selon laquelle l'image photographique, loin de se réduire à un plat et froid cliché, est en fait pourvue d'une véritable profondeur, d'une épaisseur qui est aussi une densité d'être »²¹¹. Cette photo d'art qui exploite souvent le noir et blanc et qui, en général, se considère comme noble, se situe également à l'opposé de la photographie plasticienne.

Malgré le fait que les différentes formes prises par la photographie contemporaine répondent à des orientations divergentes, il est possible de voir s'établir un certain nombre de connections entre elles. Nous faisons d'ailleurs l'hypothèse que, pour réaliser son travail, David Nebreda puise dans ces diverses tendances et en exploite les diverses qualités potentielles ; dans le cadre de ses œuvres, le tableau photographique se marie aussi bien avec la photo plasticienne qu'avec la photo créative, mais à chaque fois, l'auteur redonne un sens personnel et une finalité ou une fonctionnalité particulière à ces pratiques relativement récentes, qu'il ne saurait avoir totalement ignorées.

²⁰⁸ D. Baqué, « Une entrée en art paradoxale », in *La Photographie plasticienne. Un art paradoxal, op. cit.*, p. 53-54.

²⁰⁹ Cf. les travaux de Nancy Burson, Diane Arbus, Andres Serrano ou Cindy Sherman.

²¹⁰ Conservateur à la Bibliothèque nationale, spécialiste de la photographie.

²¹¹ D. Baqué, « Une entrée en art paradoxale », in *op. cit.*, p. 54-55.

*c. Une photographie performative*²¹²

Pourquoi David Nebreda, qui a étudié le dessin, la perspective et l'anatomie aux Beaux-Arts de Madrid, a-t-il privilégié, dans son œuvre, la pratique photographique par rapport au dessin ou à la peinture ?

Tout d'abord, il faudrait se garder de croire que Nebreda accorde la primauté à la valeur ou aux aspects esthétiques ; au contraire, il laisse entendre à plusieurs reprises dans ses écrits qu'il n'a que mépris pour l'art, et que sa pratique ne s'inscrit pas dans un tel cadre²¹³. C'est pourquoi il déclare, à propos de ses sources d'influence : « Ce ne sont jamais des références esthétiques ; je hais ce mot. Il s'agit plutôt d'appropriation, d'identification. C'est un autre terme difficile à expliquer. [...] »²¹⁴

En nous appuyant sur les textes de cet auteur comme sur les apports de la théorie psychanalytique, nous supposons une probable attirance chez lui pour l'*effet de vérité*, autre nom que nous pouvons donner à l'*effet de réel*, lequel s'avère plus spécifique à la photographie qu'aux autres arts²¹⁵. Dans une interview qu'il a accordée à Catherine Millet, Nebreda, que la critique désigne très souvent comme un photographe plasticien, déclare : « [...] est arrivé un moment où j'ai considéré que la forme la plus proche de la vérité, celle qui offre cette ressemblance limite en matière de représentation, était la photographie. »²¹⁶ En effet, contrairement aux autres médiums, la photographie, en tant qu'indice, conserve les traces du Réel (sous forme de traces d'ombres et de lumières).

On notera également, *via* la constitution d'un autoportrait photographique, la fabrication d'un *effet de miroir*, renforcé parfois par l'immixtion d'un cadre à l'intérieur même de la photographie. Cet effet, lié à l'utilisation d'un miroir ou de plusieurs miroirs, ou encore à l'utilisation d'éclats de miroir, permettrait à Nebreda de mieux se voir et de mieux s'appréhender lui-même, dans la mesure où l'image de son corps, non régulée par le Symbolique²¹⁷, ne parvient pas à tenir ; cet effet serait donc recherché dans le but de

²¹² Nous appellerons *photographie performative* une photographie qui emprunte certaines de ses propriétés à l'art de la performance.

²¹³ Cf. « David Nebreda et le double photographique. Entretien avec Catherine Millet », in *Sur David Nebreda*, sous la dir. de David Curnier et Michel Surya, Paris, Léo Scheer, 2002, p. 11-20. Se reporter également à la cinquième partie de notre thèse pour plus d'informations sur ce point.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

²¹⁵ Toutefois, l'hyperréalisme n'est pas absent des arts plastiques à l'époque contemporaine ; il se trouve exploité dans les portraits picturaux de Lucian Freud et dans les sculptures de Ron Mueck, par exemple.

²¹⁶ « Nebreda et le double photographique. Entretien avec Catherine Millet », in *Sur David Nebreda*, *op. cit.*, p. 10-11.

²¹⁷ Nous nous référons à la définition du Symbolique donnée par J. Lacan.

déterminer enfin une identité stable, même si cette identité est le fruit d'un délire à consonance mystique²¹⁸.

c.1. Le rituel photographique

Nouant une étroite relation avec cette *double quête du Réel et de l'image identitaire*, le terme d'*autoportrait*, que Nebreda applique aussi bien à son travail d'écriture qu'à son travail purement photographique, revêt chez lui un sens original, qui se trouve en partie explicité dans ses « Notes sur le système de travail » publiées dans *Sur la révélation* :

L'autoportrait est un exercice de réflexion et d'organisation interne, beaucoup plus qu'un exercice de représentation (qui donnera, en tout cas, le *résidu*). L'autoportrait ne peut être ni *biographique* ni *artistique*, ni cathartique ni complice ; il ne peut être l'œuvre de plusieurs (pas même au niveau de la simple réalisation pratique) ni pour plusieurs, mais d'un seul et pour un seul.²¹⁹

À partir de cette définition, on peut tout d'abord faire observer qu'aucun spectateur n'est convié à assister directement à la scène qui sera photographiée par Nebreda ; encore moins des étrangers seront-ils appelés à participer à la mise en scène, puisque le photographe reste reclus dans sa chambre pour prendre ses clichés, que sa pratique n'est théoriquement destinée qu'à lui-même, et qu'à deux exceptions près – où Nebreda a fait appel à sa mère et à son frère –, la présence d'aucun autre sujet n'a été requise pour la réalisation du décor comme pour la prise de vue²²⁰.

Ensuite, on remarquera qu'à l'instar d'Artaud, Nebreda revendique l'effacement de la *représentation* (ou de la *mimèsis*) et son remplacement par un autre type d'« exercice » engageant l'intégralité de son être (corps et esprit confondus), cet exercice à la fois physique et spirituel devant aboutir, si l'on se réfère à son entretien avec Catherine Millet, à une *apparition* de l'être photographié : « Il me semble que, plus que de disparition, la photo est un projet d'apparition. »²²¹ Cette apparition, à laquelle il serait loisible de donner un sens métaphysique (fantôme, spectre...) en lien avec la constitution d'une image corporelle, aussi évanescence ou fugitive soit-elle, nous l'interprétons d'abord comme une *présentification* (par opposition à la re-présentation), soit le fait de produire ou de faire apparaître une chose ou un être *hic et nunc*.

²¹⁸ Voir la troisième partie de notre thèse pour davantage de détails.

²¹⁹ D. Nebreda, *Sur la révélation*, op. cit., p. 29. Mots soulignés par l'auteur.

²²⁰ Cf. « Entretien avec Catherine Millet », in *Sur David Nebreda*, op. cit., p. 14.

²²¹ *Ibid.*, p. 12.

Par ailleurs, on notera dès à présent l'importance du mot *réflexion*, qui revient fréquemment dans le vocabulaire de Nebreda, et qui s'avère fondamental dans sa définition de l'autoportrait. Or, si ce substantif semble désigner un travail intellectuel ou plutôt, en l'occurrence, un *exercice spirituel et corporel*, il est impossible de ne pas supposer, dans un contexte dédié en partie à la photographie, qu'il renvoie aussi au fait de pouvoir se constituer une *image de soi*. Le mot *réflexion* possède en effet la même racine que le mot *reflet*, et il évoque pareillement la fonction du miroir.

Quant à l'exercice « d'organisation interne », évoqué plus haut, nous le relierons à une tentative du sujet psychotique pour maîtriser la jouissance intrusive qui, sous forme de flux chaotiques, se propage au sein de ses organes corporels, les transformant en organes persécuteurs (ou en « machines-organes »²²², pour reprendre une expression de Gilles Deleuze). Il peut également être interprété comme le processus visant à l'édification d'une image mentale, car se fait sentir constamment chez Nebreda le besoin de remettre de l'ordre dans un corps et une réalité qui se fragmentent et se délitent. La pratique de l'automutilation, l'imposition d'un cadre et l'engoncement du corps dans une forme géométrique sont les trois principaux moyens dont use le photographe pour réguler l'excès de jouissance auquel il se trouve confronté.

Dans ses écrits des années 1989-1990, publiés dans les *Autoportraits*, David Nebreda présente son processus de création du « double photographique »²²³ comme une démarche visant à une transformation et à une régénération de soi, comme un « cheminement »²²⁴ de nature spirituelle, lequel repose sur un « ensemble d'actions » censées posséder « une certaine efficacité » sur sa personne, et par suite sur le spectateur (ce qui relance l'interrogation sur la portée et la puissance cathartique de son œuvre). Le photographe précise notamment, dans *Sur la révélation* : « Le processus sur lequel repose la représentation mentale de mes images doit être semblable à un exercice de réflexion religieuse. »²²⁵ Comme chez Artaud, nous serions donc confrontés à une pratique rituelle et magique, restreinte toutefois ici, du moins en théorie, à la personne de Nebreda.

S'insérant dans un rituel, désigné dans les *Autoportraits* comme « projet vital », la prise de photo ne constitue qu'une étape parmi d'autres. En effet, les photos de Nebreda ne sont pas prises « sur le vif » : chaque photo est la résultante d'une longue préparation mentale

²²² G. Deleuze, « Schizophrénie et Société », in *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens (1975-1995)*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 16.

²²³ « Sur la schizophrénie, le masochisme et la photographie », in *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 187.

²²⁴ « Écrits 1989-1990 », in *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 161.

²²⁵ « Notes sur le système de travail », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 22.

(impliquant la formation de l'image mentale, la réflexion sur la composition de l'image photographique comme sur le dispositif matériel nécessaire à sa réalisation), à quoi s'ajoute *éventuellement* un acte d'automutilation puis, souvent, un assez long temps de pose.

Afin de schématiser ce rituel, nous présentons ci-dessous une quadripartition du projet vital incluant la création du double photographique, le processus global se décomposant successivement et de manière exemplaire en :

- 1) phase de préparation physique et mentale (méditation), accompagnée par l'organisation matérielle (prise de mesures, fabrique et pose des accessoires) et la mise en scène (la réalisation du fond et du décor de la photo, avec l'insertion d'objets divers) ;
- 2) phase performative avec une éventuelle auto-agression (ou phase de mort imaginaire et d'oubli liée à l'intensité de la douleur), débouchant sur une prise de vue (le temps de pose pouvant être plus ou moins long, selon les photos) ;
- 3) phase de résurrection (ou phase de révélation), en lien avec la production du négatif, laquelle constitue une première révélation, puis la révélation finale après tirage papier ;
- 4) phase d'exposition, où les œuvres sont publiées en ouvrages et/ou montrées au public, et comme vues alors à travers un nouveau miroir.

La photographie, chez Nebreda, nous engage par conséquent à suivre le principe énoncé par Philippe Dubois dans *L'Acte photographique*, et qui paraît particulièrement approprié pour aborder la photographie contemporaine : « Avec la photographie, il n'est plus possible de penser l'image en dehors de l'acte qui la fait être. »²²⁶ Dans ses notes concernant les autoportraits réalisés en 1989-1990, Nebreda affirme lui-même : « Pour affronter les photographies et les textes constituant la partie la plus critique de tout ce travail, il faut tenir compte des conditions de leur réalisation. »²²⁷ Il y a donc un en deçà de la photo, ce que Monique Sicard a proposé d'appeler un « avant-image », sur le modèle de l'« avant-texte », terme utilisé en génétique des textes. Mais pour Philippe Dubois, la théorie photographique doit aussi bien porter sur l'amont que sur l'aval du déclic (ou déclenchement de l'appareil). Ainsi se trouve également souligné par lui l'intérêt d'une analyse consacrée aux circuits institutionnels favorisant la métamorphose de l'objet photographique en objet d'art²²⁸.

²²⁶ Ph. Dubois, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 9.

²²⁷ D. Nebreda, *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 174.

²²⁸ Nous reviendrons sur ce point dans notre cinquième partie.

En outre, dans son premier ouvrage, Nebreda s'interroge sur la finalité ou la fonctionnalité de la photographie et la valeur qu'il convient de lui accorder, par rapport à l'ensemble de son rituel, témoignant d'un certain nombre d'hésitations :

Si dans la phase que j'appelle brillante, la douleur a été secondaire par rapport au témoin photographique et si le témoin photographique, à son tour, est devenu secondaire en regard du projet général, dans la phase postérieure de perte de contrôle, ces notions de degré disparaissent et le niveau de perception ne transcende plus la douleur, mais la précède.²²⁹

Dès les *Autoportraits*, Nebreda envisage l'abandon possible, dans la phase ultérieure de son rituel, de la prise de photo²³⁰ : « À ce stade, parler d'éléments de travail, d'art ou de photographie peut se révéler superflu sinon ridicule. »²³¹ Aussi peut-on se demander si, aux yeux de Nebreda, la création d'une photo constitue un but, ou bien si elle n'est qu'un élément temporaire et précaire de son projet vital²³². Dans le passage de *Sur la révélation* cité plus haut, le support photographique est ouvertement assimilé à un « résidu », autant dire à un reste sans importance, ou en tout cas de moindre valeur que le processus dans lequel il s'insère, de moindre valeur que l'activité à laquelle il sert de support.

c.2. Du « témoin photographique » à la « vraie image »²³³

Dans *La Chambre claire*, où la photographie se trouve plus particulièrement étudiée du point de vue du récepteur, Roland Barthes explique qu'« une photo peut être l'objet de trois pratiques (ou de trois émotions, ou de trois intentions) : faire, subir, regarder »²³⁴. Ces trois pratiques renvoient successivement au photographe (que Barthes appelle aussi *operator*), au sujet ou à l'objet photographié (qu'il appelle aussi le *spectrum*), à celui qui regarde la photographie (qu'il appelle aussi le *spectator*).

Or, se situant en apparence dans le genre de l'autoportrait photographique, Nebreda occupe lui-même simultanément ou successivement ces trois places et exerce ces trois « pratiques ». En conséquence, il ressent les émotions et éprouve les sensations qui sont

²²⁹ « Écrits 1989-1990 », in *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 161.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

²³² Nous reviendrons plus loin sur ce point, notamment dans la quatrième partie de ce travail.

²³³ La « vraie image » ou « vraie icône » (*vera icona*) est une expression empruntée au culte chrétien. Hans Belting en donne la définition suivante : « La vraie image est une contradiction en soi, car elle a pour fonction de représenter quelque chose que nous considérons comme réel. C'est pour cela que nous ne la recherchons pas parmi les images dont tout le monde sait qu'elles ne peuvent exister qu'en tant qu'images, puisqu'elles sont sans analogie avec le monde empirique, s'affranchissent d'un tel lien et prétendent même le réfuter. » (« Introduction », *La Vraie Image. Croire aux Images ?*, Paris, Gallimard, « Le temps des images », 2007, p. 33.)

²³⁴ R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, *op. cit.*, p. 22.

affiliées de façon respective à chacune d'entre elles. Ce point est important à souligner car il nous permet de mieux comprendre l'orientation et les diverses fonctionnalités que prend chez lui l'autoportrait photographique.

A priori, la photo, chez Nebreda, pourrait sembler investie de la même fonction que dans le photo-reportage, investie de la même finalité que la photographie de performance : redonner à voir de manière aussi objective que possible ce qui s'est déroulé dans le passé, et en même temps faire revivre l'événement qui s'est déroulé sous les yeux du photographe ou, disons plutôt, sous l'œil de son objectif (l'auteur des *Autoportraits*, comme tout autoportraitiste, se trouvant, la plupart du temps, entièrement impliqué dans la scène photographiée). Comme il le suggère lui-même dans ses textes, l'auteur des *Autoportraits* attend de ses photos qu'elles fassent office de « preuves »²³⁵, c'est pourquoi, récusant l'expression d'« objet photographique », il a préféré employer à leur sujet l'expression de « témoin photographique »²³⁶.

Cependant, si, grâce à sa valeur d'indice, l'autoportrait de Nebreda atteste bien d'un événement, il correspond aussi à un *avènement* (physique et spirituel) : l'obtention d'une nouvelle identité, l'accès à un *nouveau statut ontologique*. Notons qu'une photographie incluse dans *Chapitre sur les petites amputations*, présentant un corps fantomatique drapé dans un linge blanc, s'intitule précisément « Sur l'avènement »²³⁷. Nebreda exprime en effet l'importance capitale sinon la nécessité qu'il y a, pour lui, à témoigner de ses blessures, non en tant que simples images mais en tant qu'elles constituent des *preuves* de sa résurrection et de l'authenticité de sa double réalité²³⁸ : « D'une certaine façon, l'utilisation ou la présence de cette pratique sur quelques photographies pourrait être considérée comme anecdotique si elle ne remplissait pas la fonction dérivée et concrète qui dans ce cas tiendra lieu de témoignage photographique. »²³⁹

Ainsi, loin de constituer un objet-simulacre, la photo est à la fois *preuve et épreuve de vérité*. On peut alors lui appliquer, du moins *a priori*, ce que Dominique Baqué déclare à propos de la photographie telle qu'elle a été utilisée dans l'art contemporain, notamment par les auteurs de performance (les actionnistes viennois, Michel Journiac, Gina Pane...), faisant passer la photo du statut de document à celui de relique sacrée :

²³⁵ Cf. notamment « Entretien avec Catherine Millet », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 19.

²³⁶ Cf. *Autoportraits, op. cit.*, p. 174. De nombreuses autres occurrences.

²³⁷ *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 33.

²³⁸ « Entretien avec Catherine Millet », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 19.

²³⁹ *Autoportraits, op. cit.*, p. 184-185.

[...] par une sorte d'effet de gel qui lui appartient en propre, la photographie suspend, arrête le « flux » de l'action, et ne restitue qu'une infime parcelle de la dramatisation qui s'y est jouée. Ne reste que l'inscription d'une violence ou d'une jouissance : jamais la violence ou la jouissance comme telles, en elles-mêmes. C'est dire que, plus encore que comme document, la photographie fonctionne ici comme relique : cette relique infiniment précieuse et infiniment fragile où le regard va chercher à décrypter la vivante trace de ce qui a été.²⁴⁰

En effet, Nebreda ne trace pas un autoportrait psychologique de lui-même, ne s'inscrit pas dans une perspective sociologique, ni ne cherche à documenter son public sur un événement spectaculaire appartenant au passé. En revanche, il s'adonne à un « exercice » de « réflexion » personnel qui possède une fonction d'auto-cognition et une fonction autogénésique²⁴¹. Le but secondairement recherché, et qui nous intéresse principalement ici, serait la production d'une jouissance par le biais du regard porté sur l'objet photographique, artefact qui garde en lui un reste de la jouissance éprouvée par le photographié et qui peut, notamment pour cette raison-là, se voir attribuer le même statut qu'une relique sacrée.

Un autre parallèle semble pouvoir être effectué ici avec les premiers témoignages concrets relatifs à l'existence du Christ. En effet, dans les tout premiers siècles de notre ère, ce qui au départ était recherché par les adeptes n'était pas tant une image ressemblante du Fils de Dieu qu'une étoffe qui aurait été en contact direct avec le corps sacré, c'est-à-dire une marque indicielle, comme le souligne Hans Belting :

S'il importait tellement d'avoir une empreinte du visage vivant de Jésus, c'est qu'on aurait disposé alors d'une trace corporelle visible. Dans notre cas, les arguments *somatiques* sont nettement plus anciens que les arguments *métaphysiques* de la doctrine des icônes, dont l'élaboration est plus tardive. À travers l'empreinte d'un vrai corps sur un morceau d'étoffe, certaines images se sont imposées avec la même évidence que celle que possédaient autrefois les « reliques de contact » des saints, c'est-à-dire des reliques secondaires qui transféraient à une empreinte le pouvoir miraculeux des ossements. Tout pareillement, c'est avec un parfait naturel que les images du Christ sont devenues elles aussi des reliques, dès lors qu'elles avaient eu, selon la tradition, un contact « direct » avec le vrai corps de Jésus.²⁴²

Les premières images de Jésus étaient donc des empreintes, qui s'inscrivaient dans une tradition de linges sacrés (les *brandea*), utilisés comme tels à partir de la fin du IV^e siècle²⁴³. S'ensuit une longue production de copies du suaire, ainsi que des reliques perdues et retrouvées, et toutes présentées comme étant authentiques.

²⁴⁰ D. Baqué, « Arts d'attitude et ambiguïté du *medium* photographique », in *op. cit.*, p. 18.

²⁴¹ Fonctions sur lesquelles nous serons amenés à donner, par la suite, de plus amples détails.

²⁴² H. Belting, « Le masque et la personne du Christ », in *La Vraie Image*, *op. cit.*, p. 74-75.

²⁴³ *Ibid.*, p. 85.

À partir du VI^e siècle, les exigences concernant l'authenticité des reliques augmentent : non seulement elles doivent conserver des traces du corps saint ou sacré avec lequel elles ont été en contact, mais il faut encore qu'elles présentent une image ressemblante. La valeur de preuve s'en trouve alors redoublée, comme le signale Hans Belting :

Leur authenticité était double : par le contact corporel qui avait présidé à leur naissance d'une part et par la ressemblance physiologique qu'on leur prêtait d'autre part. Leur caractère indicial, analogue à celui d'une empreinte, se conjugait avec la ressemblance, caractéristique de l'image ? Dans l'empreinte qui s'était transformée en image, on vénérât une double évidence. Cela réclamait un médium qui puisse se charger de cette ambivalence : la même étoffe se donnait à la fois comme médium de contact et comme médium visuel : dans le premier cas, elle attestait la réalité d'un corps, dans le second elle montrait un visage en tant qu'image.²⁴⁴

On pourrait dire que, chez Nebreda, les photos comme les manuscrits (ou les textes qui peuvent également figurer dans les photos et qui font partie des autoportraits) se chargent de cette double valence : ils servent à la fois d'empreinte et d'image. L'empreinte est en lien avec le Réel ; l'image, avec l'imaginaire du corps.

Au XII^e siècle, un chroniqueur du nom de Petrus Mallius évoque le « *sudarium* indubitablement authentique du Christ, dans lequel, avant sa Passion [...], il a imprimé sa sainte face, quand sa sueur tombait à terre en gouttes de sang »²⁴⁵. Citons également la fameuse image de la Sainte Face conservée dans la Basilique Saint-Pierre-de-Rome, disparue en 1527, et qui fit sa réapparition quelques temps plus tard, sous forme de répliques présentant parfois un aspect assez différent de l'original.

De même, la photo et le manuscrit de Nebreda deviendraient sacrés, seraient investis d'un pouvoir magique de guérison ou de régénération, à partir du moment où ils conserveraient la trace du corps de leur auteur, à travers le sang, la sueur, la salive ou les excréments. Les autoportraits de cet auteur seraient considérés, ou à considérer, comme de « vraies images », au sens où ils seraient bien plus que des images ou icônes (en termes sémiotiques) : des indices.

Aux yeux de Nebreda, la photo se conçoit comme un support pour l'expression d'une vérité (existentielle). Cette vérité peut être issue d'un phénomène, d'un événement, d'une action, correspondant, en l'occurrence, à un acte d'automutilation ou, pour le dire en d'autres termes, à un acte de mise à mort et de renaissance imaginaires. Cette vérité peut s'exprimer aussi par le biais d'une mise en scène ou de ce que, en utilisant un vocabulaire propre à l'art

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ Cité par H. Belting, in « Le corps et les images comme articles de foi », in *La Vraie Image, op. cit.*, p. 150.

contemporain, nous nommerions une *installation*. Quoi qu'il en soit, la reconnaissance de cette vérité existentielle sous la forme d'une « révélation », puis l'inclusion de cette vérité à un système de pensée délirant, valident temporairement, aux yeux de Nebreda, l'acte d'auto-engendrement par l'image (ou acte de renaissance photographique). Le terme de *révélation*, utilisé par Nebreda, n'est pas anodin. Il présente cet avantage d'appartenir à la fois au vocabulaire mystique et au langage technique de la photographie.

Terme apparu au XII^e siècle, provenant du latin impérial *revelatio*, le substantif *révélation* signifie en effet « action de découvrir », et plus spécialement en latin ecclésiastique, « acte par lequel Dieu fait connaître aux hommes sa volonté, son enseignement »²⁴⁶. Dans le christianisme, la révélation peut se définir comme l'irruption du sens dans l'histoire, le point de rencontre entre le temps (humain) et l'éternité (de Dieu). La révélation est une vérité qui n'a pas besoin d'être prouvée rationnellement : elle s'impose au sujet par la médiation du « témoignage ». Dieu s'est révélé aux hommes, dans la finitude de l'histoire. Pour Leibniz, les vérités révélées sont des « vérités de fait » non déductibles et s'opposent en cela aux « vérités de raison »²⁴⁷. Elles ne peuvent donc pas être prouvées. Cependant, pour Schelling, « la révélation ne constitue pas seulement le point tangentiel de l'éternité et du temps, elle est ce qui donne une direction à l'histoire en instituant un avant et un après »²⁴⁸. La révélation prend ainsi un aspect plus rationnel, elle est mise à l'épreuve de la doctrine du christianisme. Mais Dieu reste une réalité inexplicable : « Dieu n'est pas susceptible d'une démonstration (*Beweis*) mais seulement d'une "monstration" (*Erweis*) dans l'histoire. »²⁴⁹ Or, la révélation est une monstration : « La révélation, précisément parce qu'elle n'équivaut pas à une manifestation pleine et entière, maintient Dieu dans sa transcendance. »²⁵⁰

Dans le lexique des photographes professionnels, la révélation désigne le procédé « qui transforme l'halogène d'argent du film en argent métal »²⁵¹. Le corps cadavre de Nebreda pourrait ainsi amorcer sa résurrection en s'incarnant dans un corps de lumière (l'empreinte chimique sur la pellicule) et faire se conjoindre, dans un instant intemporel, éternité et histoire. Selon le vocabulaire théologico-philosophique précité, s'opérerait alors une monstration.

²⁴⁶ E. Baumgartner/Ph. Ménard, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Le Livre de Poche, « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1996, p. 688.

²⁴⁷ « Révélation », in « Vade-mecum », in *La Religion*, *op. cit.*, p. 231.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 232.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ F. Soulages, « L'objet photographique : la photographicit  », in *Esthétique de la photographie*, *op. cit.*, p. 113.

Si l'on reprend notre fil historique, le Suaire de Turin constituerait l'une de ces étoffes sacrées, sur lesquelles figure une image « non faite de main d'homme », ayant valeur de révélation. Or, comme l'explique Hans Belting, c'est le cliché pris par le photographe amateur Secondo Pia, le 28 mai 1898, qui aurait permis de révéler la « vraie image » :

Son image était « vraie » au double sens de l'authenticité historique du suaire, si tant est qu'on y prêtait foi, et de l'authenticité technique de sa reproduction photographique non falsifiée. Ce n'était plus une vision du genre de celles qu'on prêtait aux saints, mais une preuve matérielle, que tout le monde désormais pourrait voir à son tour.²⁵²

La science apportait donc sa caution à la foi. En effet, « sur le négatif sur verre de son cliché, le photographe Secondo Pia a soudain aperçu une image positive du cadavre, qui n'apparaît qu'en négatif sur le linceul »²⁵³. Comme le rapporte Hans Belting, la photographie du linceul a donc été l'occasion d'une révélation, pour le photographe puis pour le public, et c'est ce détour par la technique qui, curieusement, a provoqué un nouvel entichement pour le Suaire. L'historien d'art en conclut que la photographie disposerait d'un pouvoir de conviction et de fascination encore plus grand que les étoffes et autres reliques, ce qu'il justifie par la réunion, dans la photographie, de l'image *positive* et de l'indice :

Ce que les premières images du Christ s'étaient tant efforcées de conjuguer, jusqu'à en arriver pour finir à la fiction d'une image dans l'empreinte laissée par un corps, se réalisait à présent sans difficulté grâce à la photographie, dans la réunion de l'image et de la preuve. Dans l'épisode de Turin, la preuve était même administrée deux fois, dans le linceul et dans sa reproduction, mais c'est dans cette dernière uniquement qu'on aboutissait à une image.²⁵⁴

Nebreda, quant à lui, définit la révélation de la manière suivante :

La révélation n'est ni un bien ni un choix, ce n'est ni une théorie ni une doctrine ; ce n'est pas non plus le but final d'une pratique ou le principe d'un devenir qui nous a rendus ou qui nous rendra meilleurs. La révélation, c'est la naissance physique de l'individu normal – instant exceptionnel mais oublié – ou encore mon *document originel* et son échec.²⁵⁵

Nebreda insiste donc sur le caractère *documentaire* du double photographique et sur sa valeur *ontologique* (nous reviendrons plus loin sur son sens comme sur sa dimension d'échec). Dans un autre passage des *Autoportraits*, il affirme, évoquant ses automutilations mais aussi sa pratique photographique, que « tout ce travail et toutes les situations de punition

²⁵² H. Belting, « Le masque et la personne du Christ », in *La Vraie Image*, op. cit., p. 94.

²⁵³ *Ibid.*, p. 92.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 95-96.

²⁵⁵ « Sur la révélation », in *Sur la révélation*, op. cit., p. 87.

se subordonnent entièrement à ce qu'on peut appeler le projet d'effectuation et de transformation globale d'une personnalité »²⁵⁶. Par conséquent, l'être qui apparaît sur ses photos n'est pas le simple reflet de lui-même, mais un double magnifié, surpuissant, désigné par l'expression de *double photographique*. Ce double n'a théoriquement rien à voir avec les réalités de la vie quotidienne. C'est pourquoi Nebreda peut affirmer – ce qui, au premier abord, résonne de façon bien étrange – que son travail d'autoportrait n'appartient aucunement au registre de l'autobiographie. Peut-être serait-il alors plus juste de parler, comme pour Artaud, d'*automythographie*²⁵⁷.

Par l'intermédiaire de la photographie, l'auteur des *Autoportraits* cherche effectivement à reproduire et à maintenir une hallucination « positive », au sens où elle lui renverrait une bonne image de lui-même, mais aussi une image authentique²⁵⁸. Au fond, la photo, chez lui, semble exercer une fonction similaire à celle que possède l'image mentale : une image qui, même si elle ne lui permet pas de se reconnaître vraiment en tant que sujet, lui permet toutefois de s'identifier à un Moi idéal²⁵⁹ et fait barrage, pour un temps, à la jouissance de l'Autre (aux images ou associations néfastes qui traversent son esprit en permanence et contre lesquelles il doit sans cesse lutter). Ce qui compte peut-être le plus, pour Nebreda, ce n'est pas la photo en tant que telle, sous sa forme matérielle ou picturale, ce ne sont pas ses effets esthétiques, mais la nouvelle image mentale dont elle devient garante et dont elle constitue le support, soit encore l'effet psychologique et esthésique, de nature bénéfique, qui émane de la rencontre visuelle avec cette photo et qui aurait la capacité de soulager momentanément son esprit²⁶⁰.

Par conséquent, si elle continue peut-être, quoique dans une faible mesure, à faire appel au temps passé et à la mémoire, la photo doit surtout permettre un resurgissement des affects et de la jouissance liés au temps anhistorique de la « révélation », soit le temps de l'identification au double salvateur et immortel (équivalent d'un Moi idéal) constitué par l'image. Aussi l'attention face au double photographique est-elle moins dirigée vers un *passé historique* que vers un *temps mythique et littéralement apocalyptique*, ce que le photographe

²⁵⁶ « Sur la schizophrénie, le masochisme et la photographie », in *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 183.

²⁵⁷ Cf. C. Dumoulié, *Antonin Artaud*, *op. cit.*, p. 5. L'origine du mot « automythographie », utilisé notamment par Alain Robbe-Grillet, reste obscure. Pour plus de détails, se reporter à notre troisième partie.

²⁵⁸ Voir, dans notre deuxième partie, notre analyse du rapport que Nebreda entretient avec le miroir.

²⁵⁹ « Formation intrapsychique que certains auteurs, la différenciant de l'idéal du moi, définissent comme un idéal de toute-puissance narcissique forgé sur le modèle du narcissisme infantile » (d'après le *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 255-256).

²⁶⁰ Dans *L'Image du corps*, Paul Schilder fait remarquer que le schéma corporel qui garantit le sentiment d'unité de notre corps ne se réduit pas à une simple perception ni à des représentations. Il se fonde aussi sur des sensations proprioceptives (Cf. « Introduction », in *L'Image du corps*, Paris, NRF/Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1968).

appelle l'« accès au mythe »²⁶¹. L'écllosion de ce mythe serait contemporaine de la création d'une nouvelle subjectivité, découlant d'une image du corps reconfigurée et réinvestie ; bien que ne passant pas par le Symbolique, cette image unificatrice garantirait un certain statut au sujet, au sens où son psychisme retrouverait momentanément un contenant et un équilibre. La résurrection de Nebreda coïnciderait ainsi avec une *levée* de son corps, au sens propre (soit l'édification d'un schéma corporel, d'une image de soi en trois dimensions) comme au sens figuré (soit une échappée hors de la stase et une partance du corps vers un au-delà du Réel, c'est-à-dire vers un au-delà du corps organique ou du corps-cadavre). Pour être en accord avec la perspective de l'auteur, l'esprit et le regard des spectateurs devraient donc en théorie se tourner vers une sorte de *présent à venir* qui coïnciderait avec l'incarnation imminente dans un nouveau corps de jouissance signifiant l'accès à une nouvelle naissance par-delà la mort.

Dans la logique de Nebreda, en effet, l'image ne remplit son office qu'à partir du moment où elle s'accompagne de la « révélation », elle-même précédée de l'« illumination » liée à la pratique automutilatoire. Elle implique donc ce que Roland Barthes, dans sa propre expérience face à la photo décrite dans *La Chambre claire*, appelle l'« extase photographique »²⁶². Le sentiment d'extase ressenti par Nebreda correspond non seulement à la jouissance (ou au choc) ressenti(e) par le visionnage du double mais il provient aussi de la sortie que l'image, pourvue de propriétés esthétiques, semble opérer hors de son cadre. Dans ces conditions, l'image photographique, en deux dimensions, semble complétée par l'image manquante ou l'« image absente »²⁶³, soit cette image que Nebreda invoque à plusieurs reprises dans les textes et les légendes de *Chapitre sur les petites amputations* et qui correspond, à notre avis, à la présence, ou à l'effet de présence, d'un corps réel (non spécularisable).

Perçue à travers l'hallucination (chez Barthes, à travers le fantasme), l'image acquiert de la densité et tend alors à se faire icône ou « vraie image »²⁶⁴, donc à acquérir un statut sacré. Ce n'est que par le biais de cette étape de *transfiguration*, considérée par certains, à commencer par Walter Benjamin²⁶⁵ puis par Roland Barthes²⁶⁶, comme « magique », que l'image devient vraie, pleine et entière, mais elle perd en même temps son statut de simple

²⁶¹ D. Nebreda, *Autoportraits*, op. cit., p. 183.

²⁶² R. Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 183.

²⁶³ Cf. « Note technique », in *Chapitre sur...*, op. cit., p. 15.

²⁶⁴ D'un point de vue psychopathologique, cette vraie image correspondrait au schéma corporel défini par Paul Schilder dans *L'Image du corps*.

²⁶⁵ Dans la *Petite Histoire de la photographie* (1931), on recense plusieurs occurrences du mot « magie ». Cf. *Études photographiques*, n° 1, trad. A. Gunthert, Paris, novembre 1996 (édition revue et corrigée, 1998), p. 6-39.

²⁶⁶ Dans *La Chambre claire*, op. cit., p. 138.

représentation ou de reproduction, puisqu'une image proprement dite reste toujours marquée et définie en théorie par son manque (à être).

c.3. Ut pictura photographia²⁶⁷

Contrairement à ce qu'on aurait pu penser au premier abord, le travail entrepris par Nebreda semble très éloigné des pratiques du photojournalisme, lesquelles donnent généralement la priorité au donné (l'objet tel quel, la scène telle quelle) sur la prise (l'organisation de la scène, le choix du cadrage, etc.). Comme l'écrit Tristan Garcia dans *L'Image* :

Hine ou Riis, qui mènent quelques reportages dans les taudis new-yorkais sont les authentiques précurseurs de cet art profondément moral de laisser le donné s'imposer de lui-même à la prise : pas d'effets faciles, pas d'*étai* de la prise sur le donné, qui doit s'exprimer de lui-même et révéler le monde à ceux qui ne le voient pas, qui ne sont pas sur place.²⁶⁸

Dans sa démarche de construction du double photographique, qui constitue également une double réalité, Nebreda ne répond en rien au principe de la « photographie directe » (*straight photography*) proposée et défendue par l'américain Alfred Stieglitz (1864-1946) et laissant la part belle au donné. Il se situerait même à l'opposé de photographes tels que Lewis Wickes Hine (1874-1940) ou Jacob Riis (1849-1914) qui ont fait du photo-reportage leur activité principale, avec l'intention de sensibiliser les foules américaines aux conditions de vie des immigrants ou des plus misérables de leurs concitoyens.

En effet, Nebreda n'est absolument pas mu par des préoccupations d'ordre social ou sociétal ; sa pratique de l'autoportrait n'a rien à voir avec du journalisme ni avec une quelconque étude de sociologie ou de psychopathologie, même si, en apparence, certains de ses clichés peuvent évoquer des photographies de nature ethnologique ou de nature médicale. Mais surtout, si l'on suit la logique qu'il met en œuvre, le donné premier (à savoir le corps du sujet photographié identifié avec celui du photographe ou *operator*) doit s'effacer au profit de la création d'un autre corps, un corps imaginaire, un corps de puissance qui est celui du double photographique (le corps du *spectrum*). Le donné n'est donc pas recherché en tant que tel ; l'exactitude du Réel et des faits doit céder la place à la reconstruction imaginaire et à la mise en scène de soi.

²⁶⁷ Expression empruntée à François Soulages qui, dans son *Esthétique de la photographie*, l'emploie à propos du photographe Henri Cartier-Bresson (cf. *Esthétique de la photographie*, *op. cit.*, p. 34). D'autre part, cette expression est calquée sur un principe énoncé dans l'Antiquité par le poète latin Horace (*Ut pictura poesis*), qui souhaitait que la poésie prenne modèle sur la peinture.

²⁶⁸ T. Garcia, « L'image photographique : une image prise/donnée », in *L'Image*, *op. cit.*, p. 236.

Nebreda manifeste effectivement dans ses écrits sa volonté de nier le donné premier (mouvement qui correspond, dans la logique psychotique, au rejet de la réalité) pour mieux affirmer l'existence et la prévalence de la réalité hallucinée et délirante. Fondé sur les effets de cadrage comme sur la mise en scène photographiques, la néo-réalité correspond à la recréation imaginaire et *a posteriori* de la réalité, déformée et magnifiée, bien qu'elle puisse paraître cauchemardesque aux spectateurs.

Nous pouvons alors tenter ici un rapprochement avec la démarche de certains membres des avant-gardes, et notamment avec les objectifs recherchés par les photographes surréalistes (Man Ray, Hans Bellmer, Claude Cahun, Brassai, Ubac...). En effet, les surréalistes et leurs épigones optent pour un rejet de la réalité au profit de l'invention, et pour l'intervention d'un monde imaginaire dans l'ici-bas, ainsi que le stipula, en son temps, László Moholy-Nagy (1885-1946), l'un des pionniers de l'art photographique : « Nous devons tenter d'exploiter à des fins productives les appareils qui, jusque-là, n'avaient été utilisés qu'à des fins reproductives. »²⁶⁹

Nous pouvons également tenter un rapprochement des expérimentations de Nebreda avec la photo-tableau, et notamment avec les travaux de Joel-Peter Witkin (né en 1939), photographe américain passionné de mythologie, qui crée des tableaux baroques et monstrueux, peuplés de personnages situés entre hommes et dieux. En effet, si l'on se penche sur les travaux de Nebreda, on s'aperçoit que, en apparence du moins, ils n'échappent pas à cette règle de l'esthétique photographique décrite par François Soulages reposant sur un « ça a été joué », règle plus spécifiquement valable pour les genres du portrait et de l'autoportrait. En effet, non seulement Nebreda réalise des mises en scène (plus ou moins complexes) en plaçant des objets dans un décor, en choisissant avec autant de précision que d'acuité ses angles de vue, en faisant prendre à son corps diverses poses, en composant de véritables tableaux vivants, mais encore il pratique la superposition d'images, sans toutefois retravailler ses clichés au montage :

Tous les négatifs sont agrandis plein cadre, il n'y a jamais eu de manipulation postérieure à la prise de vue. [...] L'apparition simultanée de l'image du sujet des autoportraits dans plusieurs miroirs, ainsi que la répétition de son image dans une même photographie sont obtenues par la double exposition du film ou par le recours à une exposition longue.²⁷⁰

Nebreda s'inscrit ainsi, bon gré mal gré, dans la tradition du pictorialisme photographique, c'est-à-dire dans une tradition où la photo prend modèle sur la peinture. Malgré la violence et

²⁶⁹ Cité par T. Garcia, in *L'Image, op. cit.*, p. 236.

²⁷⁰ D. Nebreda, « Normes techniques », in *Autoportraits, op. cit.*, p. 9.

la crudité insoutenable de la plupart de ses clichés, sa pratique photographique implique bien un art, en tout cas au sens d'une technique ou d'un savoir-faire (sens du grec *technè*), avec un incontestable souci accordé au cadrage et à l'arrangement des objets dans l'espace (on notera l'importance donnée, dans toutes les photos, aux rapports géométriques entre les objets).

Cette maîtrise technique se combine à l'exploitation d'un savoir culturel, puisé dans l'histoire de l'art comme dans les traditions philosophiques et religieuses. Pour reprendre le vocabulaire de Barthes, le *punctum* (ou la jouissance, ou encore, pour jouer sur l'un des termes de la seconde topique freudienne, le « Ça-voir ») repose en partie sur le *studium* (ou fruit de l'étude). En particulier, Nebreda fait de nombreux emprunts à l'art pictural, religieux ou profane, pour réaliser ses compositions (mise en espace, cadrage, jeux de lumière, position du corps...), tandis qu'il s'inspire des textes comme de l'art religieux dans l'invention et le traitement de ses thèmes. Dans « Voyez, ceci est mon sang (ou la passion selon D.N.N.) », Jacob Rogozinski mentionne ainsi de nombreuses références à la peinture, et notamment à la peinture de la Renaissance espagnole : « Telle attitude, tel geste de la main évoque l'art des icônes, telle posture fait penser à Zurbarán ou au Greco, tel jeu de miroirs à Vélasquez. »²⁷¹ Dans son entretien avec Catherine Millet, David Nebreda reconnaît lui-même emprunter des éléments à des périodes et à des tendances précises de l'histoire de l'art : « [...] le XV^e siècle, la peinture gothique, la Renaissance, essentiellement la Renaissance allemande, la peinture hollandaise du XVII^e, le baroque espagnol. »²⁷² Il ajoute : « Pour ce qui concerne mes références littéraires et philosophiques, il n'y en a presque aucune postérieure au II^e ou au III^e siècle. » Affirmation qui sera toutefois contredite par la bibliographie fournie à la fin de son troisième *opus*.

Parmi les *tableaux photographiques* de Nebreda, on retrouve en tous cas des scènes familières, stéréotypées, empruntées à l'art pictural comme aux textes sacrés, même si elles sont en partie détournées et réinterprétées selon le sens singulier du délire mystico-religieux qui s'empare du photographe : la Crucifixion, le Christ mort, les Armes du Christ... À titre d'exemple, citons *L'Échelle vers le ciel*²⁷³, sorte de nature morte qui présente les instruments avec lesquels Nebreda se tranche, se perce ou se recoud la peau (lames diverses, fils et aiguille). Indirectement, cette photo fait référence à l'épisode de l'Échelle de Jacob, et par suite à toutes les ascensions vers Dieu, voyages spirituels expérimentés par les personnages bibliques comme par les mystiques. Quant à l'autportrait qui s'intitule *Les Pommes du*

²⁷¹ J. Rogozinski, « Voyez, ceci est mon sang (ou la passion selon D.N.N.) », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 104.

²⁷² « Entretien avec Catherine Millet », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 16.

²⁷³ *Autoportraits, op. cit.*, p. 63.

*Correggio*²⁷⁴, il inclut une carte postale représentant un tableau du Corrège : *Noli me tangere* (« Ne me touche pas »), réalisé entre 1520 et 1525 et exposé actuellement au musée du Prado. Le thème de ce tableau est relatif à la résurrection du Christ. Son titre reproduit les paroles de celui-ci, adressées à Marie-Madeleine, alors qu’il ne fait plus partie du monde des vivants sans pour autant être déjà monté au ciel ; le tableau traite ainsi de l’entre-deux-morts.

Jacob Rogozinski soutient que « c’est seulement [...] en mobilisant les artifices du montage, de l’écriture et de la composition, qu’intervient la “*construction du mythe*” [*l’expression est de David Nebreda*] »²⁷⁵, autrement dit qu’est rendue possible l’apparition du double photographique. Nous le vérifierons plus loin dans notre description du processus d’iconisation. Le montage qui suit la prise de photo, ou la retouche, restent toutefois des actions minimales chez Nebreda. En empruntant notre vocabulaire à la critique d’art contemporaine, mais en conservant d’infinies précautions, nous parlerons d’*installation*, soit de la disposition des objets liée à la mise en scène qui précède la prise. Nous dirons alors que, dans l’œuvre étudiée, la photographie pictorialiste voisine avec la photographie d’installations, surtout lorsque la personne du photographié demeure absente de l’image.

Dans la logique de Nebreda, la photo a pour fonction d’attester de sa transformation réussie en un sujet/objet imaginaire, qui, à ses yeux, est non seulement investi de plus de valeur mais se trouve aussi considéré comme plus vrai et authentique que le sujet-objet qu’il constitue, tant bien que mal, dans la réalité. En effet, la réalité, pour le sujet psychotique, se trouve faussée ; c’est pourquoi la vérité et les garants du monde doivent être recherchés ailleurs que dans le monde (ou le pseudo-monde) déjà existant : dans une néo-réalité. Calqué sur des archétypes de l’histoire religieuse ou de l’histoire de l’art, le « témoin photographique » doit remplacer l’individu Nebreda, rendu quant à lui au néant, ou à son statut d’objet-simulacre inconsistant. Ainsi, le créateur des *Autoportraits* a pour vocation de s’effacer derrière son œuvre, mais cet effacement ne doit pas être pris dans un sens symbolique. Ici, c’est le sujet réel qui doit disparaître et être remplacé intégralement par son double, même si celui-ci apparaît d’abord sur pellicule. La fiction, quant à elle, est appréhendée par le créateur comme la réalité vraie, pure et authentique (dans la mesure où l’Autre s’en trouve évincé). Il n’existe plus, dans ce cas-là, de différence entre réalité et fiction.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 65.

²⁷⁵ J. Rogozinski, « Voyez, ceci est mon sang (ou la passion selon D.N.N.) », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 108.

La mise en scène est donc reconnue en tant que valeur, elle est rendue nécessaire car, parallèlement au rituel, elle répond à certaines normes imposées par le délire, de sorte qu'elle reste porteuse d'une vérité théoriquement infalsifiable. Si l'image qui en résulte doit être fidèle à quelque référent, c'est bien évidemment au référent de la néo-réalité forgée par Nebreda, seule tenue pour exacte, pure et vraie. Cependant – et c'est là un point essentiel –, ce référent n'est pas entièrement séparé du photographe mais, en tant que double, il entre en osmose, en communion avec lui. De plus, le corps de Nebreda meurtri, maculé et scarifié, exilé du Symbolique, sert malgré tout de support à sa renaissance photographique. Il est présent dans la photo en tant que trace lumineuse, en tant que sang, ongles ou matière fécale, bref, en tant qu'indice. La photo entre donc dans un rapport métonymique avec son créateur.

Aussi est-il impossible de nier que des tensions viennent se greffer à l'intérieur de la pratique photographique propre à Nebreda, tensions que traduit l'hésitation constante entre, d'un côté, l'effet de *fulgurance* ou d'*instantanéité* lié à l'intrusion du Réel, et de l'autre, le *déploiement temporel de la vision, de l'hallucination*, en lien avec la théâtralisation et la *mise en scène*, cette dernière introduisant une certaine *temporisation* dans la procédure globale en amont de la prise de photo, et une possible *narrativité* au sein de l'image, pour le récepteur, en aval de la prise. On pourrait alors se demander en quelle mesure ce recours à l'histoire ou au « mythe », en tant que construction imaginaire, pourrait faire suppléance au fantasme, auquel n'a pas accès, théoriquement, le sujet psychotique.

c.4. Le message (photo)graphique

Chez Nebreda, le message transmis par la photo n'est pas de nature strictement iconique, puisque les photographies portent très souvent un titre ou une légende, lesquels peuvent même figurer, avec d'autres inscriptions, à l'intérieur du cadre de la photographie. Preuve que le travail proposé par Nebreda ne saurait se limiter au registre de l'image de pure dénotation, c'est-à-dire à l'image dépourvue de message. Quoi qu'on puisse croire, Nebreda s'adresse aussi à notre intellect par le biais de signifiants et vise à nous faire entendre, à nous faire savoir (et pas seulement voir) quelque chose de sa souffrance et de sa jouissance.

De plus, l'œuvre photographique de ce créateur ne saurait être véritablement traitée sans évoquer la présence des textes dans les ouvrages écrits, ouvrages qui proposent parfois, au fil des pages, des descriptions, des bribes d'argumentations ou des idées en lien direct avec les photographies. Dans *Chapitre sur les petites amputations*, Nebreda estime en effet que l'image, en tant que telle, est parfois incomplète ; ne pouvant exprimer à elle seule toute la vérité sur son être, elle risque d'être mal interprétée et nécessite donc le recours à l'écrit :

« Certaines images ne laissent voir, en effet, qu'une partie de leur sujet. Le reste du sujet est dévoilé dans leur titre ou dans le texte qui les accompagne. »²⁷⁶ Les textes de diverses natures servent donc en partie à éclairer ce qui, au niveau du travail entrepris et effectué comme au niveau de la signification des photos, peut paraître opaque ou illisible. Il en va ainsi, notamment, de l'« Autoportrait en constructeur d'Europe »²⁷⁷, dans *Chapitre sur les petites amputations*. Par conséquent, l'image à voir devient également une image à lire et à déchiffrer, même si elle reste difficilement interprétable, et même difficilement lisible, du fait de son ancrage profond dans le délire.

En général, Nebreda récuse l'épithète d'*(auto)biographique* ou le terme d'*autobiographie* (sans doute parce que cette appellation renvoie à un genre qui lui paraît trop connoté et trop institutionnalisé par rapport à sa pratique singulière), mais en revanche, il accepte et emploie plus volontiers le terme d'*autoportrait*, aussi bien pour ses travaux photographiques que pour ses écrits, comme il le spécifie par exemple en ouverture de son *Chapitre sur les petites amputations*, mettant en évidence le caractère hybride de sa pratique rituelle :

Toutes les images sont des autoportraits. Les images et les textes : les unes visant à la précision (à la plus grande précision, parfois) et les seconds à l'analyse. Souvent plus douloureux pour notre intelligence que pour notre corps, l'autoportrait doit se développer dans le temps comme une autoréflexion de fond plutôt que biographique, n'admettant ni l'exhibitionnisme ni le mensonge. On comprend qu'il n'y ait pas de tradition de l'autoportrait véritable, que ce soit, même aujourd'hui, une activité rare, réduite dans la plupart des cas à un jeu d'auto-image.²⁷⁸

L'autoportrait chez Nebreda se définit en opposition avec le « jeu d'auto-image » que constitueraient la plupart des œuvres contemporaines. De fait, son travail à lui ne se limite pas à constituer une image de lui-même sur un mode ludique ; il forme avant tout une tentative de régénération (ou de réincarnation) et un exercice d'« autoréflexion », terme que l'on pourrait interpréter selon ces deux orientations différentes et néanmoins complémentaires : exercice visant à se voir soi-même – ce qui implique un travail sur l'imaginaire (tentative de résoudre le problème lié au non dépassement du stade du miroir) ; exercice visant à réfléchir sur soi-même – ou encore, à trouver qui l'on est, à définir son identité (dans le but de résoudre l'énigme liée à la forclusion du signifiant du Nom-du-Père, laissant le sujet livré à l'inflation déstabilisante et dangereuse des identifications imaginaires).

²⁷⁶ « Note technique », in *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 15.

²⁷⁷ D. Nebreda, *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 59.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 12.

Toutefois, Nebreda lui-même s'interroge à la fois sur la nature du médium lié à sa pratique d'autoportrait et sur la finalité ou le but de cette pratique. Mais il ne livre pas de réponse, se contentant d'accumuler des questions : « Peut-on dire que l'autoportrait est une activité (photo)-graphique, littéraire, philosophique ? Une forme, plus ou moins acceptable, de délire ? Un mode de pensée déplacée ? »²⁷⁹ Il nous paraît intéressant de noter qu'ici, la pratique photographique en elle-même se trouve quelque peu mise entre parenthèses, au propre comme au figuré, Nebreda écrivant « (photo)-graphique » et non « photographique ». Subsiste donc en priorité le terme de *graphique*, qui serait le plus important, non seulement parce que la pratique de Nebreda ne se limite pas à la photo mais inclut aussi l'écriture et le dessin, mais encore parce que le caractère graphique, synonyme de lettre, serait le véhicule privilégié pour l'*inscription* d'une suppléance au Nom-du-Père défaillant.

Il est donc impossible d'en rester à la fascination première, au simple effet de stupeur ou de rejet, face à une image qui comporte une telle dimension connotative, sous-tendue par une telle volonté de démonstration en rapport avec le besoin d'affirmer et de défendre une vérité existentielle. C'est ici que la logique esthétique et la logique rhétorique se combinent pour assouvir ces deux fonctions majeures de l'œuvre réalisée par Nebreda que sont ses fonctions curatives et autocognitives²⁸⁰.

3. Une écriture performative

Notre perspective qui consiste à rattacher les œuvres d'Artaud et de Nebreda à l'univers de la performance par le biais de la mise en évidence de leurs propriétés performatives n'implique pas nécessairement d'écarter le texte écrit, et d'ignorer toutes ses qualités littéraires potentielles ; il s'agit de prendre conscience que, aux yeux de ces créateurs, le texte écrit *enfermé dans le livre* ne saurait correspondre à l'œuvre en tant que telle ni constituer *à lui seul* la valeur de celle-ci. Le texte écrit, et secondairement l'ouvrage imprimé, apparaissent en effet l'un comme l'autre davantage comme un moyen, un support, un médium – parmi d'autres au sein d'une pratique fondamentalement hybride – qui permet à une mise en scène sonore et visuelle ainsi qu'à une pratique corporelle de se déployer à la fois *dans* et *hors* de l'espace de l'écrit.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ Ces fonctions seront détaillées plus loin, respectivement dans les deuxième et troisième parties de notre thèse.

Pendant toute sa vie, Antonin Artaud aura refusé de laisser enfermer sa conscience « dans des préceptes ou des formules, une organisation verbale quelconque »²⁸¹. S'il fit très tôt connaître son refus absolu des normes et des lois communes au Docteur Allendy, l'une des meilleures preuves s'en trouve encore dans ses recueils, qui échappent à toute tentative de catégorisation, à toute définition claire et précise. Selon Évelyne Grossman, ses textes constituent un espace « qu'on ne peut réduire ni à la scène de théâtre [...] ni à la page écrite »²⁸². Dans ses essais sur Antonin Artaud, Paule Thévenin, quant à elle, souligne à maintes reprises la nécessité qu'il y avait pour ce dernier à ne pas séparer le travail d'écriture de celui du dessin, travaux auxquels elle rattache encore, et à juste titre, les exercices vocaux et les gestes accomplis presque machinalement par le corps à l'époque de son internement à l'asile de Rodez²⁸³.

De même, les œuvres de David Nebreda ne relèvent pas simplement de la photographie ou de l'écriture. Comme nous le prouverons, la plupart des textes d'Artaud, et tous ou presque tous les textes de Nebreda qui se trouvent *inclus dans les photos* sont faits pour être dits et/ou pour produire un effet immédiat sur le monde extérieur, à commencer par un effet sur les personnes du lecteur, de l'auditeur ou du spectateur (qui ne forment souvent qu'une seule et même personne). De façon parallèle, ils participent très souvent d'une action, l'action que précisément ils énoncent. En cela, les énoncés d'Artaud comme ceux de Nebreda s'inscrivent bien dans le registre que la linguistique pragmatiste dénomme le *performatif*, registre dont nous avons montré précédemment les liens avec le discours religieux ou le discours magique.

a. Vers un nouveau système de notation

Directement relié à l'art de la mise en scène comme à sa pratique rituelle adjacente, le texte d'Artaud s'ouvre sur son dehors en revêtant d'étranges caractéristiques formelles et en accueillant des éléments inédits qui correspondent à ses nouvelles fonctionnalités : le dire (ou le passage à l'oralité) et le « performer » (autrement dit, la mise en acte et la mise en espace). L'ensemble des nouveaux symboles, signes et graphies dont se trouve alors investi le texte

²⁸¹ « Au Docteur Allendy », in *O.C. I***, p. 144.

²⁸² É. Grossman, « L'impensable, la pensée » in *Artaud, « l'aliéné authentique »*, Paris, Farrago/Léo Scheer, 2003, p. 159.

²⁸³ Cf. P. Thévenin, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1993, et en particulier « Un insurgé de l'art », p. 156.

pourrait être regroupé sous le terme de *théâtralité*²⁸⁴. En effet, la notion de théâtralité mise à l'honneur par Roland Barthes dépasse la simple problématique des genres et ne doit pas être simplement et strictement rabattue sur l'univers du théâtre. Rappelons à ce propos que, pour Roland Barthes, la théâtralité, « c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, sons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur »²⁸⁵. *A priori*, nous pouvons donc appliquer cette notion à l'écriture poétique, au dessin, à la peinture, à la photographie...

Si l'on reprend maintenant la définition proposée, plus récemment, par Michael Fried, dont les analyses se situent plus spécialement dans le domaine des arts plastiques, la théâtralité « est la négation de l'art à l'intérieur de l'art lui-même. C'est un régime qui cherche à détruire l'autonomie de l'œuvre pour lui assigner une relation de dépendance à un contexte. [...] les artistes de la théâtralité cherchent par tous les moyens à agir sur le spectateur, à le toucher. Ils cherchent l'impact, manipulent des objets pour créer des atmosphères »²⁸⁶. On s'aperçoit ainsi à quel point il serait aisé de substituer au terme de *théâtralité* celui de *performativité*, tel que nous l'avons abordé plus haut.

Par conséquent, nous préférons utiliser les termes de *performatif* et de *performativité*, en raison des accointances qu'ils possèdent avec le domaine de la linguistique comme avec le champ de l'art. Ainsi que le précise André Helbo dans *Le Théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, parler de théâtralité pourrait en effet revenir également à « désigner la nature du travail mené au sein de l'espace énonciatif »²⁸⁷. Dans ces conditions, un texte marqué par la théâtralité – ou le performatif²⁸⁸ – est un texte qui rend compte des conditions de son énoncé, soit de l'acte d'énonciation lui-même. Ce qui, habituellement, ne figure pas dans l'œuvre, pourrait, dans ce cas, y figurer. Bien plus, un texte performatif ne pourrait-il pas se réduire à manifester ou à exprimer une énonciation ?

²⁸⁴ Le terme de *théâtralité* a été inventé en 1954 par R. Barthes ; il figure dans sa préface aux projets de théâtre de Baudelaire, reprise dans *Essais critiques* (1964), Paris, Seuil, « Points », 1964, p. 41-47, puis dans *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par J.-L. Rivière, Paris, Seuil, « Points/essais », 2002, p. 122-129.

²⁸⁵ *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 123.

²⁸⁶ Compte rendu d'Émile Soulier à propos du livre de Michael Fried paru en 2008, *Contre la théâtralité*, in *Artpress* n° 336 (juil.-août 2007), p. 72.

²⁸⁷ André Helbo, *Le Théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2007, p. 29.

²⁸⁸ Le performatif nous semble pouvoir être conçu et utilisé indépendamment de son support artistique originel (la performance), au même titre que la théâtralité est une caractéristique se rencontrant parfois hors du théâtre (sur ce point, on se référera notamment aux analyses de Roland Barthes concernant le théâtre et la poésie de Baudelaire dans ses *Essais critiques*, *op. cit.*). Aussi nous sentons-nous en droit de qualifier les travaux d'Artaud, mais aussi ceux de Nebreda, de *performatifs*.

Dans *Le Théâtre et son Double*, le texte idéal rêvé par Artaud est conçu comme une partition musicale qui intégrerait ce qui, d'ordinaire, échappe aux mots écrits :

Ces images, ces mouvements, ces danses, ces rites, ces musiques, ces mélodies tronquées, ces dialogues qui tournent court, seront soigneusement notés et décrits autant qu'il se peut avec des mots et principalement dans les parties non dialoguées du spectacle, le principe étant d'arriver à noter ou à chiffrer, comme sur une partition musicale, ce qui ne se décrit pas avec des mots.²⁸⁹

Ainsi, le texte évoqué doit tenir compte et, bien plus, *rendre compte* des modalités d'énonciation : les gestes, les mouvements du corps, les déplacements, les variations de la voix, le ton, les silences, la musique... Outre la comparaison effectuée par Artaud avec une partition musicale, on pourrait également assimiler ce texte utopique, qui ne cessera d'aimer les recherches scripturales et picturales du poète, à un livret d'opéra ou aux notes, agrémentées de dessins et de schémas, que pourrait prendre un scénographe ou un chorégraphe.

Concernant l'invention d'un nouveau système de notation, il nous semble que les recherches plastiques d'Artaud atteignent leur apogée dans la pratique des Sorts, pratique que nous détaillerons ci-dessous à partir d'un exemple précis qui servira d'illustration pour la pratique de l'écriture performative.

b. Les « Sorts » : un acte d'exorcisme relié à une performance plastique

C'est depuis l'Irlande, en 1937, alors qu'il traverse une grave crise mystique, qu'Antonin Artaud commence la production de Sorts. Dans les lignes qui suivent, nous allons montrer que ce qui s'apparente tout d'abord à un simple courrier écrit, que l'artiste adresse tantôt à l'un de ses proches parents, tantôt à l'un de ses médecins ou à l'une ou l'autre de ses fréquentations (réelles ou imaginaires puisqu'en particulier, il n'a jamais rencontré Adolf Hitler, auquel pourtant il destine une missive vers septembre 1939²⁹⁰), possède en réalité une nature qui transcende, transgresse mais aussi transperce proprement la littérature épistolaire et les œuvres d'art.

D'un point de vue purement esthétique, les Sorts témoignent d'une étonnante plasticité. Se trouvent en effet rassemblés sur un même support de papier, signes d'écriture, dessins et pictogrammes divers (croix, signes cabalistiques ou ésotériques...). En outre, le papier porte des stigmates provenant de l'utilisation d'une allumette ou d'une cigarette, dont

²⁸⁹ « Le Théâtre de la Cruauté (*Second Manifeste*) », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 584.

²⁹⁰ Cf. « Sort à Hitler », *Antonin Artaud*, catalogue de l'exposition à la BNF, Paris, Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2006, p. 44.

les flammes ont inscrit des traces jaunâtres ou brunâtres en de multiples emplacements, quand elles n'ont pas véritablement entamé et troué le support. Par conséquent, la plasticité d'un Sort déploie ses effets sur plusieurs plans, et pas seulement sur les plans de l'écrit ou de l'image visuelle.

Commençons par passer en revue les spécificités propres à l'écriture d'un Sort. En guise d'exemple, se trouve reproduit ci-dessous, ou plus exactement transcrit, le texte principal que rédigea Artaud, le 16 mai 1939, en vue de la réalisation d'un Sort adressé à Grillot de Givry²⁹¹ (voir illustrations 1 et 2) :

Vous sachant *amateur* de / SORTS et aut(res)²⁹² curiosités *magiq(ues)* / *je v(ous ad)resse*
(c)e SORT qui / con(stitue une) CONJURATION / MALÉFI(CIANTE MA)JEURÉ /
CONTRE (TOUS LES) ENVOÛTEURS / MAL (INTENTION)NÉS.
Il ne (fait pas) partie du / « Musée des S(or)ciers, Mages et AL- / CHIMISTES ».²⁹³

On observe également, sous la signature du poète, la formule suivante : « qu'ILS soient mis HORS de tout espace et de Tout Règne et que / LES MONDES / ne / Les reçoiv(ent) plu(s.) » Dans le catalogue des dessins et portraits d'Artaud qu'elle a établi, Paule Thévenin précise : « *Ils* doit désigner les initiés dont les noms sont inscrits dans le dessin, dans la partie brûlée. On distingue encore très bien les noms de SÉRAPHIEL et CHARUEL. »

Dans le manuscrit autographe, toutes les phrases, mots ou groupes de mots qui le composent épousent une mystérieuse disposition qui transforme le texte en une sorte de scène de théâtre. Effectivement, la plupart des termes sont étrangement éparpillés sur le blanc de la page (certains sont même isolés et parfois écrits en travers, comme les noms des différents démons), tandis que les nuances propres à l'oralité s'expriment par le biais de diverses variations typographiques. Notons par exemple que les différents accents et intonations de la voix sont marqués par l'alternance de lettres minuscules et capitales, soulignées et non soulignées²⁹⁴...

En parallèle, on perçoit à la lecture les tons, rythmes et sons d'une sorte d'incantation magique qui se déploie. Le poète joue sur les effets de répétition, les assonances et les

²⁹¹ Ecrivain hermétique, membre de la loge franc-maçonnique, Grillot de Givry est un individu particulièrement porté sur l'occultisme. Il est ainsi le premier traducteur de Paracelse en français. Parmi ses divers ouvrages ésotériques, il a écrit *le Musée des Sorciers, Mages et Alchimistes*, qu'Artaud mentionne dans son Sort.

²⁹² Les lettres, mots ou groupes de mots se trouvant entre parenthèses correspondent à des parties détruites du texte manuscrit, reconstituées *a posteriori* par extrapolation.

²⁹³ Manuscrit 40 r° et 40 v° in « Catalogue établi par Paule Thévenin », in *Antonin Artaud : Dessins et portraits*, Paris, NRF/Gallimard, 2000, p. 258. Pour clarifier notre démonstration, nous avons mis certains mots ou certaines lettres en italique.

²⁹⁴ On ne peut s'empêcher de relever une analogie entre le *Coup de dés* de Stéphane Mallarmé et les sorts d'Artaud, car ces créations originales et atypiques possèdent toutes deux des qualités musicales et dansantes. Toutefois, leurs affinités se cantonnent strictement au domaine esthétique.

allitérations. Il s'agirait donc probablement d'un texte à prononcer à haute voix, comme cela se ferait souvent dans la pratique magique des sorts. Dans ce cas, au regard du corps complet de la lettre, le mot *SORT(S)* devait-il lui-même se trouver, logiquement, plusieurs fois psalmodié par l'auteur, voire par le destinataire de la missive ; ce terme se lit et résonne encore dans le substantif *Sorciers*, il conserve un ultime prolongement acoustique, certes plus atténué, dans la préposition *HORS*. Le Sort vise en effet à mettre un ennemi hors d'état de nuire.

D'autre part, nous avons jugé intéressant de mettre en évidence dans le texte du Sort, par le biais de l'usage de l'italique, la présence d'allitérations en *m* et en *j*, ainsi que l'existence encore plus surprenante de variations autour de la syllabe *ma*. Nous supposons que cette utilisation du signifiant, outre son effet poétique, renvoie à un univers de magie qui situe le sort dans une réalité bien plus lointaine, bien moins banale et moins protocolaire que celle qui entoure généralement la rédaction d'un courrier, que ce dernier réponde ou non à des visées littéraires. La syllabe *ma*, qui se rencontre à maintes reprises chez Artaud, dans des textes pourtant écrits à de longues années d'intervalles, nous semble posséder une valeur fondamentale. Incarnation scripturale d'une « âme à rebours »²⁹⁵, elle permet notamment d'instaurer une liaison entre le corps paralytique et mortifère de l'écriture d'une part, et l'esprit pourvoyeur de souffle, synonyme de vie et d'infini, d'autre part.

Dans un ordre d'idées relativement similaire, on pourrait soutenir que si le poète précise que son sort ne fait pas partie du *Musée des sorciers, mages et alchimistes*²⁹⁶, c'est non seulement parce qu'il souhaite montrer l'originalité profonde de sa démarche, son indépendance et son autorité personnelle par rapport à une certaine tradition ésotérique, mais aussi parce que cette démarche, consistant en ce qu'il faudrait nommer une performance plastique, s'oppose littéralement à la notion même de musée. En effet, dans la perspective d'Artaud, le musée impose aux œuvres un cadre beaucoup trop restreint, enfermant en définitive celles-ci dans une sorte d'obscur prison poussiéreuse ; de plus, le musée obéit à une logique bourgeoise, ou en tout cas à une logique conservatrice, qui substitue la thésaurisation à l'acte de rébellion et de survie ; enfin, il semble que le musée, en tant qu'antre mystérieux où sont déposées les œuvres, entretienne par nature une relation privilégiée avec l'instance maternelle, laquelle ne saurait être perçue par Artaud que comme une matrice mortifère. Dans *Artaud le Moma*, Jacques Derrida estime que « le Musée resterait chose de la

²⁹⁵ Phonétiquement, *ma* apparaît comme le contraire de *am*.

²⁹⁶ L'œuvre ésotérique rédigée par le destinataire du sort.

mère, [...] qu'il tient lieu de mère, le lieu (donc le trope ou la figure) de la mère, à la place de la mère »²⁹⁷. Évoquant le Sort à Grillot de Givry, il ajoute sur ce point :

Dans l'un de ses derniers *Sorts* [...] Artaud accuse explicitement le Musée de sorcellerie.²⁹⁸ [*Nous dirions plutôt, de manière indirecte, car le musée qu'il désigne ici est avant tout un livre.*] Il le fait en destinant ironiquement le *Sort* à l'homme du Musée, à la galerie des collectionneurs et des conservateurs. C'est l'acte d'un Mômô²⁹⁹ cultivé, un coup plus satanique et plus sarcastique que jamais. Artaud assaille et insulte l'« amateur de sorts et autres curiosités magiques » qui voudrait aussi collectionner les *Sorts* pour son musée.³⁰⁰

De même que l'exposition d'un *Sort* dans un musée paraît un acte révoltant aux yeux du poète révolté, de même, l'écriture considérée comme strict exercice de la littérature reviendrait selon lui à engoncer le langage vivifiant et animé dans un carcan étouffant qui réduit ce dernier à l'état de lettres mortes.

Or, quel que soit le *Sort* examiné, on constate que l'auteur a consacré la même ardeur et le même soin impérieux à la composition de ses pages ; loin de se borner à semer quelques signes d'écriture stériles à la surface du papier, il a creusé à l'intérieur de celui-ci de véritables sillons, qu'il a abondamment abreuvés de lettres, de dessins et de symboles, aux natures parfois très disparates, faisant pousser une véritable jungle verbale, avant de la livrer place par place aux rages de sa folie incendiaire.

Sur le *Sort* du 16 mai 1939 adressé à Grillot de Givry, nous observons par exemple, en sus des banales croix de Saint-André, une croix chrétienne, une croix d'ankh et une étoile à six branches qui pourrait faire songer à l'étoile de David. Récurrente dans les écrits d'Artaud, la cohabitation des signes religieux permet vraisemblablement à ce dernier de s'assurer une meilleure efficacité dans ses pratiques magiques puisque, avec cet esprit d'ouverture et cette soif de sacré qui caractérisent entre autres le bouddhisme – et qui recouvrent probablement une angoisse extrême –, le syncrétisme convoque en un espace unique les appels aux forces occultes les plus étrangères les unes aux autres, et combine les talismans et signes de protection les plus divers, sans compter que le poète recourt aussi aux techniques de l'astrologie et de la numérologie, notamment dans le *Sort* du 5 septembre 1937 adressé à Lise

²⁹⁷ J. Derrida, *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, « Écritures/Figures », 2002, p. 88.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 75-76.

²⁹⁹ Dieu grec de la raillerie. En 1947, Artaud, adoptant ce que C. Dumoulié appelle « la stratégie de l'humour », intitulera l'un de ses recueils de poèmes *Le Retour d'Artaud le Mômô* (cf. C. Dumoulié, *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, « Les Contemporains », 1996, p. 107 sq.).

³⁰⁰ J. Derrida, *Artaud le Moma*, *op. cit.*, p. 75-76.

Deharme³⁰¹. Par ailleurs, au recto du feuillet qui sert de support au Sort à Grillot de Givry, on distingue, dessinée de façon plus ou moins nette, une croix entourée d'un double ou triple cercle, figure composite qui pourrait esquisser une sorte de pentacle.

Ainsi, de même que la confection d'un Sort ne se restreint pas à la composition d'un texte et à l'arrangement spatial de signes d'écriture, elle ne se limite pas à la réalisation de dessins et de signes ésotériques, mais fait encore appel au travail du subjectile³⁰², autrement dit à la trituration, au percement et au marquage de la surface de papier qui leur sert de support. Les traces de brûlure et les trous vraisemblablement causés par une cigarette ou une allumette rendent compte d'un acte réel accompagnant la confection de chaque Sort ; selon Artaud, seule cette opération, qui revêt à ses yeux un sens profondément magique, lui confère sa validité. Le Sort se transforme alors en *performance plastique* correspondant à un acte rituel et sacré. À cet égard, l'analyse des *Sorts* que propose Jacques Derrida dans *Artaud le Moma* s'avère particulièrement éclairante :

[...] ces *Sorts* ne sont pas essentiellement des représentations artistiques destinées au regard. Ils sont voués à changer le monde et à y produire des effets psychurgiques ou magiques sur des choses et des personnes réelles, non sur des visiteurs virtuels. [...] ces promesses ou ces menaces destinées à des personnes, à des personnages ou à des « caractères », prennent une forme à la fois discursive et physique.³⁰³
[...] Cette adresse langagière accompagne toujours une intervention gestuelle, une opération de la main, voire d'une arme à feu, d'une sorte de foudre qui attaque le support même du *Sort*, mimant ou préparant des coups portés au destinataire. Ces coups consistent à trouser, perforer, percer et surtout brûler le subjectile.³⁰⁴

Sur les pages destinées à Grillot de Givry, les traces vraisemblablement effectuées par l'embout d'une cigarette allumée sont nombreuses ; disposées assez régulièrement, à intervalles répétés, elles dessinent un grand cercle, lui-même composé de petits cercles, répliques mineures de l'énorme perforation centrale. Témoignant avant tout d'un acte de destruction, toutes ces marques de brûlure et tous ces percements rendent compte de la tentative réitérée de cerner un vide, le vide de l'irreprésentable, objet d'une quête permanente de la part de l'artiste. Ils constituent tout à la fois un acte d'exorcisme, un acte de survie et de

³⁰¹ Romancière et poétesse française, Anne-Marie Hirtz dite Lise Deharme (1898-1979) fut l'une des grandes muses du surréalisme. En particulier, elle aurait servi de modèle à l'héroïne du roman d'André Breton, *Nadja*. Elle rencontra Antonin Artaud lors de ses visites au Bureau de recherches surréalistes.

³⁰² D'après *Le Petit Larousse* 2000, le mot « subjectile », propre au vocabulaire technique de la peinture, désigne « une surface ou une matière qui reçoit une couche de peinture, d'émail, etc. » ; il est synonyme de « support ». Comme le rappelle Jacques Derrida dans son article « Forcener le subjectile », ce mot peu courant possède une longue histoire. Tel qu'il est employé par Antonin Artaud, on peut lui trouver des sens et des connotations multiples. Nous renvoyons à l'article mentionné ci-dessus pour davantage de précisions (cf. P. Thévenin/J. Derrida, *Antonin Artaud : Dessins et Portraits*, op. cit., p. 55-108).

³⁰³ J. Derrida, *Artaud le Moma*, op. cit., p. 70-71.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 72.

libération, visant à répudier la jouissance intrusive de l'Autre, figurée notamment par les étranges noms de démons qui envahissent littéralement la lettre à Grillot de Givry, et dont la plupart ont été effacés par le passage du feu, agent aussi bien naturel que surnaturel de la répudiation.

Sur le feuillet correspondant probablement à la quatrième et dernière partie du Sort, Artaud, redoublant de précisions et de précautions, a pris soin d'ajouter, comme s'il voulait fournir une sorte de mode d'emploi ou d'explication à son destinataire : « (Et) ce S(ort ne) sera / pas rapp(or)té. / Il ne sera pas / reporté. / Son efficacité d'action / est immédiate et / et éternelle. / Et Il brise tout / en(vo)ûtement. » Ainsi, bien qu'ils soient indéniablement dotés de qualités esthétiques, les Sorts ne sauraient constituer des œuvres d'art au sens strict du terme, dans la mesure où ils possèdent avant tout un aspect fonctionnel et participent d'une action motivée. La plasticité des formes que ces écrits « magiques » mettent en scène, l'accession hors du champ traditionnel de l'Art de la pratique qu'ils représentent, concordent intégralement avec le sens et la mission dont ils sont porteurs.

On se gardera donc de considérer d'emblée comme une œuvre d'art ce qui, originellement, n'a pas vocation à en être une. Notons pour finir que les destinataires des Sorts, comme d'ailleurs tous les correspondants et allocutaires de l'écrivain, sont considérés par lui aussi bien comme des amis, voire même des êtres particulièrement chers, que comme des catalyseurs de puissances dangereuses, voire foncièrement hostiles. C'est pourquoi, si les Sorts visent à écarter et à exorciser les mauvais esprits, ils peuvent aussi convoquer et mobiliser les démons contre une personne jugée dangereuse et ennemie.

c. Mettre le texte en voix

Donnant la prépondérance, dans son travail scriptural et pictural comme dans son activité d'homme de théâtre, au souffle de la parole ou à la voix, à la gestuelle et à la mise en scène, Artaud cherche à devenir cet « archi-auteur » qui contrôle le spectacle, maîtrise les êtres et le monde, par-delà l'écrit préalablement fixé, le manuscrit ou l'ouvrage imprimé qui circule dans l'espace public. Tout en s'appuyant de manière paradoxale sur des textes conçus par lui ou par d'autres écrivains (M. G. Lewis pour sa version abrégée et remaniée du *Moine*, Sénèque pour *Le Supplice de Tantale*, Percy Shelley et Stendhal pour *Les Cenci...*), tout en conservant la volonté farouche que ses œuvres soient publiées, le poète souhaite à tout prix échapper à l'enfermement dans l'œuvre écrite.

Spatiale, sonore, rythmique, musicale, l'œuvre d'Artaud privilégie par conséquent la *phonè* (la voix qui, au même titre que la lettre, fait pont entre corps et langage), voie d'accès

direct à la jouissance, à une « langue fondamentale »³⁰⁵, sur le *logos* (la parole raisonnable et raisonnée) qui répond à l'ordre de la Loi du Père. « On doit en finir avec cette superstition des textes et de la poésie écrite »³⁰⁶, professe l'auteur du *Théâtre et son Double* dans « En finir avec les chefs-d'œuvre ». L'emploi du terme de *superstition*, ici, prend toute son importance, car, outre qu'il renvoie à une sorte de croyance infantile et inopérante, il évoque le fait de « se tenir au-dessus (ou au-delà) » (en latin, *super-stare*), si on le considère dans son sens étymologique – sens que son utilisateur n'ignorait sans doute pas. Autrement dit, si l'on suit sa logique, Artaud rejette la Loi symbolique comme toute autorité du texte écrit sur l'action immédiate qui doit également, dans l'idéal, être spontanée, ou être (voire apparaître) la plus spontanée possible.

Artaud, qui ne se départ jamais d'un certain lyrisme, prête une attention particulière à la scansion de ses textes et à leur musicalité. Selon lui, la réussite d'un poème dépend avant tout des images mais aussi des effets sonores et des effets de rythme qu'il parvient à créer, auxquels s'allie une forme de spiritualité singulière. C'est pourquoi la *diction*, dans sa conception de la poésie, occupe une place centrale. Par ailleurs, le terme d'*incantation*, que l'on retrouve à plusieurs reprises dans *Le Théâtre et son Double*, renvoie directement à une pratique magique. La poésie d'Artaud n'est donc pas intransitive. Comme chez les surréalistes, comme auparavant chez Dada³⁰⁷, comme encore antérieurement chez les mystiques, elle constitue une *expérience* qui dépasse de loin le cadre de l'art, et qui fait appel à des forces dissimulées et répandues dans la Nature.

En s'appuyant sur le souffle et l'expectoration³⁰⁸, la poésie d'Artaud outrepassé les possibilités normales de l'expression littéraire en stimulant les affects, s'efforçant ainsi de toucher directement au registre du corps. Tissant des liens étroits avec le théâtre et l'art de la performance, elle possède la vertu et la capacité d'emporter hors du monde, hors de l'espace de la réalité, l'« âme » et « le « cœur » du public comme l'âme et le cœur du poète, pour les faire « virer » ensemble « à l'unisson »³⁰⁹. Dans une lettre à Henri Parisot datée du 6 octobre 1945, Antonin Artaud nous renseigne précisément sur les finalités de son travail poétique :

³⁰⁵ Nous employons cette expression par référence à la *Grundsprache* recherchée et créée par D. P. Schreber, lequel représente un cas de psychose paranoïaque bien connu, étudié par Freud puis par Lacan, à travers son autobiographie délirante.

³⁰⁶ A. Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre », in *Le Théâtre et son Double*, *op. cit.*, p. 121. Souligné par l'auteur.

³⁰⁷ Voir, par exemple, T. Tzara, « Découverte des arts dits primitifs », in *Découverte des arts dits primitifs*, suivi de *Poèmes nègres*, préface de M. Dachy, Paris, Hazan, 2006, p. 33.

³⁰⁸ Cf. « Projet de lettre à Georges Le Breton », in *O.C.* XI, p. 187.

³⁰⁹ « Lettre de Rodez à Henri Parisot, 6 octobre 1945 », in *O.C.* IX, p. 173.

Si je suis poète ou acteur ce n'est pas pour écrire ou déclamer des poésies, mais pour les vivre. Lorsque je récite un poème, ce n'est pas pour être applaudi mais pour sentir des corps d'hommes et de femmes, je dis *des corps*, trembler et virer à l'unisson du mien, virer comme on vire, de l'obtusité contemplation du boudha [*sic*] assis, cuisses installées et sexe gratuit, à l'âme, c'est-à-dire à la matérialisation corporelle et réelle d'un être intégral de poésie.³¹⁰

Corps, rythme et affects sont donc des éléments essentiels pour Artaud, des éléments qu'il utilise et qu'il valorise dans tous ses textes.

Vers la fin de sa vie, Artaud dicte ses textes. Il teste d'abord leur « efficacité », entendue comme leur puissance d'ébranlement et leur qualité oratoires (reposant sur le souffle, le timbre de la voix...) en lien étroit avec leur vertu curative, avant d'accepter qu'ils soient couchés sur le papier. Il les reprend oralement, les dicte à nouveau, afin d'obtenir l'effet voulu. Future éditrice des *Œuvres complètes*, Paule Thévenin l'assiste dans sa tâche.

Comme Artaud le suggère dans un « Projet de lettre à Georges Le Breton » écrit en 1946, où il défend les œuvres de Gérard de Nerval contre des interprétations intempestives, les vers d'un poème doivent être ressentis, ils sont faits pour être vécus, et non pour être simplement lus et déchiffrés suivant un mode de lecture herméneutique, que ce mode soit purement rationnel ou qu'il fasse appel à des savoirs ésotériques³¹¹ :

[...] je veux dire que la preuve du sens des vers des *Chimères* ne peut pas être faite par la Mythologie, l'alchimie, les tarots, la mystique, la dialectique ou la sémantique des psychurgies, mais uniquement par la diction. Tous les vers ont été écrits pour être entendus d'abord, concrétisés par le haut plein des voix [...] car ce n'est que hors de la page imprimée ou écrite qu'un vers authentique peut prendre sens et il y faut l'espace du souffle entre la fuite de tous les mots. Les mots fuient de la page et s'élancent. Ils fuient du cœur du poète qui pousse leur force d'intraduisible assaut. [...]³¹²

Loin de se cantonner à de la pure décoration, faite pour les bourgeois ou les esthètes qui profiteraient de la misère des autres³¹³, la poésie doit, selon Artaud, établir un nouveau type de communication, qui entérine l'échec de toute communication traditionnelle, puisqu'elle relève en fait essentiellement de la transe ou de la communion. De cette manière, la poésie, tout en poursuivant une certaine efficacité spirituelle, ne sera plus « basement utilitaire ».

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ Un article de Georges Le Breton, intitulé « La clé des *Chimères* : l'Alchimie », vient alors de paraître dans le n° 44 de la revue *Fontaine* (été 1945).

³¹² « Projet de lettre à Georges Le Breton », in *O.C.* XI, p. 187.

³¹³ Cf. les attaques d'Artaud contre la poésie de Lewis Carroll, in *O.C.* IX.

D'autre part, la critique semble souvent oublier qu'un grand nombre de textes composés par Artaud l'ont été tout d'abord en vue d'une lecture à voix haute, d'une conférence ou, plus largement, d'une manifestation publique, et que ce n'est qu'*a posteriori* que les impératifs financiers, et la volonté ou la nécessité d'étendre son audience, ont amené leur auteur à rechercher leur fixation par le biais d'un support imprimé.

Il en fut ainsi pour plusieurs textes du *Théâtre et son Double*, notamment du « Théâtre et la Peste »³¹⁴, pour les *Messages révolutionnaires*, délivrés à l'Université de Mexico et dans les Salons de l'Alliance française, mais aussi, antérieurement, pour la pièce du recueil *L'Art et la Mort* intitulé « Qui, au sein... »³¹⁵. Ces textes furent généralement présentés dans un cadre universitaire, face à une assemblée d'étudiants, de chercheurs et de professeurs émérites. Ajoutons également, même si le texte n'en a pas été retrouvé, que le poète donna en mai 1937 une conférence à la Maison d'Art de Bruxelles sur le thème de « la décomposition de Paris », conférence qui constitua sans doute un facteur non négligeable dans la brouille avec les parents de sa fiancée d'alors, Cécile Schramme. C'est dire, d'une manière certes bien pathétique, la réelle efficacité du texte performatif sur ses auditeurs.

Dans les années 1930, Artaud s'adonna à plusieurs reprises à un exercice de *lecture* de ses pièces dans le salon privé de Lise Deharme afin d'attirer l'attention sur ses projets de théâtre et de percevoir des fonds pour leur réalisation. C'est ainsi que le 6 janvier 1934, il rendit public et lut son scénario *La Conquête du Mexique*, qui devait inaugurer le Théâtre de la Cruauté, ce théâtre qui toutefois ne vit jamais le jour ; puis le 15 novembre 1935, en présence d'une assistance dans laquelle figurait André Breton, il fit lecture à haute voix du *Supplice de Tantale*³¹⁶, son adaptation de l'*Atrée et Thyeste*, pièce antique de Sénèque.

D'autres textes, plus tardifs, comme ceux écrits en relation avec l'exposition de ses dessins à la galerie Pierre en 1947, ou ceux qui ont été prévus et rédigés la même année pour la conférence au Vieux-Colombier (textes rassemblés sous le titre *Histoire vécue d'Artaud-Mômo – Tête à tête par Antonin Artaud*), furent l'occasion de lectures et de proclamations en présence d'un public disparate : amis fidèles, relations de travail, curieux, gens de passage... Pareillement, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1948) était à l'origine une pièce radiophonique, fondée sur l'oralité, censée être diffusée aux oreilles de millions d'auditeurs (elle fut néanmoins interdite d'antenne jusqu'en 1973). À ce titre, la sonorisation a été particulièrement travaillée. À l'âpreté de la critique sociale et religieuse, s'associaient en effet

³¹⁴ Nous reviendrons plus loin sur cette conférence, dans le cadre de notre analyse concernant l'effondrement de la scène.

³¹⁵ Cf. note de la p. 123, in *O.C. I**, p. 286.

³¹⁶ Le manuscrit de cette pièce n'a pas été retrouvé.

des bruits dissonants, des cris et des glossolalies³¹⁷, produisant un effet sinistre qui ne pouvait que susciter la plus grande inquiétude de la part de Ferdinand Pouey, directeur de la Radiodiffusion française, comme de la part d'un auditoire encore fortement imprégné de valeurs traditionalistes.

Par ses effets vocaux, sonores et musicaux, le texte se présente comme un poème ou une pièce de théâtre parlée (et, dans certaines parties, chantée) ; par ses visées d'édification et de dénonciation (Artaud dressant une culture prétendument authentique, celle des Indiens Tarahumaras, contre la civilisation industrielle occidentale), il s'apparente à un texte de rhétorique ; par son emphase et son imaginaire débridé, il prend des proportions épiques ; par son usage ponctuel du sarcasme et de l'ironie, il revêt des airs de comédie bouffonne ; enfin, par le *pathos* qu'il convoque et la terrible perspective qu'il offre sur la vie humaine, il s'apparente à une sombre tragédie.

En outre, la mise en page spécifique à laquelle répond l'édition papier, elle-même fondée sur le manuscrit de l'auteur, exprime un rapport tout à fait particulier à la spatialisation du texte. D'un point de vue purement esthétique, cette attention particulière aux espacements entre les mots pourrait faire songer aux expériences poétiques de Mallarmé, lequel se référait dans ses écrits à l'art musical comme à la danse. Or, ce sont également la musique et la danse qu'Artaud convoque à plusieurs reprises dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*, par exemple dans le « Post-scriptum » :

Là où il y a de la métaphysique,
de la mystique,
de la dialectique irréductible,
j'écoute se tordre
le grand côlon
de ma faim
et sous les impulsions de sa vie sombre
je dicte à mes mains
leur danse,
à mes pieds
ou à mes bras³¹⁸.

Ici, la mise en voix du texte débouche sur ce que l'on pourrait appeler une « mise en corps » ; le poète effectue de cette manière une prise de possession de l'espace qui s'accomplit aussi bien sur les plans physique (tactile) et visuel que sur le plan sonore.

³¹⁷ Voir ci-dessous notre analyse détaillée.

³¹⁸ « Pour en finir avec le jugement de dieu », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1662.

La dépendance étroite du texte au contexte de sa réalisation, l'ancrage de l'écriture et de la lecture dans le *hic et nunc*, renvoient aussi bien à la pratique théâtrale qu'à l'art de la performance. Avec toutefois cette différence notable : le théâtre repose très souvent sur un texte préalablement écrit, la représentation scénique, en général, est préparée longtemps à l'avance, fait l'objet de *répétitions*, alors que, même si elle peut répondre, elle aussi, à un canevas préfixé et recourir à des schémas d'intrigues ou d'interactions possibles, la performance laisse davantage de place à l'imprévu, à l'interaction avec le public, avec l'environnement actuel du spectacle, bref, au surgissement du Réel et aux réactions libres et spontanées.

En fin de compte, l'ambition poursuivie par Artaud à travers ses œuvres et son écriture serait selon nous la suivante : *parvenir à éliminer toute différence, tout écart entre l'énoncé et l'énonciation*, l'énonciation, ou mise en voix, étant ici considérée comme une affirmation ou une tentative d'affirmation de soi. Comme l'exprime Dany Robert-Dufour, « rien à voir, ni à savoir, rien à refléter, ni à réfléchir... Il n'y a qu'à arranger son corps au gré d'une langue performative, c'est-à-dire d'une langue enfin susceptible d'inventer le sujet à mesure qu'il se parle, d'une langue abolissant la distance entre le dire et le faire »³¹⁹. En effet, l'énoncé portant toujours au yeux du sujet psychotique la marque persécutrice de l'Autre, les retrouvailles avec une parole pure, originelle, non marquée par le manque, ne peuvent se faire que par le biais de l'effacement de l'écrit (dans un travail privilégiant le langage du corps et de l'espace), ou *via* ce qui correspondrait à une *énonciation pure*, à moins que le texte ne serve exclusivement à supporter l'énonciation ou qu'il ne vise précisément à témoigner, en en gardant les traces, de l'opération qui consiste à faire disparaître l'énoncé (faire disparaître les voix extérieures).

Quoi qu'il en soit, on peut en déduire que, pour une bonne part, les textes d'Artaud ne sont plus seulement à lire, mais aussi et surtout, à déclamer, à vivre et à éprouver intensément, autrement dit, ils n'existent, pour l'essentiel, que dans la perspective de leur *actualisation* extra-littéraire, résident dans leur « mise en souffle », leur « mise en corps » ou leur « mise en cris » bien davantage que dans leur mise en mots.

d. Marquer le temps

L'actualisation d'un texte écrit, ce que l'on pourrait encore appeler sa *performance orale*, est une manière, pour un sujet vivant dans une temporalité éclatée, d'essayer de faire

³¹⁹ D. Robert-Dufour, « En attendant Artot », in *Europe*, n° 873-874 : *Antonin Artaud, op. cit.*, p. 86.

l'expérience du temps, de s'insérer dans une temporalité historique et non cyclique. Dans « Le langage et l'expérience humaine », Benveniste a insisté sur l'importance de créer un point 0 du temps, le point axial à partir duquel s'ordonnent à la fois le temps historique (temps chronique) et le sens du discours (temps linguistique). La conscience de repères fixes est indispensable à l'être humain : c'est uniquement par rapport à de tels repères que nous pouvons nous situer nous-mêmes dans le temps et dans l'espace³²⁰.

C'est pour cette raison, nous semble-t-il, qu'Artaud et Nebreda ont écrit certains de leurs textes comme s'ils étaient dits, récités, chantés ou psalmodiés, tentant alors de s'inscrire comme sujets dans la temporalité du discours, ou tentant d'inscrire cette temporalité liée au discours au sein du temps physique. Pour Artaud comme pour Nebreda, il faut donc que le texte fonctionne à l'écrit comme s'il était de nature orale et comme s'il était expérimenté de vive voix, dans le cadre d'une conversation, en présence d'un interlocuteur, ou du moins d'un allocutaire, d'où la recherche d'un nouveau système de notation. Du côté de la réception, pour répondre aux exigences internes de l'œuvre, le texte doit théoriquement être actualisé à chaque lecture, n'être appréhendé qu'en fonction de sa mise en voix et de sa mise en corps, comme si le lecteur fusionnait avec le temps premier de sa rédaction ou de son élocution originelle. Quels sont les artifices employés par Artaud et Nebreda pour parvenir à leurs fins, c'est-à-dire pour faire coïncider autant que possible énoncé et énonciation ?

Dans « Le langage et l'expérience humaine », Benveniste nous met sur la piste en évoquant l'usage des indicateurs spatio-temporels (maintenant, aujourd'hui, ici, là-bas...) ³²¹. Dans ce contexte, les dates prennent une valeur capitale. Or les écrits datés, avec parfois aussi une indication de lieu (Paris, Rodez, Ivry...), abondent dans l'œuvre d'Artaud, constituée pour une large part de lettres. De même, on observe plusieurs photos datées dans les *Autoportraits* de Nebreda, par exemple, dans certains autoportraits de la première série couleur ³²². La mention des dates figure ensuite dans les textes ajoutés à l'intérieur de certaines photos. Dans l'autoportrait de la page 99 (des *Autoportraits*), Nebreda tient un papier sur lequel on peut lire : « Aujourd'hui 2 octobre 1990 » ; dans l'autoportrait de la page 101, est écrit : « Aujourd'hui mardi 9 octobre 1990. » Réalisé sept ans plus tard, l'autoportrait de la page 119 porte l'inscription : « Aujourd'hui 19 octobre 1997. »

³²⁰ É. Benveniste, « Le langage et l'expérience humaine », in *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, NRF/Gallimard, 1974, p. 72.

³²¹ *Ibid.*, p. 77.

³²² Cf. D. Nebreda, *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 53, 55, 57.

Par ailleurs, Benveniste précise que le locuteur peut tenter de s'actualiser en accolant son nom propre au sujet grammatical *je*, ou par une formule du type : « Moi, X... »³²³, car, dans le cas contraire, l'anonymat relatif du pronom personnel lui conserve un statut universel et atemporel. Or la récurrence de la structure « Moi, Antonin Artaud, je... » a été mise en évidence par Catherine Bouthors-Paillart, dans *Antonin Artaud. L'Énonciation ou l'Épreuve de la Cruauté*³²⁴. Précisons que la formulation « Moi je » est très présente dans les *Cahiers de Rodez*, ce qui se justifie dans un contexte d'accroissement de l'angoisse psychotique et de perte majeure des repères spatio-temporels. Ajoutons que le recours au genre épistolaire permet également d'établir une liaison avec le temps de l'énonciation dans la mesure où, même si le dialogue a lieu à distance, la lettre suppose toujours une adresse, et donc un allocataire ; le théâtre, quant à lui, repose largement, comme on sait, et y compris chez Artaud, sur l'expérience de la diction, soit sur un acte illocutoire. Enfin, nous avons déjà évoqué le fait que la poésie de cet auteur se relie étroitement à une pratique magique, laquelle relève du performatif.

Quant à Nebreda, son argumentation rhétorique et ses quelques lettres supposent, elles aussi, la présence d'un allocataire ; toutefois, son argumentation, de même que les notes didactiques ou descriptives qui constituent le socle de son œuvre écrite, ne nous semblent pas nécessairement et à tout coup s'inscrire dans une logique performative, autrement dit, ce n'est pas forcément le temps de l'énonciation que Nebreda cherche à rejoindre par l'intermédiaire de ces textes et de leur rédaction. Les développements logiques et les notes diverses relèvent plutôt d'un regard et d'une réflexion qui seraient portés *a posteriori* sur ses rituels, sa manière d'être, ses relations avec les autres, ses œuvres, leur processus de création et leur réception par le public. Les principaux buts de ces textes consistant à décrire et à justifier sa pratique photographique comme sa pratique rituelle, ou encore à préciser la teneur et la valeur de son projet vital, ils s'apparentent bien à un point de vue *rétrospectif* porté sur ses travaux et les événements passés. C'est ainsi que les *Autoportraits* se terminent par un petit essai intitulé « Sur la schizophrénie, le masochisme et la photographie ».

Il faut toutefois analyser à part certaines notes écrites dans un temps d'exaltation, au même moment, ou quasiment au même moment que l'exercice de la pratique rituelle. Les premières notes incluses dans les *Autoportraits*, mais aussi les *Lettres de la Mère*, nous

³²³ É. Benveniste, « Le langage et l'expérience humaine », *op. cit.*, p. 77.

³²⁴ C. Bouthors-Paillart, *Antonin Artaud – L'Énonciation ou l'Épreuve de la cruauté*, préface de J. Kristeva, Paris, Droz, 1997, p. 26-30.

semblent obéir à d'autres modalités de conception et de rédaction que les textes que nous venons d'évoquer ; elles se rapprochent bien, elles, du registre performatif. La présence d'une écriture performative paraît plus évidente dans le cadre de la pratique photographique elle-même. En effet, à chaque photo réalisée par Nebreda s'adjoint, dans la plupart des cas, un acte d'énonciation – sous la forme d'une signature, d'un nom, d'une légende – qui peut être considéré comme un acte performatif et qui, en retour, souligne sinon détermine la valeur performative de l'image.

De fait, dans les textes qui s'insèrent dans les photos, ou dans les légendes qui s'y accolent, est inscrite, de manière récurrente, la phrase suivante : « Il le fait. » Cette formule renvoie de toute évidence à la pratique rituelle qui a précédé (ou, exceptionnellement, accompagné) la prise de vue. Le présent du verbe semble correspondre à un présent d'action (correspondant au mode inchoatif). Cette inscription n'est donc pas à confondre avec les formules que les artistes utilisent parfois pour indiquer qu'ils sont les auteurs des œuvres que les spectateurs ont le loisir d'admirer car, dans ce cas, la formule figure habituellement au passé composé : « Il l'a fait (fabriqué). » Par exemple, dans le tableau espagnol de Francisco de Zurbarán intitulé *Le Bienheureux Martyr Sérapion* (1628), le peintre a introduit un cartel en trompe-l'œil sur lequel sont peints les mots latins suivants : *B[eatus] Serapius Franc[is]co Zurbarán fab[ricavi]t*, ce qui peut se traduire par : « Le bienheureux Sérapion. Francisco Zurbarán a fait [ce tableau]. »³²⁵

Chez Nebreda, c'est le rituel (magique) qui s'exprime par les formules réitératives et performatives, lesquelles abondent dans la première série d'autoportraits en couleur : « Il le fait – De par sa volonté – En silence »³²⁶, même si elles sont soumises à de légères variations au fil du temps : « David Nebreda de Nicolás le fait – Ce qui est nécessaire – De par sa volonté – En silence »³²⁷, « David Nebreda de Nicolás – Il le fait – Ce qui est nécessaire – De par sa volonté – En silence »³²⁸, « David Nebreda de Nicolás [...] – Il fait tout ce qui est nécessaire – De par sa volonté – En silence »³²⁹. Ce type de formules sera ensuite repris dans la deuxième série d'autoportraits en couleur : « D.N.N. Il suit l'ordre – Il le fait – Ce qui est nécessaire – De par sa volonté – En silence »³³⁰, « D.N.N. Il le fait »³³¹. Amplifié par leur

³²⁵ Cf. la reproduction du tableau, in E. De Pascale, « Le martyre », in *La Mort et la Résurrection*, trad. T. Tradito, Paris, Hazan, « Guide des arts », 2009, p. 71.

³²⁶ D. Nebreda, *Autoportraits*, op. cit., p. 96.

³²⁷ *Ibid.*, p. 99.

³²⁸ *Ibid.*, p. 100.

³²⁹ *Ibid.*, p. 101.

³³⁰ *Ibid.*, p. 111 (autoportrait intitulé *La Représentation du premier sacrifice*).

³³¹ *Ibid.*, p. 117 et p. 119.

juxtaposition, le caractère rituel des formules, lié autant à la répétition qu'à l'accomplissement conjoint d'un acte de sacrifice, est ici flagrant.

Or, grâce à ces formules, chaque photo permet non seulement de rappeler l'acte de sacrifice à la mémoire du spectateur (constitué au premier chef par Nebreda), mais aussi de le réactualiser, comme si l'événement (la transformation ontologique) s'accomplissait à nouveau sous ses yeux. Par ailleurs, la présence du nom de l'auteur, sous la forme dilatée « David Nebreda de Nicolás » ou contractée en « D.N.N. », possède un intérêt capital par rapport à la tentative d'ancrage du sujet dans le temps et l'espace. Le nom se trouve en effet enrobé d'un pouvoir magique. C'est ainsi que Cécile Zervudacki peut comparer le fonctionnement des textes de Nebreda inscrits *dans* ou *contre* les photos avec l'usage de l'écrit, soit des noms sacrés, dans la peinture d'icônes :

La « présence » du corps réel dans l'icône est d'ordre relationnel, disent-ils [*i.e.* : *les théologiens byzantins*], c'est-à-dire *intentionnelle* par la relation de ressemblance. Relation instaurée par le processus même de fabrication de l'icône, au sens où le verbe performatif « je vous bénis » accomplit par sa simple profération l'acte de bénédiction (comme l'a fait remarquer le linguiste Austin). L'icône existe ainsi par le désir d'icônisation. C'est pour cela qu'il convient d'*écrire le nom* de ce qui est représenté sur l'icône elle-même (elle n'est pas forcément ressemblante). Mais sur une icône du Christ, on écrira : « le Christ » et non « icône du Christ », parce qu'il s'agit bien de lui *en quelque sorte*, et pas seulement de son image.³³²

Les titres et légendes qui accompagnent les photos de Nebreda, et qui s'invitent parfois dans les photos elles-mêmes, ne sont donc pas réductibles à une simple imitation des conventions artistiques. Leur finalité est différente³³³.

De même, les œuvres de ce créateur ne se limitent pas à la recherche esthétique puisqu'elles ne sont pas faites (ou du moins, pas uniquement) pour être contemplées, mais avant tout pour être sollicitées et agir sur leur spectateur. Si l'on suit C. Zervudacki, elles possèdent véritablement une fonction religieuse, celle-là même exercée par les noms sur les icônes byzantines. Autrement dit, les photos détiennent en leur sein une capacité d'activation de la manifestation religieuse (théophanie, hiérophanie) par le biais d'un écrit à valeur performative (le titre, la légende ou le texte écrit dans ou contre la photo), la lecture du nom suffisant à provoquer la présence (en trois dimensions) de l'objet représenté sous forme d'image. Nous retrouvons donc là la spécificité du discours performatif, propre à la magie.

Pour finir, signalons que les deux dernières phrases de *Sur la révélation*, qui ne sont pourtant pas en relation avec des photos, relèvent totalement du registre performatif : « Si

³³² C. Zervudacki, « Le corps des ressuscités », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 59.

³³³ Nous y reviendrons plus loin, lorsque nous étudierons le détournement de l'icône par David Nebreda.

mon exercice s'avère incompréhensible, j'*espère* qu'au moins ce qui sera mon nom obtiendra le respect. Je vais maintenant me coucher, je vais me concentrer, je *prête serment* sur mon nom. »³³⁴ Nous assistons ainsi à une nouvelle consécration de l'auteur, mais cette fois-ci, sans l'appui de l'image. Il tenterait alors de récupérer quelque chose du Nom-du-Père. Précisons en effet que Nebreda considère son nom comme sacré, et que, quelques pages avant le passage cité, il indique que son nom est celui de Dieu et qu'il ne doit pas être prononcé en vain (reprenant ainsi à son profit, tout en le dévoyant, l'interdit qui porte sur le nom de Dieu dans le judéo-christianisme). À ce moment précis, l'auteur des *Autoportraits* s'identifie à Dieu.

e. Actualisation du mythe et « langage éclair »

Un nouveau problème s'annonce alors, qui consiste à savoir si Artaud et Nebreda, chacun envisagé dans sa singularité, s'efforcent d'entrer dans le temps présent par le biais de l'actualisation de leur discours – et s'ils y réussissent ne serait-ce que partiellement –, ou s'ils souhaitent plutôt – ou sont contraints de – s'enfermer dans un temps historico-mythique. De façon très paradoxale, en effet, les auteurs étudiés manifestent, explicitement ou tacitement, la volonté de sortir du temps historique pour entrer dans un temps mythique, lequel se confond chez eux avec le temps vécu (c'est-à-dire avec leur perception subjective du temps). Pour Artaud, seule compte en réalité la durée intérieure, autrement dit sa perception singulière du temps, qui ne tient pas compte du temps physique : « Je dis / de par-dessus / le temps »³³⁵, prophétise ainsi le poète, qui révisera quelque peu sa biographie et son propre acte de naissance après sa décompensation, et qui rédigera aussi son propre acte de décès (*Ci-Gît*). Artaud s'arrange donc pour substituer le temps mythique, qui correspond à son temps subjectif, au temps chronique objectif, tout en affirmant en général qu'il s'agit bien là du temps historique ou chronique (pour reprendre le terme de Benveniste), autrement dit d'une donnée reconnaissable et acceptable par tous, universellement. La néo-réalité, tant dans ses coordonnées spatiales que temporelles, est effectivement la seule qui réponde à ses critères de vérité et d'authenticité, elle doit donc prendre le pas sur la réalité historique perçue comme invivable et artificielle (et sur sa temporalité vécue comme tout aussi insupportable). Pour Artaud – mais nous pouvons aussi l'affirmer concernant Nebreda –, l'objectif poursuivi par le discours, et au-delà par l'œuvre, devient alors le suivant : repousser cette réalité contemporaine de l'effondrement imaginaire, de l'étouffement mortifère et de la persécution par l'Autre.

³³⁴ « Conclusion », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 101. Nous soulignons.

³³⁵ « Ci-gît », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1163.

Pour Artaud, la temporalité historique en tant que telle n'a donc pas besoin d'être préservée ; au contraire, c'est plutôt l'inactualité, en tant qu'elle laisse place au mythe et à la fiction, qui est recherchée. Demeure toutefois la nécessité de l'ancrage dans le présent du discours (dans le temps linguistique). De plus, toute action engendrée et/ou véhiculée par le verbe, pour conserver son efficacité, doit être unique, même si elle s'affranchit du temps historique. En cela, chacune des œuvres du poète possède une seconde propriété propre au performatif tel qu'il a été défini par Benveniste :

L'énoncé performatif, étant un acte, a cette propriété d'être *unique*. Il ne peut être effectué que dans des circonstances particulières, une fois et une seule, à une date et en un lieu définis. Il n'a pas valeur de description ni de prescription, mais [...] d'accomplissement. C'est pourquoi il est souvent accompagné d'indications de date, de lieu, de noms de personnes, témoins, etc., bref, il est événement parce qu'il crée l'événement.³³⁶

Les déictiques ainsi que les indications de nature spatio-temporelle sont un bon moyen de repérer ce type d'énoncés, même si leur seule présence n'est pas suffisante. Le critère de non-duplicité ou de non-reproductibilité, quant à lui, semble toujours pertinent :

Étant acte individuel et historique, un énoncé performatif ne peut être répété. Toute reproduction est un nouvel acte qu'accomplit celui qui a qualité. Autrement, la reproduction de l'énoncé performatif par un autre le transforme nécessairement en énoncé constatif.³³⁷

De là, la nécessité de réactualiser l'énoncé à la lecture, afin qu'il coïncide à nouveau avec l'action qui lui a été contemporaine. L'énoncé est alors produit à nouveau, et non simplement dupliqué.

Au théâtre, les gestes et les paroles sont généralement répétés ; or, quand il y a répétition, il y a distance, écart, différence, et donc place pour l'interprétation ou le commentaire d'un sujet, choses auxquelles s'oppose radicalement l'auteur du *Théâtre et son Double*, car elles renvoient inmanquablement au double persécuteur :

C'est sous cet angle d'utilisation magique et de sorcellerie qu'il faut considérer la mise en scène, non comme le *reflet* d'un texte écrit et de toute cette *projection de doubles* physiques qui se dégage de l'écrit mais comme la *projection brûlante* de tout ce qui peut être tiré de *conséquences objectives* d'un geste, d'un mot, d'un son, d'une musique et de leurs combinaisons entre eux.³³⁸

³³⁶ É. Benveniste, « La philosophie analytique et le langage », in *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, *op. cit.*, p. 273.

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ « Théâtre oriental et théâtre occidental », in *Le Théâtre et son Double*, *op. cit.*, p. 113. Nous soulignons.

À la persécution du *reflet* et de la *projection de doubles* émanant de pièces fondées sur l'écrit s'opposent les *conséquences objectives* et la *projection brûlante* de la mise en scène visuelle, vocale, sonore et musicale revendiquée par Artaud. En théorie, ses œuvres théâtrales ne pourraient donc pas être répétées ni même re-présentées : « [...] le théâtre est le seul endroit au monde où un geste fait ne se recommence pas deux fois. »³³⁹ De même, ses textes ne devraient être lus et proférés qu'une seule fois : « La poésie écrite vaut une fois et ensuite qu'on la détruit. »³⁴⁰ Mais dans la pratique, bien entendu, il en a été et il en va tout autrement. Il est néanmoins possible de s'accorder avec cet impératif de l'unicité temporelle et de l'indivisibilité spatiale et matérielle en considérant que, bien qu'elle puisse se produire plusieurs fois, chacune des lectures ou chacune des (re)présentations de ses œuvres doit toujours être vécue et perçue, par tous (acteurs, spectateurs, lecteurs), comme si elle était unique et singulière :

Laissons aux pions les critiques de textes, aux esthètes les critiques de formes, et reconnaissons que ce qui a été dit n'est plus à dire ; qu'une expression ne vaut pas deux fois, ne vit pas deux fois ; que toute parole prononcée est morte et n'agit qu'au moment où elle est prononcée, qu'une forme employée ne sert plus et n'invite qu'à en rechercher une autre [...].³⁴¹

Renouvelant les motifs utilisés dans *Le Théâtre et son Double* tout en poursuivant la même finalité pratique, dans un texte de 1947 intitulé *Le Visage humain*, Artaud définira ses dessins, comme des « coups de sonde ou de bouterolle »³⁴² ; en parallèle, il répétera souvent après son internement qu'il ne connaît plus qu'un seul langage, celui des coups³⁴³, comme dans le texte suivant, datant de 1947 et dépourvu de titre :

Dix ans que le langage est parti
qu'il est entré à la place
ce tonnerre atmosphérique,
cette foudre,
[...] Comment ?
Par un coup
anti-logique,
anti-philosophique,
anti-intellectuel,
anti-*dialectique*
de la langue

³³⁹ « En finir avec les chefs-d'œuvre », in *Le Théâtre et son Double*, *op. cit.*, p. 117.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 121.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 117.

³⁴² « Le Visage humain », in A. Artaud, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1535.

³⁴³ Cf. « Lettre à André Breton du 1^{er} ou 2 mars 1947 », in « Cinq lettres à André Breton », in A. Artaud, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1219, et « Cogne et Foudre », in « Suppôts et Supplications », in *op. cit.*, p. 1351.

par mon crayon noir appuyée
et c'est tout.³⁴⁴

Le mot *coup*, s'il semble pouvoir être interprété en plusieurs sens, doit d'abord être entendu dans son acception concrète, non métaphorique. Le contexte le rattache souvent au mot *corps*. Ici, outre qu'on peut lui associer les mots *tonnerre* et *foudre* (le premier sévissant dans le registre sonore, l'autre davantage dans le registre visuel, les deux dans le registre vibratoire), il désigne avant tout le coup de crayon qui soutient la langue, autrement dit il se rattache à ce que, en termes psychanalytiques, on appellerait la *lettre*.

Le mot-foudre, le mot-coup, le mot-corps d'Artaud, indissociable de la voix qui le porte, est, pour Jacques Derrida, toujours unique et singulier, et en même temps toujours redoublé, car il ne peut faire autrement que de s'inscrire sur le papier ; telle est la condition de sa profération :

La voix qui s'appelle et se surnomme ainsi, Artaud-Mômo, elle nous enjoint d'exiger la singularité de l'événement, à savoir le coup, le coup aléatoire mais aussi le coup indivisible. Elle nous enjoint de nous insurger, quoi qu'il en coûte, contre la représentation reproductive. Par la reproduction, certes encore, d'un coup redoublé, d'une ré-percussion, mais contre la reproduction ; contre la reproduction technique, la reproduction génétique et généalogique, elle nous enjoint de réaffirmer la singularité d'un coup.³⁴⁵

Le coup, en tant que mot martelé par la voix comme par le geste de scription, renvoie donc nécessairement, dans les œuvres d'Artaud, à cet instant premier et unique de son jaillissement.

Ainsi, même lors des périodes asilaire et post-asilaire, le poète veut faire en sorte que son énoncé ne puisse pas être considéré comme antérieur à son énonciation mais qu'il continue de coïncider avec elle. Si l'on estime alors que, d'un point de vue pragmatique, ses dernières œuvres se subdivisent toutes en deux phases, elles se conçoivent en réalité comme si la phase d'écriture était concomitante à la phase d'exécution ou d'actualisation (ce que Nelson Goodman appellerait la phase d'activation ou d'implémentation). La visée du poète reste donc la même qu'à l'époque de ses réflexions sur le théâtre.

L'apparente contradiction qui découle de la condamnation première de l'écrit par Artaud puis de son retour au travail dans l'espace de la page d'écriture s'avère donc, d'un certain point de vue, surmontable à partir du moment où l'on considère qu'il s'agit pour le poète, non de renoncer à la dynamique du verbe et du souffle, mais de faire dépendre ce pouvoir exercé sur la diction de la mainmise totale sur l'écrit. L'auteur souhaite en effet

³⁴⁴ « Dix ans que le langage est parti. », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1512-1513. Souligné par l'auteur.

³⁴⁵ J. Derrida, *Artaud le Moma, op. cit.*, p. 18.

obtenir la maîtrise aussi précise et complète que possible de l'exécution (ou de l'actualisation) de son texte, lequel ressemble désormais, par le biais de divers artifices typographiques, graphiques et autres, à un *script* ou à une *partition*, cette partition dont il rêvait de se servir pour noter tous les éléments de la mise en scène et de la « mise en corps » propres à son Théâtre de la Cruauté. Même lorsqu'il s'est retiré et cantonné dans le cadre de l'écrit, Artaud n'en continue donc pas moins de danser, de chanter, de scénographier et de faire éclater tous les cadres.

f. Les glossolalies d'Artaud

Les glossolalies nous semblent constituer l'un des principaux aboutissements des recherches du poète dans le but de créer une langue de jouissance dont les mots, ou plutôt les syllabes ou les lettres, ne seraient pas séparés du corps ni de la voix de l'être qui les profère. Elles constitueraient ainsi une langue éminemment performative. On verra toutefois que, dans les faits, cet objectif qui vise à réduire la langue à la stricte énonciation du Réel est loin d'être atteint et que la dimension imaginaire, reliée au champ des significations, reste très prégnante.

L'invention des glossolalies est préfigurée dès l'époque du *Théâtre et son Double*, dans cette mystérieuse « Parole d'avant les mots »³⁴⁶ dont le poète acquiert l'intuition en assistant aux spectacles balinais et qu'il cherche ensuite à mettre lui-même en œuvre dans son théâtre à base de mouvements et de gestes, de cris et d'onomatopées. D'autre part, dans ce même ouvrage, son attention porte sur les « modulations syncopées de l'arrière-gorge »³⁴⁷ exécutées par les danseurs balinais ou sur l'emploi détaché des syllabes³⁴⁸, faisant ainsi montre d'une volonté de découpe particulière du mot et de la phrase ; par-delà l'aspect signifiant revêtu par ces derniers, le poète vise effectivement à en capter le rythme et l'énergie. Parallèlement à son attrait pour les propriétés rythmiques et sonores des langues orientales, la brève fréquentation des Indiens de la Sierra Tarahumaras l'a sans doute aussi influencé dans la constitution d'une langue autre.

Les glossolalies, formées de séries de syllabes intraduisibles, abondent dans les *Cahiers de Rodez*, mais elles figurent également dans des poèmes de la période asilaire et post-asilaire – on les trouve par exemple dans certains poèmes de *Suppôts et Supplications* ou dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Du point de vue du dispositif textuel, les glossolalies se distinguent en général très nettement du texte écrit en « langage clair » : dans

³⁴⁶ « Sur le théâtre balinais », in *Le Théâtre et son Double*, *op. cit.*, p. 91.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 82.

³⁴⁸ Cf. « Deuxième lettre sur le langage », in *Le Théâtre et son Double*, *op. cit.*, p. 171 ; « Quatrième lettre sur le langage », in *op. cit.*, p. 188.

son édition des *Œuvres complètes*, Paule Thévenin a choisi de les faire figurer en caractères gras, pour rendre compte de la différence de traitement qui les caractérise dans les manuscrits d'Artaud.

f.1. Définition linguistique

D'une manière générale, les glossolalies sont considérées comme des paroles de mystiques ou d'inspirés, proférées dans un langage universel qui échappe à toutes les langues connues. Voici ce qu'en dit Roman Jakobson dans *La Charpente phonologique du langage* :

On peut définir la glossolalie comme une activité créatrice verbale ou quasi-verbale où les sons du langage, totalement dépourvus de rôle discriminatoire de sens, n'en sont pas moins destinés à un certain type de communication, adressée à un public ou à une divinité. Un trait caractéristique des énoncés glossolaliques est en effet la coalescence de deux fonctions : d'une part, ils relient le monde des hommes à celui de Dieu comme le ferait une prière ; d'autre part ils sont autant de messages transmis par la divinité à une assemblée humaine, qui s'en trouve inspirée, unifiée, et exaltée.³⁴⁹

De son côté, Artaud déclare d'abord que les glossolalies lui ont été inspirées par Dieu. Deux ans plus tard, il prétendra qu'il en est le seul et unique créateur.

Par ailleurs, Roman Jakobson insiste sur la fonction de communication, ou plutôt de communion, que posséderaient les glossolalies. Elles permettraient en effet la mise en rapport avec une entité appartenant à une réalité supérieure ou transcendante (représentation de l'Autre), d'où leur fréquence chez les mystiques et les fervents religieux. Leur présence est aussi attestée chez des sujets psychotiques, mais leur fonction, dans ce cas, se modifie quelque peu, comme nous le montrerons pour Artaud. En outre, les langues atypiques qu'elles forment présentent souvent de grandes qualités poétiques.

S'interrogeant sur la structure particulière de la langue glossolalique, Serge André, faisant référence aux travaux de Roman Jakobson, affirme :

Si ces mots ne sont d'aucune langue, on peut dire cependant qu'ils sont d'une langue étrangère par rapport au français, en ce sens qu'on n'y retrouve pas ce que Jakobson appelle la « charpente phonique » de la langue française, c'est-à-dire la structure qui, dans cette langue, règle les combinaisons des voyelles et des consonnes, la succession et les permutations des sons, etc.³⁵⁰

³⁴⁹ Cité par S. André, *L'Épreuve d'Antonin Artaud et l'expérience de la psychanalyse*, Bruxelles, Éd. Luc Pire, « Que », 2007, p. 174.

³⁵⁰ S. André, *op. cit.*, p. 170.

Dans leurs recherches, Roman Jakobson et William Samarin repèrent que les langues glossolaliques font usage de phonèmes qui n'ont pas cours habituellement dans la langue et qu'elles ont une prédilection « pour les groupes de type $n+t$ ou $n+d$, suivis ou non d'un r »³⁵¹. Ces remarques se vérifient parfaitement pour les glossolalies d'Artaud, pour des raisons peut-être structurelles mais aussi pour d'autres raisons sur lesquelles nous reviendrons plus loin.

f.2. Limites de l'approche herméneutique

Serge André pense qu'il ne faut pas s'empresser d'interpréter, ou vouloir mettre à tout prix des significations sur les glossolalies³⁵², comme le fait Paule Thévenin en prenant comme support de son analyse le titre d'un ouvrage imaginaire qu'Artaud, après son internement, dit avoir composé en 1934 mais qui aurait disparu : *Letura d'Eprahi Falli Tetar Fendi Photia o Fotre Indi*³⁵³. Comme le rappelle Serge André, l'éditrice et secrétaire du poète « concluait que ce titre désignerait une espèce de scène primitive à laquelle le sujet aurait participé et proposait, au terme de tout un développement, de le traduire par : “la lecture de la mère se fait par l'action du têtard devenu le maître comme phallus maternel”. »³⁵⁴ L'explication que fournit Paule Thévenin n'est pas dépourvue d'intérêt, son analyse – que nous ne pouvons reprendre ici – se révèle même assez subtile. Néanmoins, nous nous accordons à penser, avec Serge André, qu'elle rate l'essentiel de la finalité propre à l'écriture glossolalique, et le sens profond de la démarche d'Artaud, à savoir la volonté d'échapper précisément à l'ordre de la langue et des significations³⁵⁵, quand bien même les significations reviennent hanter les glossolalies, leur servent de cadre ou de fil directeur. Selon Serge André, les glossolalies sont à prendre à la lettre, ou dans leur aspect phonologique avant tout.

Le réflexe de Paule Thévenin qui consiste à chercher immédiatement des interprétations nous semble en effet correspondre à un automatisme de lecteur (névrosé), elle réagit face aux glossolalies comme si elle était face à n'importe quel texte écrit. Elle aurait pourtant dû savoir, pour avoir elle-même transcrit les derniers textes d'Artaud sous la dictée du poète, que les glossolalies sont faites en premier lieu pour être psalmodiées, chantées, scandées, criées en cadence ; elles doivent mettre tout le corps du locuteur en branle. La réaction face aux glossolalies, même une fois imprimées dans un livre, ne doit donc pas être la même que celle que suscite la plupart des textes écrits. Nous retiendrons par conséquent l'idée

³⁵¹ *Ibid.*, p. 176.

³⁵² *Ibid.*, p. 167.

³⁵³ Cf. P. Thévenin, *Antonin Artaud, Ce Désespéré qui vous parle*, op. cit., p. 211 sq.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 168.

³⁵⁵ *Ibid.*

avancée par Serge André, mais nous y ajouterons la nécessité de tenir compte du *contexte de création et d'activation* des glossolalies, contexte qui participe de leur mode de lecture et de fonctionnement.

La position herméneutique adoptée par Paule Thévenin se trouve d'ailleurs remise en cause au premier chef par Artaud lui-même, en même temps que se trouvent mis en évidence le poids et la valeur du contexte. En effet, dans une lettre à Henri Parisot, le poète donne à son lecteur un mode d'emploi des glossolalies, qui, s'il est suivi correctement, doit transformer tout lecteur en acteur ou en performeur de sa propre lecture :

Voici quelques essais de langage auxquels le langage de ce livre ancien³⁵⁶ devrait ressembler. Mais on ne peut les lire que scandés, sur un rythme que le lecteur lui-même doit trouver pour comprendre et penser : **ratara ratara ratara** [...] mais cela n'est valable que jailli d'un coup ; cherché syllabe à syllabe cela ne vaut plus rien, écrit ici cela ne dit rien et n'est plus que de la cendre ; pour que cela puisse vivre écrit il faut un autre élément qui est dans ce livre qui s'est perdu.³⁵⁷

Ainsi, non seulement l'écrit seul ne suffit pas à rendre compte de la dimension de la langue glossolalique, mais de plus, cantonné à l'écrit, « cela ne dit rien et n'est plus que de la cendre », n'a plus qu'un statut de déchet. Toute approche critique ou herméneutique se trouve donc entravée par Artaud, du moins si elle n'est pas précédée par une lecture performative et englobée dans celle-ci.

Serge André précise néanmoins que la règle de lecture dans le Réel (ou à la lettre) n'est pas absolue, et il en donne la preuve suivante :

Dans certaines glossolalies s'insinuent des mots existants dans la langue française, grecque ou turque, dans d'autres des mots également existants dans la langue se trouvent orthographiés différemment – phonétiquement par exemple – ou découpés en syllabes d'une manière inusitée (cf. *O.C.*XVIII, p. 173, 253, *O.C.*XXI, p. 390-391).³⁵⁸

Ainsi, Serge André défend le fait que les glossolalies ne sont pas soumises au règne du « n'importe quoi »³⁵⁹. À la suite de Paule Thévenin, Jacob Rogozinski insiste quant à lui sur les nombreux emprunts à la langue grecque (la langue parlée par la mère du poète), et plus largement sur l'incroyable mélange de langues qu'elle constitue³⁶⁰. Enfin, Laurent Jenny

³⁵⁶ Le livre mystérieux évoqué plus haut.

³⁵⁷ « Lettre à Henri Parisot du 22 septembre 1945 », in *O.C.* IX.

³⁵⁸ S. André, *op. cit.*, p. 168.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 167.

³⁶⁰ J. Rogozinski, « Le cathare sans nom » in *Guérir la vie. La Passion d'Antonin Artaud, op. cit.*, p. 119.

évoque « une mémoire mythique où toutes les langues passées et présentes sont refondues dans un creuset commun »³⁶¹.

Outre qu'elle provoque des mutations morphologiques sur des mots appartenant au vocabulaire de langues existantes, cette langue curieuse et originale obéit à une structure, à certaines règles, comme les règles de succession des phonèmes, ainsi que le note S. André :

Si l'on repère difficilement une structure de phrase dans ces passages, une structure grammaticale ou de sens, ils manifestent par contre une structure phonologique, puisque ce n'est pas n'importe quelle lettre qui succède à n'importe quelle autre lettre. On peut dire encore, d'une manière générale, qu'il y a deux types de glossolalies : le type bref, dont les mots sont extrêmement courts et souvent ramenés au simple phonème (cf. *O.C.*XIII, p. 263), et le type long, où l'on a l'impression de baigner dans un certain tissu discursif (cf. *O.C.*XVII, p. 15) [...].³⁶²

Pierre Bruno émet lui aussi des réserves quant à l'absence totale de significations. En effet, il pense que la « langue pure »³⁶³ n'est pas une langue absolument arbitraire, dépourvue de tout effet sémantique. Il fait notamment observer l'omniprésence du nom propre du père et les déformations qu'Artaud lui fait subir, par manipulation de lettres et découpage de syllabes : « Ar-Tau », etc.³⁶⁴. De notre point de vue, ce n'est pas un hasard si ce sont les lettres du nom « Antonin Artaud » que l'on retrouve le plus souvent dans les glossolalies. Le poète travaille autour de son nom, il vise à se redonner un corps et un nom par le biais du remodelage de la langue³⁶⁵. Les glossolalies constituent donc les formules magiques d'une renaissance.

Quoi qu'il en soit, l'interprétation des glossolalies n'est envisageable qu'après avoir noté que leur valeur, leur fonction et leur pouvoir essentiels se situent au niveau littéral ou énonciatif. Ainsi, Serge André estime que « ce qu'il y a d'essentiel dans cette langue, c'est que la voix ne peut y être détachée de la lettre »³⁶⁶. Il reste donc au lecteur non seulement à compléter le texte mais à l'incarner en lui prêtant sa voix, en lui insufflant un timbre personnel, qui résonnera comme l'acte de présence de son corps et signifiera l'activation immédiate de son esprit sous forme de *stimuli*. Les glossolalies remplissent ainsi un rôle semblable à celui qui, anciennement, était dévolu à l'écrit dans les spectacles d'Artaud : une structure matérielle, un canevas autour duquel broder, un tremplin pour un spectacle qui se veut vivant, aux prises avec le danger. Les glossolalies possèdent donc une nature et une

³⁶¹ L. Jenny, *La Terre et les Signes – Poétiques de rupture*, Paris, NRF/Gallimard, 1982, p. 263.

³⁶² S. André, *op. cit.*, p. 171.

³⁶³ Cf. « Lettre à Henri Parisot du 22 septembre 1945 », in *O.C.* IX, p. 170.

³⁶⁴ P. Bruno, « Leturaterre », intervention lors de la journée d'étude consacrée à Antonin Artaud à la BNF en 2006, dans le cadre de son exposition sur Antonin Artaud.

³⁶⁵ Nous développerons ce point plus loin.

³⁶⁶ S. André, *op. cit.*, p. 172.

finalité performatives. Elles s'articulent et se désarticulent à l'image du corps mouvant, explosif et paradoxalement résilient, du poète.

Et cependant, même le passage de l'écrit à l'oral n'est pas garant d'une réussite totale de ce langage-action. Outre que la pro-fération nécessite une recherche et un effort de la part du lecteur, qui doit tenter de trouver le ton juste pour activer le pouvoir latent de la lettre, il existe aussi la possibilité d'un échec de la communication/communion orale. Parler d'« essais de langage », comme le fait Artaud, laisse en effet supposer que l'usage de certaines syllabes ou que le passage par l'oralisation peuvent demeurer inefficaces ou se révéler insuffisamment satisfaisants. D'autre part, l'élément capital, à savoir le « livre ancien », qui donnerait sens et valeur aux glossolalies a été perdu, comme le souligne le poète, et ce fait n'est pas anodin. Enfin, le langage glossolalique, contrairement à ses objectifs affichés ou déductibles, n'échappe pas au retour constant des significations, lesquelles parasitent la langue pure tout en se mettant aussi, paradoxalement, à son service, puisque les significations inséminées puis disséminées au milieu des cris et des syllabes magiques ne font que rappeler et transmettre les préoccupations, les souffrances, les maux qui agitent Artaud, tout en relayant ses appels à l'aide. C'est pourquoi si l'approche herméneutique des glossolalies reste insuffisante à leur compréhension, ou en tout cas à la compréhension de leur logique fonctionnelle et de leur finalité, pour autant, on ne peut dire qu'elle soit inappropriée ; nous ne l'excluons donc aucunement de nos propres analyses.

f.3. Un exemple de glossolalies

Pour illustrer notre propos, nous étudierons un exemple de glossolalies, tiré du poème « Cogne et Foutre », issu du recueil *Suppôts et Supplications* :

Cogner à mort et foutre la gueule, foutre sur la gueule,
est la dernière langue, la dernière musique que je connais,

et je vous jure qu'il en sort des corps
et que ce sont des CORPS *animés*.

**ya menin
fra te sha
vazile
la vazile
a te sha menin
tor menin
e menin menila
ar menila
e inema imen.**³⁶⁷

³⁶⁷ A. Artaud, « Cogne et Foutre », in « Suppôts et Supplications », in *Œuvres, op. cit.*, p. 1352.

D'emblée, on peut dire qu'outre la brutalité du propos, ce texte d'Artaud fait offense à la langue française elle-même ; celle-ci est détournée et décomposée car, dans son usage banal et traditionnel, elle ne serait plus capable d'exprimer la (non-)pensée et l'ire du poète. C'est pourquoi ce dernier recourt aux glossolalies, cette langue mystique composée de syllabes prétendument magiques, lesquelles correspondent en fait aux morceaux de son anatomie éclatée. La dislocation de la syntaxe et des mots, l'effacement des formes et des articulations, laissent alors émaner les forces obscures qui, sous la gangue de la langue policée, bouillonnaient et fulminaient secrètement. Par voie de conséquence, les « CORPS *animés* » mis en scène par les glossolalies répondent parfaitement au programme énoncé dans la langue commune : « Cognier à mort et foutre la gueule, foutre sur la gueule ».

Si l'on tente une approche herméneutique, nous constatons l'existence d'un jeu sur le signifiant « animés », le syntagme *inema* (anagramme de *animé*) faisant également songer au mot « cinéma » (nous examinerons plus loin d'autres formes sous lesquelles se présente ce signifiant). Pour Artaud, il s'agit avant tout de redonner souffle, vie et sens à une langue émotionnellement et intellectuellement désinvestie, par le biais du mouvement de torsion (*tor*), par le brouillage (*vazile...*) et l'éclatement opérés sur celle-ci. De fait, la syllabe *tor* renvoie immédiatement aux actions de « tordre » et de « tourner » ; le syntagme *vazile* pourrait renvoyer quant à lui au verbe « vaciller » comme à l'adjectif « facile ». D'autre part, la combinaison des syllabes *fra te sha* fait penser à une série d'onomatopées qui rendrait compte, aussi bien sur le plan phonique que visuel, d'actes (auto)destructeurs : fracture, fracassement, brisure de mots et de membres. Le retour aux sources rythmiques et sonores de la langue paraît ici d'une importance fondamentale.

D'autre part, signalons que *menin* rappelle le substantif qui, en grec ancien, signifie « le courroux, la colère » (rappelons qu'il constitue le premier mot de *L'Illiade*, texte que connaissait assurément Artaud). Ici se fait jour un conflit d'ordre non seulement physique et psychologique, mais également ontologique et métaphysique. Pour Artaud, en effet, il s'agit d'allouer à son corps comme à son esprit leurs places respectives, lesquelles ont été perdues ou spoliées (par Dieu, par des démons..., c'est-à-dire par l'Autre). Comme Achille, l'un des héros de l'épopée homérique, l'artiste réclame son dû, exige que la valeur authentique de son écriture soit reconnue. Mais pour obtenir satisfaction, il doit passer par la redécouverte du statut mystique, de la force de cohésion et du pouvoir créateur de la parole, d'où la convocation des âmes et des esprits cachés dans les mots latins *anima* et *mens*, qu'il nous semble pouvoir lire en filigrane dans le texte. En outre, si la syllabe de clôture, *imen*, peut

faire songer à « hymen », elle rappelle aussi la formule rituelle « amen ». Elle se faisait déjà entendre, de même que le terme « âme », dès le premier vers (*va menin*³⁶⁸). Fort de ses paroles sacrées, de ses répétitions et de ses significations cachées, le poème se transforme ainsi en prière. Comme on peut le constater, l'affect, le souffle, l'élan, le mouvement, y ont remplacé la lourdeur et l' inanité du langage de communication traditionnel.

Par ailleurs, Antonin Artaud opère à travers les glossolalies un véritable travail de déstructuration sur son propre nom. Par sa décomposition et son réemploi, ce dernier va revêtir de nouvelles significations. Les syllabes *ar* et *tor* proviennent effectivement du signifiant « Artaud », mais ce dernier est désormais censé posséder une valeur sacrée. Le poète est devenu une sorte de magicien du verbe, un artiste nécromant, capable de recréer la vie, l'être et le monde par le biais de son écriture performative. La preuve en est qu'Artaud s'identifie probablement, ici comme dans bien d'autres textes, à un roi tout-puissant : *vazile* peut renvoyer à *basileus*, terme qui, en grec ancien, signifie « roi » (en grec moderne : *basileas*, *basilias*) ; ajoutons qu'il s'agit sans doute aussi d'une allusion indirecte au deuxième prénom du père de l'écrivain, Antoine Roi Artaud. Doté du pouvoir de vie et de mort sur l'univers, le poète ensemençerait donc la langue à partir des lettres et des syllabes de son propre nom, célébrant un nouveau mariage, un nouvel hymen (*imen*) avec celle-ci.

Cependant, la destruction est toujours à l'œuvre dans *Cogne et Foutre*, comme dans tous les textes d'Artaud, car c'est au prix de la disparition de l'autre et de sa propre mort que l'artiste accomplit son acte de création. Le havre de paix qu'il a tenté de refonder *dans* et *à travers* l'écriture, ressemble curieusement à cet asile (*vazile*) de fous tant redouté, qu'il n'est jamais parvenu à quitter définitivement. La nouvelle condition d'Artaud s'apparente en effet à celle d'un homme ivre et furieux qui vacille (*vazile*), voire qui « vasouille ». Évoquant le roi de Carnaval que l'on brûle après la fête, cet extrait de *Cogne et Foutre* que nous venons d'étudier ne donne lieu qu'à une parodie du pouvoir et de la royauté ; l'écrivain n'échappe pas à sa hargne sans bornes contre tous les types d'autorité. C'est pourquoi la prière sacrée qui pourrait désigner le poème peut tout aussi bien être appréhendée comme une litanie de paroles haineuses, un hymne à la mort. La sortie de l'enfer, tant recherchée par Artaud, n'a pas été trouvée.

³⁶⁸ Nous soulignons.

f.4. Les glossolalies : langue de l'Autre ou langue sans Autre ?

Selon Pierre Bruno, les glossolalies, langage s'apparentant à des séries de syllabes intraduisibles, font partie de la « langue pure » dont Artaud se sert à partir d'octobre 1943, langue qui prend le relais de son idée de « théâtre pur »³⁶⁹ ou de « langage théâtral pur »³⁷⁰ qu'il n'a pas réussi à réaliser dans la pratique. Elles apparaissent pour la première fois dans le texte intitulé *KABHAR ENIS – KHATAR ESTI*, qui « relève à la fois de la langue pure et de la langue naturelle »³⁷¹. Toujours selon Pierre Bruno, le poète fait appel à elles chaque fois que l'écriture en langue ordinaire (ou en langue naturelle) reste pour lui comme lettre morte et qu'elle ne parvient pas à exprimer ce qu'il souhaite exprimer, avec la force et l'efficacité nécessaires³⁷².

Par le biais de cette langue pure, Artaud, outre qu'il éradique la dimension du Symbolique (le Sens), tente aussi d'évacuer celle de l'Imaginaire (la Signification), et tend à remplacer ces dimensions par le Réel de la voix, des cris et des coups, même s'il s'appuie encore sur certains signifiants, tout en les triturant et en les décomposant, pour parvenir à ses fins. Dans les glossolalies, corps et lettre fusionnent la plupart du temps, de même que les signifiants et leurs référents, ce que confirme le contexte propre à leur profération : elles s'accompagnent souvent d'un chantonement, accompagné ou non d'un martèlement (la « frappe ») ou de coups de canne contre le sol, « et en mettant en œuvre toute une gestuelle corporelle et toute une technique du souffle [...] »³⁷³.

Par conséquent, les glossolalies ne doivent pas être assimilées ou comparées à des jeux de mots comme il s'en pratique chez les enfants. En effet, comme on peut le lire dans le *Dictionnaire de la psychanalyse* de Roland Chemama, le jeu de langage mis en œuvre ordinairement par les enfants « consiste essentiellement en une disjonction du signifiant de sa fonction de signifié, qui, par-delà son rôle de nomination ou de désignation, institue par conséquent dans le langage la dimension symbolique »³⁷⁴. La possibilité de l'équivoque est précisément ce qui caractérise un langage comme symbolique (et non comme simple système de signes). Ce jeu pratiqué par les enfants peut aussi faire œuvre littéraire. On le retrouve de manière exemplaire dans *Un mot pour un autre*, comédie de Jean Tardieu à laquelle Lacan ne manque pas de faire référence dans son article sur « L'instance de la lettre dans l'inconscient » :

³⁶⁹ Cf. « Sur le théâtre balinais », in *Le Théâtre et son Double*, op. cit., p. 94.

³⁷⁰ « Théâtre oriental et théâtre occidental », in *Le Théâtre et son Double*, op. cit., p. 106.

³⁷¹ P. Bruno, « Leturaterre », op. cit.

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ « Symbolique », in *Dictionnaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 280.

Un mot pour un autre, telle est la formule de la métaphore, et si vous êtes poète, vous produirez, à vous en faire un jeu, un jet continu, voire un tissu éblouissant de métaphores. N'en obtenant en outre l'effet d'ébriété du dialogue que Jean Tardieu a composé sous ce titre, que de la démonstration qui s'y opère de la superfluité radicale de toute signification pour une représentation parfaitement convaincante de la comédie bourgeoise.³⁷⁵

C'est ici toute la question de la métaphore, de sa possession ou de sa non-possession, qui est en jeu. Or, le langage métaphorique, fondé sur le manque et l'absence, est précisément ce à quoi n'a pas accès le sujet psychotique. C'est pourquoi il ne faut pas confondre la métaphore telle que la définit par exemple le poète André Breton et le sens que revêt cette notion en psychanalyse :

L'étincelle créatrice de la métaphore ne jaillit pas de la mise en présence de deux images, c'est-à-dire de deux signifiants également actualisés. Elle jaillit entre deux signifiants dont l'un s'est substitué à l'autre en prenant sa place dans la chaîne signifiante, le signifiant occulté restant présent de sa connexion (métonymique) au reste de la chaîne.³⁷⁶

Se penchant sur l'œuvre d'Antonin Artaud, Serge André peut ainsi affirmer que les glossolalies ne sont absolument pas comparables aux jeux de mots de Lewis Carroll, dont Artaud a pourtant traduit quelques textes, ni même aux écrits de James Joyce. En effet, les glossolalies ne constituent pas un langage métaphorique mais une langue à prendre à la lettre, c'est-à-dire sans écart, sans jeu ni équivoque possible. Selon Serge André, il ne faudrait donc pas non plus les confondre avec les néologismes³⁷⁷, car ces derniers agissent théoriquement dans la langue articulée, au sein du *logos* ; les glossolalies, elles, prennent appui, comme leur nom l'indique, sur la *glossa*, la langue parlée, que l'on fera plutôt correspondre avec la phonation ou la voix.

En pratique, les glossolalies ne devraient donc pas être détachées du temps de la diction ; elles prennent toujours effet dans le présent, un présent qu'il faudrait toutefois qualifier de *mythique*, dans la mesure où il se détache de la réalité. Elles doivent provoquer une sorte de transe, en jouant sur les sonorités, les répétitions et les effets de rythme, ce qui les rapproche des glossolalies inventées par les mystiques. En effet, cette insertion dans une temporalité sacrée, liée à un rythme répétitif, les apparente à la prière.

³⁷⁵ J. Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », in *Écrits, op. cit.*, p. 507.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 264-265.

³⁷⁷ S. André y insiste (in *op. cit.*, p. 173).

Or, la prière est par excellence une adresse à l'Autre, au sens lacanien. Toujours en se référant aux travaux de Roman Jakobson, Serge André analyse la glossolalie d'un point de vue psychanalytique :

La glossolalie serait ainsi à l'origine la langue du lien à l'Autre et, par là, remède au fait que l'Autre ne répond pas, remède au « laisser-en-plan », pour reprendre le terme de Schreber, à l'abandon dans lequel la créature pourrait se trouver laissée par son créateur.³⁷⁸

Il l'interprète encore comme la langue de l'Autre, tirant son sens non au niveau de l'énoncé mais au niveau de l'énonciation³⁷⁹.

L'idée de Serge André serait que les glossolalies ne s'adressent pas à l'autre, mais directement à l'Autre, dans une langue d'immédiateté, qui rétablit le continuum primordial entre le sujet et l'Autre, et donc, par la même occasion, abolit toute distance, toute distinction entre eux. Il ne s'agit pas d'un langage de communication mais d'une langue de communion, de transe, d'exaltation. Dans ces conditions, la différence entre le sujet et l'autre/Autre n'existe plus. Parallèlement, le sujet pourrait avoir le sentiment de retrouver l'équilibre de son être, grâce aux fonctions de *holding*³⁸⁰ et de *handling*³⁸¹ qu'exerceraient la voix et son flux sonore.

Mais les glossolalies sont aussi, dans la logique d'Artaud, une manière de se réapproprier un langage propre, indemne de toute trace de l'Autre. Nous pensons par conséquent que les glossolalies peuvent se concevoir tout autant comme une langue de l'Autre que comme une langue sans Autre. Ce qui se manifeste à travers les deux fonctions que Serge André attribue aux glossolalies : « celle de l'offrande et celle de l'expulsion »³⁸², en lien avec « l'appropriation du langage par le sujet »³⁸³. Les glossolalies méritent bien alors leur appellation de *langue pure*.

³⁷⁸ S. André, *op. cit.*, p. 174.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 174-175.

³⁸⁰ Ce terme, que nous empruntons à D. W. Winnicott, désigne le maintien protecteur que la mère accorde au nourrisson. Le *Dictionnaire de la psychanalyse* dirigé par R. Chemama précise : « La mère assure ainsi une cohésion à ses différents états sensori-moteurs et une protection suffisante contre les angoisses d'annihilation du *self*. Elle lui procure ainsi un sentiment de sécurité fondamentale, base pour D. W. Winnicott de la force du moi. Le *holding* [...] soutient l'intégration, c'est-à-dire l'établissement d'un *self* unitaire vécu comme continuité d'existence. » (*Op. cit.*, p.104)

³⁸¹ « Selon la terminologie de D. W. Winnicott, façon adéquate de manipuler et de soigner corporellement un bébé, qui favorise particulièrement, dans son développement spontané, le processus de personnalisation. » (*Dictionnaire de la psychanalyse*, sous la dir. de R. Chemama, *op. cit.*, p. 103.)

³⁸² *Ibid.*, p. 179.

³⁸³ *Ibid.*

Les ouvrages composés par Artaud et Nebreda renouvellent donc nos modalités de perception et de cognition, et ce pour plusieurs raisons. D'une part, le signe linguistique n'est plus, dans leurs œuvres qui sont des foyers de relations transesthétiques³⁸⁴, le signe privilégié, ou du moins ne forme-t-il plus l'unique catégorie de signes utilisée : il cohabite avec les signes picturaux, mais aussi avec divers signes graphiques, comme ces signes dont Nebreda se couvre, et avec lesquels il se protège, en s'incisant la peau, ou comme ces gribouillis ou ces bâtonnets qui investissent certaines pages des *Cahiers de Rodez*. C'est ainsi qu'un artiste comme Dominique Gauthier³⁸⁵, puisant directement son inspiration dans les « dessins écrits »³⁸⁶ d'Artaud, déclare à leur propos : « J'ai été fasciné par leur façon de se situer à la limite de la figuration et d'une écriture très complexe : une sorte de codex subjectif composé de mots, de chiffres, de constructions très étranges. »³⁸⁷

De plus, au-delà du renouvellement esthétique qu'ils suscitent, ces ouvrages ne peuvent être appréhendés comme de simples objets-livres. En effet, ils lancent sans cesse un appel vers un dehors de l'œuvre, leur dimension performative constituant la marque flagrante de cet appel, qui prend très souvent la forme d'un acte d'agression. Débordant de son cadre, l'œuvre de Nebreda comme celle d'Artaud ne réside pas uniquement dans le livre mais aussi, et peut-être bien davantage, dans le contexte ou le processus de création qui l'a vue naître. À travers la mise en scène ou les signes graphiques qui témoignent de la présence et de la violence du monde extérieur, chacune de leurs œuvres donne lieu à l'organisation d'une sorte de spectacle intégral. Ainsi, tandis que la chair se fait Livre et le corps, Texte, le livre se fait Chair et le texte, Corps.

³⁸⁴ Cf. B. Vouilloux, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éd. de l'Éclat, « Tiré à part », 1997.

³⁸⁵ Dominique Gauthier est peintre et professeur à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris. À travers son œuvre, il propose une passionnante réflexion sur le corps humain, sa perception, ses métamorphoses et ses renouvellements possibles à travers la représentation picturale.

³⁸⁶ A. Artaud, « Lettre à Jean Paulhan du 10 janvier 1945 », in *O.C.* XI, p. 20.

³⁸⁷ « Une nouvelle image corporelle – Témoignage par Dominique Gauthier », in *Le Magazine littéraire*, n° 434 : *Antonin Artaud, op. cit.*, p. 57.

C. La rupture du cadre

Au même titre que l'hybridation des genres et des médiums, ou au même titre que l'utilisation d'une langue glossolalique, la rupture du cadre constitue, comme nous l'avons mentionné plus haut, une propriété hautement performative. Après avoir fourni quelques précisions sur les notions de *cadre* et de *cadrage*, puis sur celle d'*image*, nous montrerons que, dans les œuvres d'Artaud et de Nebreda, se produit une perpétuelle sortie du cadre (imposé par chaque médium) et de l'image. Ce phénomène, qui produit un surgissement du Réel, est à l'origine de la confusion entre sujet et objet qui s'empare de tout spectateur, état d'indistinction qui se situe au fondement de la création chez Artaud comme chez Nebreda.

1. Qu'est-ce qu'un cadre ? Qu'est-ce qu'un cadrage ?

Si l'on considère les sujets que nous étudions comme des écrivains, le cadre premier auquel ils se trouvent confrontés est bien évidemment celui que forme la feuille de papier, support standard pour toute écriture manuscrite. Ensuite, à un échelon supérieur, ou dans la progression vers la publication de leurs travaux (sans prendre en compte leur qualité littéraire ou non littéraire), les écrivains ont affaire avec le cadre plus volumineux que constitue l'ouvrage imprimé. Aussi les œuvres d'Artaud et de Nebreda nous confronteraient-elles toutes deux à ce que l'on pourrait appeler la transgression du *cadre scriptural*, ce que nous avons montré dans notre chapitre traitant de l'écriture performative.

Cependant, comme on sait, la notion de cadre s'applique plus généralement au dessin ou à la peinture, activités pratiquées tant par Antonin Artaud que par David Nebreda. En effet, la feuille de papier (ou de papier cartonné) mais aussi la toile sont souvent entourées et, potentiellement, ornées par un cadre, lequel peut être constitué de différentes matières et posséder différentes tailles ainsi que différentes formes. Or, si le cadre peut certes se voir octroyer une fonction esthétique, sa fonction première serait plutôt d'ordre symbolique : cet élément servirait à faire le départ entre le dehors et le dedans de l'œuvre. Pour le dire autrement, le cadre est l'élément matériel qui fixe, du moins en théorie, la séparation entre

l'espace de la réalité et l'espace de la fiction (ou la scène de l'imaginaire). Dans son usage normal, le cadre du dessin ou de la toile se présente donc plutôt comme un agent de l'ordre et de la culture, tout en délimitant un espace précis où le fantasme est non seulement possible mais encore autorisé et bienvenu.

D'autre part, le support de la toile en tant que tel, soit ce qu'en langage de l'art on appelle un *subjectile*, forme lui-même un cadre matériel, l'action du peintre ou du dessinateur ne pouvant théoriquement prendre appui sur autre chose ni s'étendre au-delà, du moins s'il souhaite garder trace de son travail dans une œuvre. Dans ces conditions, le cadre est ce qui confine l'objet pictural ou photographique dans un espace bidimensionnel strictement délimité, autrement dit, il permet que l'œuvre conserve un *statut d'image*, cette dernière pouvant se définir succinctement et approximativement comme un objet statique non volumineux³⁸⁸.

Enfin, les termes de *cadre* et de *cadrage* sont également utilisés de manière courante en photographie.

Dans l'œuvre photographique de Nebreda, le cadrage, son respect et/ou son non-respect se manifestent au niveau de la *prise de vue*. Cette dernière consiste à choisir de photographier une scène plutôt qu'une autre, ou un élément visuel plutôt qu'un autre, mais encore à adopter une distance, une perspective et un angle de vue particuliers, du fait de la présence d'une subjectivité. De surcroît, le cadrage peut renvoyer, en amont de la prise, au décor de la scène et à tous les préparatifs réalisés pour la constitution de celle-ci, soit à ce que techniquement on appelle la *composition*.

Par ailleurs, le cadre correspond en premier lieu à la « fenêtre de prise de vue », située derrière l'objectif et l'obturateur »³⁸⁹ et, ainsi que l'indique le *Petit Lexique de la photographie*, « sa dimension est donnée par le format de l'appareil utilisé »³⁹⁰. En second lieu, le cadre est le résultat du cadrage qui se matérialise dans l'objet photographique *via* la prise de vue et les différentes opérations menant au tirage. Cet objet, appelé communément *photo*, prend la plupart du temps la forme d'un quadrilatère de papier de plus ou moins grande taille, spécialement adapté à l'impression de photos. Ses bords constituent à proprement dit le cadre. Le *Petit Lexique de la photographie* apporte encore quelques précisions :

Une photographie « plein cadre » peut, pour des raisons esthétiques, laisser apparentes les marques formelles de celui-ci (manifestées par un filet noir, trace des bords de la fenêtre

³⁸⁸ Nous préciserons plus loin cette définition.

³⁸⁹ « Cadrage/Cadre », in *Petit Lexique de la photographie*, Paris, Éditions Abbeville, 1998, p. 62.

³⁹⁰ *Ibid.*

de prise de vue). Henri Cartier-Bresson utilise ce procédé de présentation pour signaler son utilisation entière du champ enregistré au moment de la prise de vue.³⁹¹

En revanche, certains photographes recadrent leurs photos, en coupant certaines parties.

Dans un second temps, un cadre du même type que ceux qui entourent les toiles ou les dessins dans le champ pictural peut être adjoint au support photographique ; ce cadre exerce théoriquement les mêmes fonctions symbolique et esthétique.

2. Présence et disparition du cadre

Comment se manifeste la rupture du cadre dans les œuvres d'Artaud et de Nebreda ? Tout d'abord, insistons sur le fait que cette rupture ne signifie en aucun cas son effacement complet. Au contraire, les cadres sont des éléments prégnants et récurrents dans les œuvres étudiées, non seulement parce qu'ils ne sont pas si faciles à briser mais encore et surtout parce que la présence des cadres est bien évidemment requise pour procéder à leur destruction. Comment rompre (avec) le *parergon*, sinon en convoquant sa présence ?

C'est pourquoi, contrairement à ce que l'on pourrait penser et comme le souligne Michel Thévoz, le cadre, artifice symbolique par excellence, peut se retrouver aussi chez l'auteur d'Art Brut, qui « bute de toutes les manières et dans toutes les acceptions possibles contre le cadre, symbole de son inappropriation [*sic*] artistique et mentale »³⁹². Dans les œuvres d'Art Brut, le cadre est convoqué pour être brisé, parce que l'auteur, ne supportant pas et ne comprenant pas la logique symbolique, ne peut faire autrement que de passer outre la séparation entre dedans et dehors, réalité et fiction.

Dans les œuvres d'Artaud et de Nebreda, comme dans les œuvres d'Art Brut, le cadre fait souvent partie intégrante de l'œuvre et n'y exerce pas, ou en tout cas pas uniquement, son rôle protocolaire et symbolique. La disparition progressive du cadre peut en effet s'inaugurer d'un mésusage de celui-ci, dès lors que ses fonctions de délimitation et de cadrage se trouvent subverties ou qu'elles ne sont tout simplement pas prises en compte. À propos de l'auteur d'Art Brut Josef Wittlich³⁹³, M. Thévoz déclare :

³⁹¹ *Ibid.*, p. 62-63.

³⁹² « Le monde héraldique de Josef Wittlich », in *Détournement d'écriture*, Paris, Minuit, « Critique », 1989, p. 104.

³⁹³ D'origine allemande, Josef Wittlich (1903-1982) est considéré comme un auteur d'Art Brut. Il a notamment travaillé comme ouvrier dans une usine de céramiques. Sa production picturale a été découverte en 1967 par le peintre Fred Stelzig. Pour plus de détails, cf. M. Thévoz, « Le monde héraldique de Josef Wittlich », in *Détournement d'écriture*, *op. cit.*, p. 99-108.

Toute sa peinture tient encore une fois au paradoxe d'un « hors d'œuvre » (cadre ou drapeau) qui finit par s'approprier l'œuvre elle-même devenue l'accomplissement formel de son principe de développement. [...] Wittlich dénie donc à sa façon cette coupure castratrice entre le moi et les autres, entre l'art et la vie, entre le réel et l'irréel, en débordant et en intégrant dans la peinture ce qui est censé la clore.³⁹⁴

La bordure ou le cadre passe alors du registre symbolique, d'où lui viennent ses fonctions de séparation et de filtrage, aux registres imaginaire ou réel, dans lesquels elle n'est plus qu'un artifice esthétique voire même un objet comme un autre, qui fait partie intégrante de l'espace de création et que l'on peut traiter de toutes les manières possibles.

Or, à partir de cet emploi inapproprié du cadre, M. Thévoz établit les conclusions suivantes, conclusions que l'on pourrait, avec quelques légères adaptations, appliquer aux pratiques d'Artaud et de Nebreda : « Une œuvre qui intègre sa propre bordure se désencadre, passe par-dessus bord et fait basculer de proche en proche la réalité ambiante dans l'espace de l'art. »³⁹⁵ Ainsi s'opère une « contamination réciproque de l'image et de sa bordure »³⁹⁶, affirme l'ancien conservateur du musée d'Art Brut de Lausanne. Par conséquent, le phénomène de déréalisation et d'asymbolisation s'opère dans les deux sens, il affecte aussi bien l'œuvre que le monde extérieur, la bordure appartenant simultanément aux deux espaces. Concernant J. Wittlich, M. Thévoz semble assez optimiste sur la réussite de son projet : « Une peinture qui se joue de son encadrement devient un foyer de contamination esthétique universelle. »³⁹⁷

Si l'on se rapporte aux desseins et préoccupations d'Artaud et de Nebreda, la réalité elle-même doit en effet être *contaminée* par l'« œuvre », laquelle vise à phagocyter entièrement le monde extérieur ou la réalité (qui ne tient pas) et à les remplacer. Chez Artaud, c'est l'image de la peste, utilisée dans *Le Théâtre et son Double*, qui rend compte avec le plus d'évidence de cette volonté et de cette force de contagion. Cependant, puisqu'elle concerne davantage le théâtre, nous y reviendrons lorsque nous parlerons de l'effondrement de la scène. En revanche, nous montrerons dans ce chapitre la manière dont les œuvres picturales du poète et le monde extérieur s'interpénètrent. Chez David Nebreda, pointe l'idée que son autoportrait, appréhendé comme l'original, doit finir par le remplacer, le photographe n'étant que la copie de ses images, comme il l'annonce au sujet des autoportraits réalisés entre 1989 et 1990 :

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 103-104.

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 106.

On sait que la réalité de cette relation c'est l'« autre », démonstration irréfutable aussi bien de soi-même que de l'assomption de ce nouveau système, une fois atteint le but initialement fixé de renoncer à l'identité propre au bénéfice de la nouvelle, fruit de cette relation, c'est-à-dire celle de témoin photographique (et non d'objet photographique) en sa qualité d'un autre moi plus réel et plus définitif.³⁹⁸

À partir de ces éléments, et d'autres que nous allons étudier, nous postulons que les créations d'Artaud et de Nebreda sont réalisées précisément avec cette intention de faire passer l'image sur le plan de la réalité du spectateur ou, inversement, de faire choir le spectateur dans le plan de l'image, autrement dit elles viseraient à transformer l'image en objet réel, à changer la représentation en *présentification* et à brouiller les distinctions entre auteur, objet et spectateur. La rupture du cadre de même que son usage détourné (c'est-à-dire passant outre sa fonction symbolique) sont deux grands moyens utilisés pour parvenir à ces fins, qui ne se limitent pas à la production d'effets esthétiques. Voyons maintenant de quelle manière la destruction du cadre est opérée par David Nebreda.

a. La destruction du cadre chez David Nebreda

S'installant dans une logique de *prévisualisation*³⁹⁹, car supposant une installation et/ou une mise en scène préalables, les photos de Nebreda intègrent parfois en elles l'image d'un cadre en bois, en verre, en papier ou en fer, plus ou moins épais, semblable aux types de cadre qui peuvent orner un tableau ou un miroir. À ce moment-là, nous pouvons dire que le cadre est redoublé, puisqu'un cadre artificiel, qui correspond à un élément réel du décor élaboré par le photographe avant la prise de vue, s'ajoute au cadre naturel de la photo, purement graphique et automatiquement inscrit, soit ce filet noir qui entoure l'objet photographique après le tirage et qui est généralement conservé sur les clichés de Nebreda.

Même s'il ne s'agit pas d'une caractéristique constante, le cadre en fer apparaît à plusieurs reprises et très tôt, dès la première série d'autoportraits en noir et blanc, à la page 43 des *Autoportraits*, en même temps que l'auteur utilise pour la première fois l'écriture dans sa composition photographique. Le miroir, lui, est déjà apparu une première fois, dans l'autoportrait de la page 23. Toutefois, dans cet autoportrait en noir et blanc, le cadre du miroir n'apparaît pas dans son entier, car non seulement il dépasse du cadre de la photo mais

³⁹⁸ D. Nebreda, *Autoportraits*, op. cit., p. 174.

³⁹⁹ Selon Panayotis Papadimitropoulos, « ce terme implique la capacité de voir l'image finie avant que la prise de vue soit faite, de sorte que les procédés employés contribuent à obtenir le résultat désiré » (*Le Sujet photographique*, Paris, L'Harmattan, « Eidos », 2011, p. 85). Cet auteur précise qu'Ansel Adams (1902-1984), photographe de paysages, est l'un des premiers à avoir parlé de prévisualisation et à l'avoir utilisée dans son travail.

il est caché en partie par le corps de Nebreda. On pourrait donc dire que le cadre, ici, constitue avant tout un élément du décor.

En revanche, le cadre est utilisé d'une autre manière dans la photographie qui ouvre la première série d'autoportraits en couleur, « Sans titre », à la page 47 des *Autoportraits*. Il redouble alors le cadre de la photo, qui se présente comme un miroir encadré. Le principe choisi est donc illusionniste. Nebreda recourt au même cadre, ou à la même sorte de cadre, pour la constitution de la photo de la page 75 : « Le miroir, l'ancien et le nouveau. Le message, l'ancien et le nouveau. » Dans cet autoportrait où figure son image (divinisée), Nebreda joue avec l'effet de profondeur, en photographiant son corps et d'autres éléments qui se reflètent dans un miroir mais aussi des éléments posés à même la surface du miroir, lequel, en toute logique, a dû être posé horizontalement. Ainsi apparaissent sur la photo des éléments hors du cadre défini par le miroir (morceaux de bois, clous), comme si le miroir avait été rompu ou comme s'il possédait une surface flottante. Le spectateur peut en effet avoir l'impression que des éléments entrent ou sortent indistinctement de ce miroir, et que la frontière entre l'intérieur et l'extérieur du cadre n'est pas foncièrement délimitée. Par conséquent, si l'on extrapole, l'image de Nebreda pourrait elle-même sortir du cadre défini par le miroir, mais aussi, du cadre défini par la photo, et rejoindre ainsi l'espace réel.

En revanche, dans les dessins réalisés au crayon et au sang présentés dans les *Autoportraits*⁴⁰⁰, le cadre est toujours respecté, mais il s'agit de ce pourtour noir qui entoure les bords de toutes les photographies publiées, ou de la plupart d'entre elles, ce pourtour apparaissant généralement dans les images tirées « plein cadre ». Dans ce cas, la bordure, plus ou moins épaisse, ne semble pas vraiment faire l'objet d'un traitement particulier ; elle apparaît aux yeux du spectateur en raison du contraste qui s'instaure avec le fin tracé et la couleur sanguine des dessins. Sur certaines photos, toutefois, cette bordure noire disparaît en se fondant dans l'arrière-plan de couleur noire ou plongé dans l'obscurité.

En outre, sur la première photographie de la page 68 des *Autoportraits*, le cadre a été constitué à l'aide d'excréments, ce qui ne va pas sans entraîner une certaine fluctuation des limites et provoquer un certain débordement auxquels pallient peut-être, en réinstaurant un ordre géométrique, les lignes superposées quasi horizontales (constituées par des fils tendus) qui traversent le fond de la photo et qui passent, telle une étrange portée musicale, derrière le crâne du photographié. L'ancrage du cadre dans le Réel (et son lien direct avec le corps de l'auteur ou les émanations de son corps) en accroît sans doute la valeur aux yeux de Nebreda.

⁴⁰⁰ D. Nebreda, *Autoportraits*, op. cit., p. 143-155.

L'emploi de la matière fécale en guise de cadre accentue en effet la fusion entre corps du photographié, œuvre photographique et corps du photographe. Dans ces conditions, tout porte à croire que la fonction du cadre est détournée puisque, loin de souligner la séparation entre les choses et les êtres, elle suscite davantage de confusion.

Ce cadre plus qu'évasif dans l'autoportrait de la page 68, de même que, dans l'autoportrait de la page 75, le phénomène produit par l'interpénétration des éléments matériels, leur plongée dans le miroir ou leur rejet hors du miroir, tendent à prouver que le cadre, chez Nebreda, n'implique pas de séparation (ou du moins, pas de séparation totale) entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'espace de la réalité et celui de la fiction. Le cadre n'officialise-t-il alors que comme moteur pour le déploiement de son délire ? Ou reste-t-il un élément de soutien indispensable pour sa création ?

b. Le décadage chez David Nebreda

Sur certaines photos réalisées par Nebreda, le cadre apparaît comme participant lui-même de l'opération d'amputation que l'homme accomplit sur son corps, avec divers moyens matériels (couteau, lames de rasoir...). Sur ce point, l'autoportrait de la page 74 se montre très éloquent. Dans *La Vision du cadre*, apparaît en effet le corps du photographié, nu et de dos. D'une rare crudité, la vision s'avère particulièrement insupportable ; elle fait penser, comme le suggère C. Zervudacki, au motif du « bœuf écorché », qui traverse « la plus belle tradition occidentale, qui va de Rembrandt à Soutine »⁴⁰¹ et Francis Bacon. On peut certes se demander s'il ne s'agit pas d'une nature morte, dans la mesure où la tête et les pieds de Nebreda sont situés hors cadre, et que le corps émacié qui apparaît comme vu à l'étal d'un boucher ne comporte plus grand-chose d'humain. Le cadrage n'est donc plus opérant dans sa fonction symbolique, dans la mesure où il n'ouvre la vue que sur l'innommable et le monstrueux, sur ce que l'on ne peut et que l'on n'ose montrer ni voir habituellement (d'autant plus que notre dos reste un lieu particulièrement difficile à contempler, y compris dans un miroir). Le cadre ouvre ici directement sur le Réel, sur ce qu'en général on ne voit pas, sur ce qui, dans l'image, échappe au regard. « En *pratiquant* le cadre comme le boucher pratique la *découpe*, le photographe assigne au corps sa pure essence charnelle »⁴⁰², affirme Cécile Zervudacki, en se trompant peut-être sur la quête métaphysique du photographe.

Comment alors interpréter le titre attribué à la photo : *La Vision du cadre* ? Faut-il comprendre que le thème de la photo, autrement dit la chair elle-même, constitue la vision *et*

⁴⁰¹ « Le corps des ressuscités », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 87.

⁴⁰² *Ibid.*

le cadre ? Que le cadre n'est qu'un trou n'ouvrant que sur le néant, dans la mesure où, finalement, il n'y a rien à voir que le Réel du corps, ce que suggère aussi le fait que l'anus de Nebreda occupe le point central du tableau ? Ou bien faut-il penser que, au-delà de cette vision d'horreur, c'est le cadre lui-même, et peut-être lui uniquement, qui est donné à voir ? Qu'à part le cadre, figure géométrique et support structurant, il n'y a rien d'autre à voir. Dans ce dernier cas, le titre (reposant sur un complément de nom) signifierait que le cadre est l'objet même de la vision. Or – et ce n'est pas le moindre des paradoxes – tout en rendant possible la vision, il ne parvient plus à soutenir l'image d'un corps éclaté.

Dans *Chapitre sur les petites amputations*, Nebreda veut échapper à ceux qui, au vu de ses premiers autoportraits, l'ont accusé de se livrer au *gore* et/ou à la pornographie. Cela se vérifie notamment dans la photo intitulée et légendée *L'intimité d'une tête quelconque, un peu coupée. Nous essayons d'empêcher que la main ne tremble autant que la bouche*⁴⁰³ comme dans l'*Autoportrait agenouillé, aux doigts coupés et deux blessures par amputation au sexe*⁴⁰⁴. Dans cette dernière photo, la bordure supérieure du cadre empêche en effet de voir les doigts du photographié, censés avoir subi des entailles ou d'autres mutilations. Toutefois, cette amputation purement visuelle peut être interprétée aussi comme agissant dans le Réel : le double photographique se voit tout simplement privé *visuellement* de ses doigts. À l'opposé, la bordure inférieure de la même photo dissimule le sexe de Nebreda, en même temps qu'il le (re)tranche du support papier.

Dans le titre ou la légende de l'autoportrait, l'auteur insiste pourtant sur les blessures qu'il s'est infligées aux doigts et au sexe, blessures qui échappent à notre vue, et qui sont donc renvoyées dans le hors-champ. Le cadrage photographique, en tant qu'il induit l'existence d'un champ aveugle, et l'appel au complément de l'écriture, en tant que celle-ci instaure une distance avec l'image, prennent donc désormais le relais de la présentification et de l'ostentation de l'acte d'amputation réel. Néanmoins, même si l'image s'est quelque peu adoucie, en bannissant une partie de l'horreur et de la souffrance corporelle, on peut en conclure que le cadre n'exerce plus, ici non plus, sa fonction traditionnelle et symbolique de délimitation, puisqu'il ne cesse de pousser le spectateur vers le Réel, en même temps que l'image ne cesse de déborder de son cadre.

⁴⁰³ *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 73.

3. Retourner l'image en magie

Par définition, l'image est un objet en deux dimensions, autrement dit, c'est un objet réduit à une simple surface, comme le rappelle Tristan Garcia dans *L'Image* :

Tout objet réduit à une surface, amputé donc d'une dimension de l'espace, est une image. Si je regarde un monochrome bleu de Klein, je peux considérer qu'il s'agit d'un objet en trois dimensions extrêmement plat, une couche de peinture bleue. Il s'agit alors d'une chose spatiale. Je peux aussi considérer l'effet de surface, contraint que je suis par la disposition spatiale de la chose, je vois alors une image.⁴⁰⁵

La seule exception connue à ce jour pourrait concerner l'image holographique. Circule néanmoins l'idée, liée à une expérience perceptuelle particulière, que l'image a le pouvoir d'être plus qu'une simple image, plus qu'une surface limitée à deux dimensions ; cette idée consiste à croire que, sous certaines conditions, l'image peut faire revivre le référent, de sorte qu'elle coïncide pleinement (ou, disons, quasiment) avec l'objet qu'elle est censée ne faire que représenter.

Certaines images, de par leur nature physique ou leur objet, ou de par la portée symbolique et religieuse qu'elles détiennent, seraient plus aptes que d'autres à produire ce genre d'expérience qui permet de voir (ou d'avoir l'impression de voir) l'objet représenté sortir de son support et prendre consistance. La réalité constituée par l'image se propage alors à l'extérieur, monde de fiction et monde de la réalité se rejoignant sur un même et unique plan.

L'icône byzantine appartiendrait à cette variété d'image, à fonction religieuse ou cultuelle, qui permet de donner corps au référent, de le rendre présent, sinon dans le Réel du moins en imagination ou en esprit, aux yeux de qui la contemple et se laisse prendre à son pouvoir hallucinatoire. L'une des explications que l'on pourrait donner à l'existence de ce pouvoir réside dans l'emploi simultané de couleurs très lumineuses et de la perspective inversée, celle-ci faisant, du moins en théorie, plonger le sujet regardant de l'espace réel dans l'espace (fictionnel, imaginaire ou fantasmatique) de l'œuvre.

Or, la photographie est un médium qui, plus encore que la peinture, tend à créer une impression de Réel, pouvant faire croire au spectateur que l'image qu'il a en face des yeux n'est pas une simple image, et que l'objet qu'elle représente peut, grâce à une expérience perceptuelle particulière, être rendu présent.

⁴⁰⁵ T. Garcia, « L'image-objet (l'objet réduit à sa surface) », in *L'Image, op. cit.*, p. 188.

La nature physico-chimique de la photographie n'est pas étrangère à l'impression de vie qui en émane. Nous avons déjà évoqué sa fonction d'index. Dans sa *Petite Histoire de la Photographie* (1931), Walter Benjamin insiste ainsi sur la « valeur magique »⁴⁰⁶ transmise par ce médium : « [...] la plus exacte technique peut donner à ses produits une valeur magique, beaucoup plus que celle dont pourrait jouir à nos yeux une image peinte. »⁴⁰⁷

Par ailleurs, certaines photos anciennes, plus spécifiquement dévolues à l'art du portrait, possèderaient une « aura »⁴⁰⁸, que Benjamin assimile un temps avec un procédé de reproduction encore mal maîtrisé, les zones d'ombre empiétant sur les zones lumineuses ; des personnes représentées, comme englouties dans un nuage vapoureux, émane alors un véritable pouvoir magnétique, comme le précise la *Petite Histoire de la Photographie* :

Chez Hill comme sur les gravures en *mezzotinto*, la lumière se fraie malaisément un chemin hors de l'ombre : Orlik parle de cette « accumulation lumineuse » due à la durée de l'exposition, « qui confère aux premières photographies leur grandeur ».⁴⁰⁹

L'effet d'apparition est si surprenant, et l'impression de surnaturel si forte, que les générations suivantes de photographes, pourtant pourvues de moyens techniques plus élaborés, chercheront à le reproduire : « ainsi, vit-on advenir », signale Benjamin, « du moins dans le style Art nouveau, la mode de tons crépusculaires, traversés de reflets artificiels [...] ».

Cependant, l'effet de réel produit par certaines photos, et notamment par des portraits photographiques, peut aussi s'expliquer par des raisons nettement plus subjectives. Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes évoque une « immobilité vive »⁴¹⁰, liée à l'affect produit par un détail singulier de l'image, détail qui touche personnellement le spectateur. Cet effet de réel donne l'impression que la personne ou la chose photographiée est vivante, ce qui se vérifie également pour les choses les plus mortes, comme les cadavres⁴¹¹. Barthes évoque « cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort »⁴¹². L'image photographique mérite à ce titre le nom de *spectrum* que lui attribue l'auteur de *La Chambre claire*. Néanmoins, dans *L'Écriture photographique*, Emmanuel Guarrigues fait remarquer que l'effet de matérialisation de l'image dans l'espace réel et qui, bien souvent, est mis au compte de l'art photographique, y compris par Roland Barthes, peut être le produit d'un affect personnel, qui ne dépend pas nécessairement de la nature spécifique du

⁴⁰⁶ *Études photographiques*, n° 1, *op. cit.*, p. 2.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 5-6.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ R. Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 81.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 123.

⁴¹² *Ibid.*, p. 23.

médium⁴¹³. À chaque fois, il conviendra donc d'élucider de manière précise les causes de l'effet magique ressenti, phénomène que nous désignerons plutôt comme effet de réel.

Notons par ailleurs que la subjectivité du spectateur et les propriétés d'un médium (photographique ou non) peuvent se combiner pour accroître l'impression de vie et de forces qui se déploieraient dans l'espace réel, l'image semblant alors s'extraire des limites de son support. Dans *L'Œuvre en souffrance*, Bernard Vouilloux estime, à propos des mosaïques byzantines épousant l'architecture d'une église, que la surface de l'œuvre sort de sa planéité ; aussi donne-t-elle au visiteur l'impression de ne plus faire qu'un avec la tridimensionnalité du lieu sacré :

[...] ces deux espaces n'en forment qu'un seul, baignant dans la même atmosphère, la même ambiance aérienne, tant il est vrai que l'espace qui compte, c'est non pas celui qui est derrière l'objet, mais celui qui est entre l'objet et nous, en avant des choses, celui dont nous tenons le sentiment de la profondeur et de la distance, celui qui prolonge les êtres et les choses [...].⁴¹⁴

Ainsi, par le biais d'un dispositif particulier, serait créé un troisième espace, *l'espace du lieu*, qui rendrait possible le dialogue avec l'œuvre par le biais du fantasme, mais qui pourrait aussi effacer toute distance entre sujet et objet par le biais d'une attitude contemplative ou d'une attitude fusionnelle.

Toutefois, dans le processus d'icônisation traditionnel, l'image, perçue en tant qu'image, ne peut pas être prise (ou, en tout cas, ne doit pas être prise) pour l'objet réel ; elle revêt une valeur négative, comme chez Tertullien ou dans le (néo)platonisme, c'est-à-dire qu'elle conserve sa valeur de médium : purement utilitaire, elle fait office de relais qui permet la mise en relation du sujet regardant avec la Divinité (le Symbolique), celle-ci étant considérée comme *image absente*.

a. Dans les œuvres de David Nebreda

L'impression d'être confronté à une *apparition*, au double sens de phénomène visible et de présence fantomatique, peut se manifester assez fortement chez le spectateur qui se tient face aux photos de Nebreda. Rien d'étonnant à cela puisqu'elles se donnent pour objectif de présenter un corps et un esprit dans leur *actualité* voire dans leur *matérialité physique*, par l'intermédiaire d'un phénomène d'*hallucination*, celle-ci correspondant à la réincarnation de

⁴¹³ E. Guarrigues, « Le savoir psychanalytique de la photo. Roland Barthes », in *L'Écriture photographique*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2000, p. 55-86.

⁴¹⁴ B. Vouilloux, *L'Œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*, Paris, Belin, « L'extrême contemporain », 2004, p. 45-46.

Nebreda dans un double magnifié, à la fois charnel et photographique, à la fois mort et vivant. Cette ambition à plus d'un titre paradoxale soulève un certain nombre de questions que nous développerons plus loin.

Faisons remarquer ici que, contrairement aux photos nostalgiques produites par l'artiste plasticienne Sophie Calle et contrairement aux photos admirées par Roland Barthes, lequel évoque dans ses écrits le hors-champ ou le champ aveugle de la photographie, on ne trouve pas de manque ni d'absence dans les photos de Nebreda qui ont été publiées dans les *Autoportraits* : l'objet de chacune de ses photos, autrement dit le sujet photographié, y est présent *hic et nunc*, de sorte qu'il échappe à la dimension représentative de l'image. Cette dernière colle à son objet, ou référent. Si l'on se rapporte à l'ouvrage de Marie-José Mondzain sur l'économie de l'image⁴¹⁵, il ne s'agit plus alors seulement d'une image (*eikon*) mais d'une « idole » (*eidolon*), au sens où l'image est prise pour la réalité, et de surcroît pour une réalité sacrée et une vérité absolue. La vérité loge dans l'image. Dans ces conditions, il ne semble pas y avoir d'« hétérosubstantialité » entre le double photographique et Nebreda, ce dernier se vivant essentiellement comme un *corps-image*.

Malgré tout, dans *Chapitre sur les petites amputations*, Nebreda, qui commence à prendre une certaine distance avec la pratique photographique, se met à employer le terme d'« image absente » : « Certaines images ne laissent voir, en effet, qu'une partie de leur sujet. Le reste du sujet est dévoilé dans leur titre ou dans le texte qui les accompagne. »⁴¹⁶ Cette nouvelle conception du projet vital témoigne d'une perte de crédit dans l'image photographique en tant que telle, qui ne serait plus capable, en elle-même et par elle-même, de transmettre une vérité sur le sujet, une certitude (paranoïaque), dans la mesure où elle ne se relierait pas pleinement au Réel.

Voilà désormais certaines parties de son corps tout comme certaines parties de ses photos, Nebreda amplifie alors son mouvement vers la constitution d'une icône, faisant davantage appel à l'invisible et adjoignant de plus en plus le texte à l'image :

Nous travaillons à genoux, mais toujours en observant cette règle d'occultation ; nul ne nous verra à genoux. D'autres images occultent la blessure que le texte mentionne. C'est en unissant l'image visible à l'*image absente* et aux textes que se construit dans sa totalité l'*image vraie*.⁴¹⁷

⁴¹⁵ M.-J. Mondzain, *Image, Icône, Économie : les Sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1998.

⁴¹⁶ D. Nebreda, « Note technique », in *Chapitre sur les petites amputations*, *op. cit.*, p. 15.

⁴¹⁷ *Ibid.*

L'expression d'« image absente » pointe vers un au-delà de l'image. Cependant, chez Nebreda, cette image absente, qui contribue à former l'« image vraie », n'a rien à voir, selon nous, avec l'image manquante telle qu'elle est conçue dans les cultes byzantin et orthodoxe, ou encore chez Sophie Calle et Roland Barthes. Elle ne désigne pas le Symbolique (au sens lacanien). En effet, pour le sujet psychotique, l'incomplétude de l'image ne crée pas d'espace de pensée libre permettant de se livrer à la contemplation, au fantasme ou à la nostalgie, mais renvoie directement au Réel (du corps), soit à un temps et à un espace qui échappent à toute description, à toute pensée, à toute capture.

Dans les *Autoportraits* comme dans *Chapitre sur les petites amputations*, on note un appel continu au référent, c'est-à-dire au corps même de Nebreda. Le mouvement fusionnel implique alors l'effacement et la disparition complète du sujet dans l'œuvre, et non la rencontre de l'œuvre avec le sujet regardant et fantasmant. Chez Nebreda, le sujet regardant (celui que Roland Barthes, dans *La Chambre claire*, appelle le *spectator*) devient, ou doit devenir, parfaitement identique au sujet regardé, puisque ce dernier doit le remplacer. Le spectateur, tout comme l'auteur, colle intégralement à son œuvre. Toute différence entre sujet et objet se trouvant abolie, nous aboutissons donc à cet objet étrange que Nebreda appelle de tous ses vœux et qui est la « révélation sans modèle »⁴¹⁸.

b. Dans les œuvres d'Antonin Artaud

Dans les œuvres picturales d'Artaud, comme dans les photos de Nebreda, bien souvent, l'image semble sortir de son cadre, briser les limites qui l'enserrent dans sa surface de papier à deux dimensions. Ce sont aussi, inversement, les éléments de la réalité extérieure, et au premier chef le spectateur, qui paraissent comme aspirés dans le tableau ou dans le dessin, de sorte qu'il devient possible de les considérer comme faisant partie intégrante de l'œuvre. Selon Évelyne Grossman, dans « L'art crève les yeux », Artaud souhaite « en finir avec le regard contemplatif arrêté, la stase visuelle, l'*image* » et « retrouver l'énergie qui agit à distance, la poussée de l'acte, la *magie* »⁴¹⁹.

Le poète n'assimile-t-il pas lui-même ses dessins à des « gestes »⁴²⁰ ? Ne les décrit-il pas aussi comme des « machines à souffle »⁴²¹ ou des « coups de sonde ou de boutoir donnés

⁴¹⁸ D. Nebreda, « Sur la révélation », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 65.

⁴¹⁹ É. Grossman, « L'art crève les yeux », in *Antonin Artaud*, Gallimard/BNF, *op. cit.*, p. 163. Souligné par l'auteur.

⁴²⁰ « Dix ans que le langage est parti », in A. Artaud, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1513.

⁴²¹ *Ibid.*

dans tous les sens du hasard, de la possibilité, de la chance, ou de la destinée »⁴²² ? Quel que soit leur format, le dessin et la peinture, chez Artaud, ne sauraient être saisis que dans leur mise en rapport avec un *mouvement* et une *action*. Ces œuvres renvoient en effet à un être animé, et plus précisément au corps de l'artiste, ainsi qu'en rendent compte le dessin intitulé *La Mort et l'Homme* et son commentaire.

Dans ce commentaire, Artaud évoque sa tentative pour mettre en place un regard, et donc pour instaurer un tiers entre lui et son œuvre, entre le sujet et l'objet censé le représenter, sous la forme d'un squelette au corps de fil *et* d'un homme au corps de bâton : « Je voudrais en le regardant de plus près », écrit-il à propos de son dessin, « qu'on y trouve cette espèce de décollement de la rétine, cette sensation comme virtuelle d'un décollement de la rétine que j'ai eue en détachant le squelette d'en haut, de la page, comme une mise en place pour un œil. »⁴²³ En même temps, force est de constater que son œil tombe et s'immerge dans le dessin, ainsi qu'en témoigne l'expression « décollement de la rétine ». Se manifeste alors, à la faveur d'une phrase nominale, la confusion entre sujet regardant et sujet du dessin (le sujet n'étant pas ici à entendre seulement comme thème), confusion provenant de l'absence de limites bien définies entre le dedans et le dehors :

Détachement de l'imperceptible fibrille d'un corps qui dilacère un instant la conscience par scission puis la laisse s'endormir en paix. Un coup acéré de bistouri mais qui s'éteint sans vouloir permettre à la *conception* de s'étaler ou de chercher car il n'y a rien d'autre que ce coup.⁴²⁴

Finalement le regard du spectateur a cédé la place à la vision éclair d'un simple *coup*, interdisant à toute pensée de se déployer. À l'extérieur comme à l'intérieur du dessin, ne demeure par conséquent que le corps double, le corps éclaté, le corps totalitaire d'Antonin Artaud. Le dessin *La Mort et l'Homme* signe ainsi la mort du regard en tant que processus pulsionnel et condamne pareillement le fantasme.

« Le regarder n'est pas une affaire de réflexion, mais on pourrait dire d'effraction »⁴²⁵, soutient le poète, toujours à propos du même dessin. La « structure du vol »⁴²⁶ mise en évidence par Jacques Derrida est ici évidente. Ce vol du corps et de l'esprit, et de la parole qui rend possible leur expression, apparaît souvent dans les écrits du poète sous la forme d'un

⁴²² « Le visage humain... », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1535. Selon une autre interprétation du manuscrit, Artaud aurait écrit *butoir* et non *boutoir*.

⁴²³ « La Mort et l'Homme », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1045. Souligné par l'auteur.

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ *O.C. XXI*, p. 186.

⁴²⁶ Cf. « La parole soufflée », in *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1979 (1^{re} éd. : 1967), p. 253-292.

délire d'influence⁴²⁷. Pour résumer brièvement, disons que l'artiste pense avoir été dépossédé de son corps et de son souffle dès sa naissance par un esprit maléfique, qu'il identifie très fréquemment à Dieu ; relativement à notre perspective clinique, ce dernier correspond en fait à la figure de l'altérité ou à la Loi symbolique imposant la castration. Sournoisement et par derrière, Dieu/Satan/l'Autre manœuvre toujours pour s'introduire dans le corps et l'esprit du poète, quand il n'agit pas et ne parle pas directement à sa place, lui subtilisant ainsi ses mots et ses phrases en même temps que ses pensées. La structure du vol peut être complétée par ce qu'on pourrait appeler la « structure du viol », avec une réversibilité des positions sujet-objet : tantôt, c'est le spectateur qui subit un v(i)ol, en raison de la violence pénétrante du dessin, qui l'atteint comme par surprise en sortant de son cadre, tantôt c'est le spectateur qui, avec son œil pénétrant, viole le cadre du dessin en suivant le poète dans son vol et son « décollage », mot qui, du point de vue du signifiant, s'apparente aussi au « décollage ».

Par ailleurs, la perméabilité du cadre et, de façon corollaire, la réversibilité du dedans et du dehors sont particulièrement visibles dans la mise en scène qu'Artaud a conçue pour la pièce de Roger Vitrac, *Victor ou les Enfants au pouvoir*, donnée par le Théâtre Alfred Jarry en 1928-1929. En effet, sur les quatre clichés de la pièce conservés dans les archives, on aperçoit, parmi d'autres éléments du décor, des cadres vides suspendus en l'air⁴²⁸. Utilisés de manière non conventionnelle, puisque vidés de leur contenu, ces cadres pourraient être interprétés comme de quasi-métaphores représentatives du milieu bourgeois critiqué par le drame satyrique de Vitrac. Ainsi, l'éviction du Symbolique irait de pair avec l'éviction de l'Imaginaire.

Une autre manière de faire appel au Réel, et à la magie en tant que fusion sujet-objet, est, comme Artaud le notifie à propos de *La Machine de l'être ou Dessin à regarder de traviole*, le « gâchage du subjectile »⁴²⁹, soit l'attaque contre le support même de l'œuvre. « La page est salie et manquée, le papier froissé, les personnages dessinés par la conscience d'un enfant »⁴³⁰, ajoute le poète dans son commentaire. Cette pratique d'attaque contre le support, largement répandue dans les dessins de grand ou de moyen format, s'étend aussi aux *Cahiers de Rodez*.

⁴²⁷ Le délire d'influence, caractéristique de la psychose, a été mis en évidence et analysé au XIX^e siècle par V. Tausk. Cf. *L'Appareil à influencer des schizophrènes*, Paris, Payot, « PBP », 2010. Connue aussi sous le titre *De la genèse de « l'appareil à influencer » au cours de la schizophrénie*, l'œuvre, écrite en 1918, fut publiée pour la première fois en 1919.

⁴²⁸ Cf. Antonin Artaud, BNF/Gallimard, *op. cit.*, p.110.

⁴²⁹ A. Artaud, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1039.

⁴³⁰ *Ibid.*

En janvier 1948, Artaud, à la demande de Pierre Loeb, a choisi un certain nombre de dessins issus de ces cahiers pour les faire publier dans une œuvre à part, intitulée *50 Dessins pour assassiner la magie*⁴³¹. Cette œuvre, non publiée du vivant d'Artaud, devait être précédée d'un texte introducteur. Évelyne Grossman a fait paraître cette œuvre chez Gallimard à titre posthume, avec, en plus du texte typographié, la reproduction des manuscrits en fac-similés – ce qui est pour nous du plus haut intérêt. Comme on le voit sur les photos des manuscrits, le papier sur lequel les dessins ont été effectués conserve des traces de salissures et de légères pliures. Au même titre que les pages du texte introducteur, certaines pages des cahiers sont trouées, comme si elles avaient été transpercées par plusieurs coups de crayon.

Le texte d'introduction de *50 Dessins pour assassiner la magie*, quant à lui, nous livre des clés capitales pour comprendre le sens et la fonction des dessins chez Artaud. Outre qu'il souligne la dimension « magique »⁴³² revêtue par les *Cahiers de Rodez* aux yeux de l'écrivain, ce dernier explique qu'il ne faut pas s'arrêter à leur aspect pictural ou graphique, ni considérer les formes qu'il a tracées ou esquissées comme n'importe quel dessin : « Mais tout ceci / ne serait rien / si l'on devait / s'en tenir là, / ne pas sortir / de la page / écrite / puis illustrée / par la lumière / comme vacillante / de ces dessins / qui ne veulent rien dire / et ne représentent / absolument rien. »⁴³³ C'est donc non seulement le registre du Symbolique, soit celui du Sens, mais aussi le registre de l'Imaginaire, celui de la signification et de la représentation, qui se trouvent mis à mal par ces dessins. Artaud poursuit son exposé en fournissant une sorte de mode d'emploi pour leur lecture, que nous reproduisons ci-dessous en nous efforçant de suivre autant que possible la mise en page originale :

Pour comprendre ces dessins
intégralement
il faut
1° sortir de la page écrite
pour entrer dans
le réel
mais
2° sortir du réel
pour entrer
dans le surréel,
l'extra-réel,
le surnaturel
le suprasensible
où ces dessins

⁴³¹ A. Artaud, *50 Dessins pour assassiner la magie*, édition établie et préfacée par É. Grossman, Paris, NRF/Gallimard, 2004.

⁴³² *Ibid.*, p. 16.

⁴³³ *Ibid.*, p. 23-24.

ne cessent
de plonger
parce qu'ils en viennent⁴³⁴

[...]
ils sont purement
et simplement la
reproduction sur le
papier
d'un geste
magique
que j'ai exercé
dans l'espace vrai
avec le souffle de mes
poumons
et mes mains,
avec ma tête
et mes 2 pieds
avec mon tronc et mes
artères etc, –⁴³⁵

Le poète ajoute qu'en même temps qu'il écrit, il s'adonne à tout un rituel incluant des modulations, des « balancements du corps »⁴³⁶. Les dessins renvoient donc directement au corps d'Artaud, d'abord certes à l'acte de tracer un trait sur une feuille, au geste de la main – le dessin n'étant pas séparé, dans ce contexte, de l'écriture –, mais aussi à la diction, au chant, à la danse. Dans « L'art crève les yeux », Évelyne Grossman précise :

L'essentiel dans tout dessin, Artaud le soulignera constamment, c'est ce qui le déborde : c'est la nébuleuse de gestes et de souffles, de rythmes sonores, de coups frappés dans l'air dont le retentissement s'entend encore, comme à *travers* le dessin, en lui et au-dessus de lui. Non pas l'œuvre donc, mais ce qu'on aimerait nommer son *aura* si Benjamin n'avait utilisé le mot pour signifier tout autre chose, ou encore son Kha, son Double, ces mots qui au théâtre désignent pour Artaud l'âme corporelle des choses, l'ombre vivante de la matière – ces « écheveaux de vibrations » auxquels il n'a jamais cessé de croire.⁴³⁷

Qu'il s'agisse d'Artaud ou de Nebreda, ce n'est donc pas la contemplation qui saurait rendre leurs œuvres opérantes. Leur activation ou implémentation nécessite en effet leur intégration à une forme de rituel. Elles sont conçues, et doivent être reçues, comme des œuvres performatives. La photo, le dessin ou la peinture, dans ce contexte, ont donc pour nécessité et pour contrainte de constituer une *réussite ontologico-esthétique*. Ces œuvres ne doivent pas être appréhendées comme des *produits* mais comme des *productions*, autrement dit comme des *œuvres en acte*, ce que nous appelons aussi des *œuvres-événements*.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 27-28.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁴³⁷ É. Grossman, « L'art crève les yeux », in *Antonin Artaud, op. cit.*, p. 165.

Que les œuvres d'Artaud et de Nebreda soient essentiellement performatives, cela veut dire qu'elles ne se cantonnent pas au registre de l'Imaginaire mais qu'elles sont équivalentes à des actes, autrement dit qu'elles s'ancrent dans le Réel. De plus, Artaud et Nebreda, en brisant le cadre, rejettent l'ordre symbolique. Cela est valable pour les textes, comme pour les dessins, les peintures et les images photographiques. Comme nous allons le voir, cela est également valable pour le théâtre, c'est pourquoi nous pourrions désigner les expériences théâtrales entreprises par Artaud comme un théâtre performatif. Nous montrerons toutefois qu'il s'agit peut-être aussi d'autre chose que de théâtre en examinant le phénomène d'effondrement de la scène, autre caractéristique proprement performative.

D. L'effondrement de la scène

L'effondrement de la scène est une autre caractéristique que les œuvres d'Artaud et, à leur façon, les œuvres de Nebreda partagent avec l'art de la performance comme avec le théâtre contemporain. C'est pourquoi, davantage que par la théâtralité, terme qui, en raison de son origine, semble encore trop dépendant de la permanence et de la stabilité d'un espace scénique, les diverses expériences mises en place et réalisées par Artaud, dans le cadre du théâtre mais aussi en dehors de lui, nous semblent reliées entre elles par leur caractère performatif. Dans ce chapitre, nous commencerons par définir la notion de scène, par en expliquer la formation, les caractéristiques et les ressorts, puis nous examinerons de quelle manière s'opère son effondrement dans les mises en scène/« mises hors scène » accomplies par Artaud et par Nebreda. Enfin, nous établirons les conséquences de ce phénomène dans les œuvres étudiées.

1. Qu'est-ce qu'une scène ?

Le terme de *scène* est rattaché originellement à la réalité théâtrale. Pour autant, si le théâtre suppose une scène, une scène peut très bien exister sans théâtre et en dehors de lui, *via* d'autres médiums. De plus, une scène ne correspond pas forcément à une réalité matérielle, elle peut très bien être imaginaire, fantasmatique. Dans ces conditions, elle n'existe qu'à partir du moment où la perception d'une certaine temporalité est associée à la perception brute de l'image, rendant possible le déploiement d'un récit, le déploiement d'un fantasme. En outre, une scène n'existe qu'à partir du moment où existe un vide en elle, elle ne saurait émerger qu'à l'intérieur d'un dispositif supposant la présence d'un regard animé par une pulsion scopique. Or ce regard implique au préalable la création d'un point de perspective, donc la présence d'un sujet.

a. La scène de théâtre

Le théâtre, comme son étymologie l'indique (*theatron*, en grec, signifie « spectacle », « ce qu'il est possible de regarder »), constitue un espace et une pratique marqués tous deux par la séparation et la distance, lesquelles sont créées avant tout par le regard du spectateur et instituées matériellement par le dispositif scénique.

Le présupposé fondateur de toute représentation ou situation théâtrale peut se résumer par cette affirmation, qui, outre qu'elle doit être prise en compte par l'auteur de théâtre, constitue aussi une prise de conscience de la part du spectateur : « Je suis au théâtre. » Tel est le contrat, implicite ou explicite, qui existe entre le dramaturge et/ou le metteur en scène, d'une part, et le public, d'autre part. Or, en même temps qu'il situe les limites entre scène et salle, ce contrat institue la séparation entre réalité et fiction, séparation qui peut permettre au jeu de se déployer.

Dans *Lire le théâtre. L'École du spectateur*, Anne Übersfeld se réfère à la psychanalyse pour mettre en évidence la nature du processus théâtral :

Quand Freud a observé sur un très jeune enfant le jeu de la bobine, il a trouvé la racine psychique du plaisir théâtral ; est là ce qui n'est pas là ; un signe, un « valant pour », est là pour prendre la place de l'objet de mon désir, et me donne une satisfaction à la fois imaginaire et réelle.⁴³⁸

Le « valant pour » introduit un écart et possède une portée symbolique. Au même titre que le « comme si », il ouvre l'accès au fantasme et permet le déploiement d'un espace imaginaire.

Au cours du temps s'est fait ressentir le besoin incessant de traduire cette séparation entre scène et salle, entre réalité et fiction, par des codes symboliques, lesquels ont bien évidemment évolué au fil des époques⁴³⁹. Le spectateur peut voir, mais il ne peut ni ne doit toucher théoriquement la scène (ou les acteurs, etc.). Ainsi, la scène de théâtre, comme tout type de scène, s'institue par rapport au *regard de l'autre*, cet autre que représente exemplairement le public de théâtre se tenant assis ou debout dans la salle (ou dans l'espace qui lui est dédié et qui, comme dans le théâtre antique, peut être à ciel ouvert). Quand bien même il ne se passerait rien sur scène, celle-ci existe en tant qu'espace livré aux regards extérieurs. En revanche, la scène ne saurait exister sans la présence réelle ou supposée d'un public. Elle est donc entièrement dépendante de cette conscience extérieure et d'un dispositif théâtral qui consiste précisément à séparer les espaces en vue de la présentation-représentation

⁴³⁸ A. Übersfeld, « 4.1. Le principe de plaisir », in *Lire le théâtre II : L'École du spectateur*, Paris, Belin, « Lettres Sup », 1996, p. 282.

⁴³⁹ Ligne tracée sur le sol, rideaux, rampe instaurant un décalage de niveau...

d'un spectacle, donc, si l'on se réfère à l'étymologie du mot spectacle (du latin, *spectaculum*), de la *présence de quelque chose à voir ou à regarder*. La scène implique donc une certaine division, une certaine médiation, du fait de la séparation des espaces, de l'interdit portant sur le toucher et de la nécessité d'un regard extérieur.

Dans *L'Espace vide*, le dramaturge et metteur en scène Peter Brook déclare : « Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé. »⁴⁴⁰ Pour Peter Brook, la scène se constitue par conséquent à partir d'un vide central, lequel permet le déploiement de l'action et le mouvement des acteurs. Ce vide central pourrait, dans notre approche psychanalytique, être comparé au vide de la Chose⁴⁴¹. Ce vide est un élément essentiel à l'enclenchement de toute action comme de toute création. Dans un article traitant de l'originaire dans l'art, Marie-Claude Lambotte insiste sur le fait que l'existence de la scène n'est rendue possible qu'à partir du moment où il existe un hors-scène⁴⁴². Or, de toute évidence, ce vide central est inexistant dans les œuvres d'Artaud et de Nebreda, absence de vide qui, comme nous le verrons, rend compte de la spécificité de leurs créations.

Habituellement, la scène repose donc avant tout sur le présupposé d'un espace vide, mais elle est aussi affirmation d'un espace de fiction. Ce dernier s'instaure parallèlement à la division entre scène et salle, qui implique la séparation entre le corps du public et le corps des comédiens/acteurs. Dans « Qu'est-ce qu'une scène ? », Denis Guénoun le confirme, en précisant toutefois qu'il s'agit là d'une vision plus théorique que conforme aux usages et à la configuration réelle du théâtre moderne ou contemporain, configuration sur les conséquences de laquelle nous reviendrons : « L'assemblée de théâtre n'est pas une foule compacte : il lui faut un creux, au centre, qui la constitue comme assemblée, et qui ouvre le vide en elle, autour de quoi elle prend forme. »⁴⁴³ L'assemblée de théâtre n'est pas comparable à une foule, à un

⁴⁴⁰ P. Brook, *L'Espace vide*, trad. C. Estienne et F. Fayolle, Paris, Seuil, « Points », 1977, p. 25.

⁴⁴¹ Le lieu de la Chose est un endroit imbibé de jouissance, où le refoulement ne joue aucun rôle. Existant *avant* la mise en place du refoulement, il ne laisse guère de prise à la faculté de juger. Aussi peut-il produire le plus grand bien comme le plus grand mal, la plus intense satisfaction comme la plus pénétrante et indicible souffrance. Pour plus d'informations sur la Chose, voir J. Lacan, *Le Séminaire VII : L'éthique de la psychanalyse*, (1959-1960), Paris, Seuil, « Champ freudien », 1986, en particulier les chapitres IV et V. On se reportera également avec profit au Séminaire de Solange Faladé (1993-1994), *Autour de la Chose*, publié par l'École Freudienne (et disponible auprès de cette école), mais aussi à l'ouvrage de Michèle Aquien, *L'Autre Versant du langage*, Paris, José Corti, 1997, p. 162-169.

⁴⁴² Cf. M.-Cl. Lambotte, « Le mouvement de l'originaire dans l'art », p. 7.

⁴⁴³ D. Guénoun, « Qu'est-ce qu'une scène ? », in *Philosophie de la scène*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, « Expériences philosophiques », 2010, p. 18.

agrégat informe, car, soumise à la répartition en espaces hétérogènes, elle est divisée et hiérarchisée.

La preuve en est que, pour que se réalise l'illusion théâtrale, s'avère nécessaire l'éviction du corps de l'acteur en tant que ce corps appartient à une réalité extra-théâtrale et qu'il renvoie à la personnalité d'un individu particulier, lequel bien évidemment ne se réduit pas à son statut d'homme de théâtre mais pense et agit aussi de manière libre et indépendante dans la vie quotidienne. Pour autant, il est incontestable que le corps du comédien reste toujours aussi le corps de l'acteur (ou du sujet x qui incarne un rôle ou un personnage y), mais ce dernier doit demeurer hors de vue pour que le drame (ou la réalité théâtrale) prenne vie et se réalise sur scène. C'est pourquoi Octave Mannoni peut déclarer, en se mettant dans la position du spectateur de *Roméo et Juliette* : « Je sais bien que ce que je vois n'est pas véritablement Roméo, l'homme amoureux de Juliette, fils de Montaigu, etc. ; mais j'y crois quand même, je tiens à voir là vraiment *Roméo*. »⁴⁴⁴ Tel est le contrat implicite ou explicite qui régit la représentation.

Réciproquement, dans la conception traditionnelle du théâtre, le code impose au spectateur de s'effacer lui aussi en tant qu'être de chair ; il ne serait plus qu'un « œil mental » attaché à *voir* la représentation, et à ne percevoir que la réalité dramatique, imaginaire, comme le précise Nicolas Doutey dans une contribution à l'ouvrage *Philosophie de la scène* :

[...] dans la pratique représentationnelle de la scène, les spectateurs ne voient pas les acteurs de leur œil de chair, mais voient les personnages de leur œil spirituel – il faut que l'activité spectatrice soit une activité mentale. [...] L'œil du spectateur est, du moins tendanciellement, l'œil de l'esprit, plongé dans l'obscurité toute mentale de la salle. [...] Plus encore, faire de la scène le lieu d'apparition d'images, c'est la penser intégralement en fonction de ce qui la verra comme image : la salle, face à elle. La scène est pensée, arrangée, depuis la salle.⁴⁴⁵

Corollairement à l'interdit portant sur le toucher, c'est donc le regard du spectateur, en tant qu'il est capable de s'insérer dans une perspective et d'adhérer à l'illusion théâtrale, qui, dans la conception classique du théâtre, crée la scène, est la condition même de son existence. Dans cette optique, le dramaturge et/ou le metteur en scène invente sa pièce et pense le jeu des acteurs en fonction de la salle, c'est-à-dire en fonction de la séparation scène/public, même s'il peut se permettre, de temps à autre, quelques transgressions.

⁴⁴⁴ O. Mannoni, « Je sais bien, mais quand même... », in *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, « Points », 1985 (1^{ère} éd. : 1969), p. 9-33.

⁴⁴⁵ N. Doutey, « “Une abstraction qui marche”. Deux hypothèses de conception de la scène », in *Philosophie de la scène, op.cit.*, p. 60-61.

b. La scène hors du théâtre

Si la *scène* appartient originellement au domaine du théâtre, elle peut très bien être dissociée de ce médium ou de cette pratique. En revanche, on insistera sur le fait qu'elle ne saurait être entièrement séparée de la vue ou du regard. Il existe bien évidemment des scènes de diverses natures : scène de théâtre, scène picturale (on parle notamment de « scène de genre » en peinture), scène photographique, scène filmique (les grands reporters comme les cinéastes parlent, par exemple, de « scène de guerre »), scène d'écriture (les études littéraires évoquent souvent la « scène de roman »), scène psychique ou imaginaire... Une scène semble donc pouvoir se former n'importe où et posséder généralement plusieurs natures, mais elle n'existe qu'à partir du moment où *quelque chose surgit qui se donne à voir*. Être visible et être vu(e), telles seraient les deux conditions d'émergence de la scène.

En réalité, il faudrait ajouter – car on l'oublie trop souvent – que, comme au théâtre, une scène ne se plie pas uniquement à l'impératif de la perception visuelle, car elle peut aussi s'instituer d'une écoute face à un espace vide (lorsque tous les comédiens sont absents de la scène théâtrale, par exemple, mais que l'on entend des voix ou des cris provenant de derrière le rideau). Dans *Le Théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, André Helbo rappelle que « la scène est un lieu où l'on voit et entend, ceci dès l'origine »⁴⁴⁶. Aussi pourrait-on définir plus largement la scène comme un *dispositif acoustico-visuel* ou *verbo-visuel* ou encore *verbo-acoustico-visuel*.

D'autre part, bien qu'elle fasse appel à l'imaginaire du spectateur, la scène n'est pas réductible à une image. La différence entre scène et image réside dans la *narrativité* qui émane de la scène, autrement dit de la relation qui peut s'établir ou que le spectateur établit entre les diverses images qui s'offrent à sa vue. Une scène émerge et se déploie seulement à partir du moment où les objets, personnages, éléments divers qui composent l'image ou les images (présentes sur une surface ou actualisées dans l'esprit) sont mis en relation les uns avec les autres. Autrement dit, aux images doit s'ajouter l'action. Par conséquent, ce qui distingue l'image de la scène, c'est l'introduction de l'*action* ou, ce qui revient pratiquement au même, l'introduction d'une certaine *temporalité*. C'est d'ailleurs dans le sens de séquence spatiale et temporelle que le terme de *scène* est utilisé dans le texte théâtral, pour exprimer une découpe particulière de l'action (ex. : Acte I scène 2).

La narration ou un dispositif syntaxique dans lesquels s'insèrent des images est nécessaire pour que soit attestée l'existence d'une scène. La scène peut donc être considérée

⁴⁴⁶ « Comment le théâtre a-t-il pris conscience de son identité ? », in *Le Théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, Paris, Klincksieck, « 50 Questions », 2007, p. 55. Souligné par l'auteur.

comme un assemblage d'images, orienté selon un sens, autrement dit comme un assemblage d'images constituant un récit ou une simple action, mais toujours conçu comme un ensemble signifiant. Par conséquent, la projection d'une histoire réelle ou rêvée peut former une scène ; cette dernière peut également correspondre à un fantasme, comme le suggère Anne Übersfeld, qui se réfère à la psychanalyse pour définir ce qu'est la représentation scénique au théâtre :

[...] la représentation des interdits majeurs met à distance ce que les désirs humains ont de trop contraignant ; la formidable censure sociale est levée par le spectacle de toutes les transgressions. [...] La transgression est imaginaire, mais elle est réelle aussi, puisque voici, bien réel, un homme qui la commet... Voir l'autre aussi faire et obtenir ce dont moi je rêve : la scène est aussi l'« autre scène », un fantasme construit, physiquement présent, séparé de moi par la « rampe », cette barre de l'impossible. Voir et ne pas toucher ses rêves : plaisir et frustration de la scène.⁴⁴⁷

D'un point de vue psychanalytique, le fantasme répond précisément à la définition que nous avons donnée de la scène : un scénario imaginaire, bâti à partir d'un vide originel et supposant la présence d'un regardant. Il repose donc sur trois piliers : sujet-objet-action.

Plus précisément, le fantasme serait une scène imaginaire (et non une simple image) derrière laquelle se situerait un fantasme primordial, renvoyant à ce que la psychanalyse freudienne appelle la « scène primitive » ou la « scène originaire » (*Urszene*). Cette scène primitive, qui représente le coït entre les parents, soit un dispositif (verbo-)acoustico-visuel, serait à l'origine d'un premier traumatisme chez l'homme. L'*Urszene* de Freud pourrait donc être considérée comme un paradigme et un archétype de la scène. Reconstituée à partir de l'histoire de l'Homme aux loups. Freud ne sait pas si cette scène a été réellement vue, si elle n'a été vue que partiellement ou dans son intégralité, ou bien si elle a simplement été fantasmée par l'enfant. Dans ce dernier cas, elle correspondrait à un fantasme primitif, bâti sur un certain nombre d'observations effectuées par l'enfant à partir d'éléments disparates, de diverses natures, à sa disposition. On pourrait donc la définir avec Bernard Vouilloux comme « une construction fantasmatique qui intègre des éléments résiduels de perceptions »⁴⁴⁸. Retenons que, de toute façon, la scène du fantasme primitif ne correspond pas à la scène du coït en elle-même, dans sa réalité brute et crue, mais à une reconstruction *a posteriori*. En effet, cette scène insupportable pour l'enfant doit être recouverte, voilée par une autre scène, qui en livre par la même occasion une explication et fait office de réparation par rapport au traumatisme que pourrait représenter la prise de conscience de la castration réelle ou

⁴⁴⁷ A. Übersfeld, *Lire le théâtre II : L'École du spectateur*, op. cit., p. 282.

⁴⁴⁸ B. Vouilloux, « La scène première », in *La Nuit et le Silence des images. Penser l'image avec Pascal Quignard*, Paris, Hermann, « Savoir lettres », 2010, p. 160.

symbolique⁴⁴⁹. Ce que la psychanalyse appelle *traumatisme* correspond à cette scène réparatrice élaborée en second lieu, et non au choc en tant que tel, produit dans l'immédiateté.

En tenant compte de tous les critères entrant dans la définition d'une scène, on se rend compte à quel point la scène fantasmatique n'est pas sans entretenir de lien avec la scène théâtrale, même si elle s'en distingue. Pour sa part, Octave Mannoni définit le fantasme comme l'« autre scène », soit un lieu qui, s'il ne possède pas de véritable attache dans la réalité, répond toutefois à toutes les exigences qui caractérisent la scène théâtrale. Chez Freud, se rencontrait déjà l'expression d'*anderer Schauplatz* (« autre scène »), pour désigner, cette fois, l'inconscient en tant que machinerie de rêves. Cependant, le terme de *Schauplatz* désignait chez lui la scène matérielle, le plateau, et non la scène en tant que lieu où se déroule une action ou une histoire, ce que l'allemand désigne par le terme de *Szene*, comme dans *Urszene*. C'est donc sur la double nécessité du fil narratif et de l'effet de voilement dans la constitution du fantasme qu'insiste Octave Mannoni.

2. L'effondrement de la scène chez Antonin Artaud et David Nebreda

De même que la présence du cadre est nécessaire pour produire sa rupture, la présence de la scène semble nécessaire pour provoquer son effondrement. Comme nous l'avons mentionné, dans la conception théâtrale d'Artaud, la mise en scène occupe une place centrale. Dans le projet que forme le Théâtre de la Cruauté, la scène se voit même accorder une importance qu'elle n'aurait jamais eue auparavant au théâtre, en reléguant le texte à la seconde place, voire en considérant ce dernier comme subsidiaire. Dans l'œuvre d'Artaud, la destruction de l'espace scénique s'opère donc de manière insidieuse et progressive, et la mise en scène n'est pas exempte de paradoxes.

Pour commencer, la scène, dans sa configuration réelle mais surtout souhaitée par Artaud, connaît de nombreuses transformations par rapport à la scène classique, en même temps que se métamorphosent, chez lui, la nature et la finalité du théâtre. Ensuite, du fait de la remise en cause ou du changement partiel des repères spatiaux traditionnels, l'espace fictionnel et l'espace de la réalité subissent tous deux des empiètements réciproques : les conventions théâtrales, et notamment le contrat passé avec le spectateur, s'en trouvent bouleversés. De manière corollaire, les repères symboliques sont mis à mal. Comme dans le

⁴⁴⁹ Voir le cas de l'Homme aux loups étudié par Freud pour davantage d'explications.

théâtre contemporain ou dans l'art de la performance, la mise en scène, tant dans la théorie d'Artaud que dans sa pratique, se révèle souvent défailante, est marquée par des effondrements ponctuels ou durables, de sorte que les pièces ou les représentations publiques de diverses natures débouchent la plupart du temps sur ce qu'on pourrait appeler une « mise hors (de) scène ». En parallèle et à l'opposé de la *représentation* traditionnelle, le public assiste alors à une *présentation* de ce qui devrait normalement demeurer hors de vue, soit l'apparition du Réel et le déploiement de l'obscène. Nous étudierons les unes après les autres ces différentes caractéristiques propres à la scène chez Artaud et ferons, le cas échéant, quelques rapprochements avec la scène photographique telle qu'elle peut être observée dans les œuvres de Nebreba.

a. Éclatement de la scène matérielle

Dans la théorie de la mise en scène élaborée et proposée par Artaud au fil des textes qui émaillent *Le Théâtre et son Double*, un changement notable s'opère dans l'établissement et la perception des différents espaces constitutifs du théâtre. Les places attribuées respectivement à l'auteur et au metteur en scène⁴⁵⁰ comme celles attribuées aux acteurs et aux spectateurs, deviennent beaucoup plus souples et mouvantes que dans le théâtre classique, de sorte que l'on en reviendrait, comme nous allons le montrer, aux origines festives et primitives du théâtre. N'oublions pas que les cérémonies balinaises, qui se rapprochent aussi bien du théâtre rituel que des spectacles de danse, servent de modèle *princeps* au Théâtre de la Cruauté⁴⁵¹, théâtre que nous avons qualifié précédemment, en nous appuyant sur les dires même du poète, de *rituel et magique*.

Cependant, avant que ne se produise la décompensation de 1937, qui provoque un nouveau bouleversement dans la configuration de l'œuvre, la révolution scénique conçue et enclenchée par Artaud s'opère pour l'essentiel à l'intérieur du lieu théâtral, lequel reste relativement préservé, même s'il accueille en ses murs, ou du moins est censé accueillir, un nouveau genre de spectacle. Impossible de nier, en effet, que les diverses représentations données à plusieurs années d'intervalle dans le cadre du Théâtre Alfred-Jarry, de même que les quelques représentations des *Cenci*, en 1935, n'aient pas eu lieu sur une scène de théâtre, au sens traditionnel du terme. On observe néanmoins, dès les années 1920, une pénétration du

⁴⁵⁰ Cf. « Le Théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste) », in *Le Théâtre et son Double*, *op. cit.*, p. 144, « Deuxième Lettre sur le langage », in *op. cit.*, p. 174 et « Quatrième Lettre sur le langage », in *op. cit.*, p. 182.

⁴⁵¹ Cf. notamment sur ce point, H. Gouhier, « Le théâtre balinais », in *Antonin Artaud et l'Essence du théâtre*, *op. cit.*, p. 73-86.

genre théâtral à l'intérieur même de l'écriture, ce qui signifie que la scène se réduit parfois aux dimensions et à la surface comprises dans les pages d'un livre.

Quoi qu'il en soit, avant le déclenchement effectif de la psychose chez Artaud, il faut toujours faire le départ entre les vœux de changement radical relatifs au théâtre, vœux émis par le poète dans ses textes théoriques, ses manifestes et ses programmes, d'une part, et la réalité formelle de ses pièces ou de ses mises en scène, d'autre part. On notera que, de manière globale, ces dernières – pièces et mises en scène – continuent à se plier aux impératifs de la représentation théâtrale, pour des raisons qui, il est vrai, ont été parfois indépendantes de la volonté de leur auteur⁴⁵².

Mais quel aspect revêtira la scène, en tant que réalité matérielle, dans le futur Théâtre de la Cruauté, théâtre plus rêvé que réalisé ? Voici ce qu'Artaud envisage dans son Premier Manifeste, bien que les préceptes suivants n'aient jamais été mis en œuvre :

Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. [...] C'est ainsi qu'abandonnant les salles de théâtre existant actuellement, nous prendrons un hangar ou une grange quelconque, que nous ferons reconstruire selon les procédés qui ont abouti à l'architecture de certaines églises ou de certains lieux sacrés, et de certains temples du Haut-Thibet. [...] Des emplacements particuliers seront réservés, pour les acteurs et pour l'action, aux quatre points cardinaux de la salle.⁴⁵³

Quant au public, il sera « assis au milieu de la salle, en bas, sur des chaises mobiles »⁴⁵⁴ et baignera complètement dans « le spectacle qui se passera tout autour de lui »⁴⁵⁵. Dans ce nouveau théâtre, le public occuperait donc le centre du théâtre.

Par ailleurs, la scène emplit non seulement toute la surface mais aussi tout le volume situé autour du public, de sorte que la configuration traditionnelle du théâtre se renverse, l'espace habituellement consacré aux loges pouvant lui aussi être investi par les acteurs⁴⁵⁶. Ce renversement est confirmé par cette assertion d'Artaud, dans son Premier Manifeste du Théâtre de la Cruauté : « [...] l'absence de scène, dans le sens ordinaire du mot, invitera l'action à se déployer aux quatre coins de la salle. »⁴⁵⁷ La salle doit donc être utilisée comme scène, précepte repris par le Second Manifeste :

⁴⁵² En premier lieu, peut-être, pour des raisons financières. Cf. I. Krzywkowski, « “Le côté révélateur de la matière” ». Masques, mannequins et machines dans le théâtre d'Antonin Artaud (1920-1935) », in *La Revue des lettres modernes : Antonin Artaud et les avant-gardes théâtrales*, sous la dir. d'O. Penot-Lacassagne, Paris-Caen, 2005, p. 25-51.

⁴⁵³ « Le Théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste) », in *Le Théâtre et son Double*, op. cit., p. 148-149.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 149.

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ *Ibid.*

Le spectacle, ainsi composé, ainsi construit, s'étendra, par suppression de la scène, à la salle entière du théâtre et, parti du sol, il gagnera les murailles sur de légères passerelles, enveloppera matériellement le spectateur, le maintiendra dans un bain constant de lumières, d'images, de mouvements et de bruits.⁴⁵⁸

Ainsi, le public est intégralement encerclé, cerné par le spectacle, puisque ce dernier a lieu aussi bien tout autour de lui qu'au-dessus et en-dessous de lui : « [...] l'espace théâtral sera utilisé, non seulement dans ses dimensions et dans son volume, mais, si l'on peut dire, *dans ses dessous.* »⁴⁵⁹ Traduite en termes psychanalytiques, cette affirmation pourrait toutefois signifier que le Théâtre de la Cruauté est marqué par un défaut ou une absence de refoulement. Ajoutons que la configuration étagée proposée pour ce théâtre n'est pas sans évoquer ce qu'au Moyen Âge on appelait l'*échafaud*, c'est-à-dire l'édifice à plusieurs étages, pourvus de passerelles, sur lequel circulaient les acteurs et qui pouvait renvoyer, tant symboliquement que par sa forme, ses machines et son décor, à la tripartition Paradis-Terre-Enfer.

Cette nouvelle configuration du théâtre, en faisant éclater la scène en plusieurs morceaux, entame aussi l'éviction de celle-ci dans la mesure où les séparations symboliques entre acteurs et spectateurs, entre espace dramaturgique et espace réel, ou encore entre fiction et réalité, ne sont plus assurées⁴⁶⁰. La configuration rotative de la salle est la principale cause de ce brouillage des repères, devant s'accompagner d'un vertige des sens, même si, dans « Le Théâtre de la Cruauté », Artaud explique que le recours aux artifices lumineux et sonores est également nécessaire pour plonger l'esprit du spectateur dans un tel état de sidération et de confusion, favorable aux hallucinations :

C'est pour prendre la sensibilité du spectateur sur toutes ses faces, que nous préconisons un spectacle tournant, et qui au lieu de faire de la scène et de la salle deux mondes clos, sans communication possible, répande ses éclats visuels et sonores sur la masse entière des spectateurs.⁴⁶¹

Dans ces conditions, il n'y a plus de point de perspective ; écoute et regard apparaissent tous deux comme saturés. Le spectateur devient la proie de la mise en scène/mise (hors) scène, liée au phénomène des vases communicants.

⁴⁵⁸ « Le Théâtre de la Cruauté (*Second Manifeste*) », in *Le Théâtre et son Double, op. cit.*, p. 194.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 192. Souligné par l'auteur.

⁴⁶⁰ Cf. « Le Théâtre de la Cruauté (*Premier Manifeste*) », in *Le Théâtre et son Double, op. cit.*, p. 148.

⁴⁶¹ « Le Théâtre et la Cruauté », in *Le Théâtre et son Double, op. cit.*, p. 134.

Nous notons malgré tout une légère concession d'Artaud à l'espace scénique, exprimée dans le Premier Manifeste de la Cruauté, concession qui apparaît comme une clause de sûreté, même si, à cette occasion, le terme de *scène* est encore une fois repoussé : « Toutefois, un emplacement central sera réservé qui, sans servir à proprement parler de scène, devra permettre au gros de l'action de se rassembler et de se nouer chaque fois que ce sera nécessaire. »⁴⁶² Précisons que toutes ces idées émises dans *Le Théâtre et son Double* avaient déjà été exprimées, de manière certes plus sommaire, dans un texte de 1923 intitulé *L'Évolution du décor* :

Il faudrait changer la conformation de la salle et que la scène fut déplaçable suivant les besoins de l'action. Il faudrait également que le côté strictement spectacle du spectacle fût supprimé. On viendrait là non plus tellement pour voir, mais pour participer.⁴⁶³

Ainsi, dans le théâtre rêvé et projeté par Artaud, il est impossible de dire si le spectacle, ou ce qu'il en reste, a lieu sur scène ou dans la salle. On est alors en droit de se demander à qui appartient la scène⁴⁶⁴ et à qui appartient la salle, ou même si la scène, en tant qu'espace dédié à la représentation fictionnelle, et la salle, en tant qu'espace dédié au public, existent encore en tant que réalités distinctes. Le public vient désormais pour « participer ». Néanmoins, il serait plus otage de la mise en scène, de la dramaturgie ou des événements qui se déploient dans l'enceinte du théâtre, que véritablement acteur, au sens où il jouerait lui aussi un rôle ; encore moins se présente-t-il comme acteur de son propre destin : il est surtout là pour recevoir et se laisser prendre à ce qui serait monté comme un piège, le metteur en scène souhaitant réaliser, comme il l'indique dans le Premier Manifeste du Théâtre de la Cruauté, « une vraie mise en servage de l'attention »⁴⁶⁵.

Si, somme toute, dans *Le Théâtre et son Double*, la réalité théâtrale semble préservée malgré la recherche d'efficacité visant à agir sur son dehors, en revanche, les textes théoriques ou descriptifs que contient ce recueil révèlent une certaine perturbation dans la conscience du rapport scène/salle inhérent à l'univers du théâtre artaudien. En effet, si l'espace dramaturgique, espace de la fiction, reste isolé de la réalité extérieure en tant qu'espace de la vie quotidienne (c'est-à-dire que semble relativement maintenue la clôture entre lieu théâtral et

⁴⁶² « Le Théâtre de la Cruauté (*Premier Manifeste*) », *op. cit.*, p. 150.

⁴⁶³ « L'Évolution du décor », in *O.C.* II, p. 12.

⁴⁶⁴ Question que s'est posée, à propos de son propre travail, l'acteur du Théâtre national finlandais Jussi Lethonen, que nous avons rencontré à Helsinki dans le cadre d'un colloque international. Jussi Lethonen prépare actuellement une thèse en études artistiques sur les rapports entre public et acteurs lors de représentations en établissements de soins et en prison.

⁴⁶⁵ « Le Théâtre de la Cruauté (*Premier Manifeste*) », in *Le Théâtre et son Double*, *op. cit.*, p. 141.

réalité extra-théâtrale), la *séparation de l'espace scénique d'avec la salle*, quant à elle, ne paraît plus évidente, en raison notamment d'une nouvelle configuration matérielle. Cette indistinction s'accroît encore du fait que l'espace de la fiction (ou espace dramaturgique) se voit lui-même battu en brèche par l'irruption, en son sein et sous diverses formes, du Réel.

Ainsi que le fait observer J. Derrida dans « Le Théâtre de la Cruauté et la clôture de la représentation », la destruction de la représentation classique donne lieu à la « reconstitution d'un espace clos de la représentation originare, de l'archi-manifestation de la force ou de la vie »⁴⁶⁶. Dans la conception théâtrale d'Artaud, la scène apparaît effectivement comme le lieu de l'informe, de l'indifférenciation, du chaos, de la guerre..., avant l'apparition de la scène en tant que lieu du fantasme, marqué par la séparation sujet-objet, la présence d'un regard (ou d'un point de perspective) et l'introduction de la temporalité historique. Pris dans une logique circulaire et un temps mythique, le théâtre se disloque alors pour reprendre l'aspect de fête primitive dont il serait historiquement issu.

Nous nous référons à *L'Origine de la tragédie* (connue aussi sous le titre de *Naissance de la tragédie*) de Friedrich Nietzsche pour montrer que, dans les spectacles rêvés et projetés par Artaud, nous assistons à une fusion partielle de la scène et du chœur. Dans les faits, et surtout avant la décompensation psychotique, les écrits, pièces et mises en scène d'Artaud résistent généralement à cette crise de possession qui implique la fusion des corps et des espaces, sans pour autant être épargnés par des résurgences intempestives du dionysiaque.

b. Éclosion du dionysiaque

Alors que dans le théâtre de la Grèce antique, la scène forme un espace strictement délimité, nettement séparé de l'orchestre mais aussi des spectateurs, dans le Théâtre de la Cruauté – de même que dans le théâtre moderne et, avec encore davantage d'évidence et de récurrence, dans le théâtre contemporain –, la scène semble être investie de nouveau par le chœur, renouant avec la configuration des fêtes rituelles primitives. On pourrait dire, toujours par comparaison avec les tragédies grecques classiques, que, dans le théâtre selon Artaud, l'espace dévolu en théorie à l'orchestre (lieu du chœur), donc au chant, à la musique, aux bruits et à la danse, fait son apparition et empiète largement sur l'ensemble des lieux, en débordant aussi bien du côté de la scène (lieu des acteurs) que du côté de la salle (lieu des spectateurs). Ce phénomène est lié aux transformations matérielles de la scène, transformations qui elles-mêmes sont dues à la configuration d'un espace psychique qui ne

⁴⁶⁶ J. Derrida, *L'Écriture et la Différence*, op. cit., p. 349.

connaît pas le vide. Outre le mélange des corps et l'éradication de la parole logique et dialectique, cette indistinction provoque l'aveuglement du regard, en tant que processus pulsionnel, et la résurgence des phénomènes rythmiques, sonores et musicaux.

b.1. Absence de vide fondateur

Qu'en est-il du vide central évoqué par Peter Brook dans la conception théâtrale promue par Artaud ? De toute évidence, ce vide – si tant est qu'il soit pris en compte – a vocation à être comblé.

La scène du Théâtre de la Cruauté se caractérise en effet par un trop-plein, une compacité, une restriction sinon une éviction des intervalles et de l'altérité, comme l'exige d'ailleurs le Second Manifeste, lequel abonde dans le sens d'une indifférenciation entre auteur, acteurs et spectateurs :

Et, de même qu'il n'y aura pas de répit, ni de place inoccupée dans l'espace, il n'y aura pas de répit, ni de place vide dans l'esprit ou la sensibilité du spectateur. C'est-à-dire qu'entre la vie et le théâtre, on ne trouvera plus de coupure nette, plus de solution de continuité.⁴⁶⁷

Dès les années 1920, on observe dans la production écrite d'Artaud une tendance au remplissage de la scène visuelle et phonique jusqu'au débord : « Marée »⁴⁶⁸ ou « Neige »⁴⁶⁹ sont deux poèmes qui, dans leur forme comme dans leur thématique, expriment bien cette tendance. Mais « Le Jet de Sang »⁴⁷⁰ est encore plus représentatif de ce phénomène. En effet, dans cette pièce en un acte⁴⁷¹, jamais représentée – et pour cause –, l'excitation physique et psychique du poète transparaît à travers le trop-plein d'images, le trop-plein de signes, qui transforment la scène en un véritable capharnaüm. L'absence de lien entre les idées, les mots, les objets, leurs catapultages et leurs collisions rappellent immédiatement le fonctionnement de l'inconscient dans les rêves. Le psychisme du sujet psychotique, lui aussi, épouse le processus primaire, marqué par l'absence de refoulement. « J'ai vu, j'ai su, j'ai compris »⁴⁷², clame ainsi l'un des personnages du « Jet de Sang » représenté par un jeune homme, avant d'enchaîner de la manière suivante : « Ici la place publique, le prêtre, le savetier, les quatre saisons, le seuil de l'église, la lanterne du bordel, les balances de la justice. Je n'en puis

⁴⁶⁷ « Le Théâtre de la Cruauté (*Second Manifeste*) », in *Le Théâtre et son Double*, op. cit., p. 195.

⁴⁶⁸ *O.C. I**, p. 177-178.

⁴⁶⁹ « Tric Trac du Ciel », in *O.C. I**, p. 222.

⁴⁷⁰ In « L'Ombilic des Limbes », in *O.C. I**, p. 70-76.

⁴⁷¹ Adaptée d'un drame surréaliste d'Armand Salacrou, paru en 1924 et intitulé *La Boule de verre*.

⁴⁷² In « L'Ombilic des Limbes », in *O.C. I**, p. 73.

plus ! »⁴⁷³ Ce trop-plein se manifeste aussi bien dans les répliques des personnages que dans les didascalies, dont l'une d'entre elles n'est pas sans faire songer à l'Apocalypse selon saint Jean ou au passage biblique concernant les Dix Plaies d'Égypte :

*Un silence. On entend comme le bruit d'une immense roue qui tourne et dégage du vent. Un ouragan les sépare en deux. [Il est question ici d'un jeune homme et d'une jeune fille.] À ce moment, on voit deux astres qui s'entrechoquent et une série de jambes de chair vivante qui tombent avec des pieds, des mains, des chevelures, des masques, des colonnades, des portiques, des temples, des alambics, qui tombent, mais de plus en plus lentement, comme s'ils tombaient dans du vide, puis trois scorpions l'un après l'autre, et enfin une grenouille, et un scarabée qui se dépose avec une lenteur désespérante, une lenteur à vomir.*⁴⁷⁴

Les objets disparates, on le voit, oscillent entre chute vertigineuse et suspens dans un vide hypothétique, lequel se change rapidement en trop-plein. Par ailleurs, les morceaux de corps de même que les éléments architecturaux mis en scène par Artaud renvoient à l'effondrement de l'imaginaire⁴⁷⁵. En conséquence, si le silence et le vide, ici, sont nommés par l'auteur, pour autant, ils ne permettent pas à la réalité de tenir. De fait, ils sont tous deux marqués par un excès dont rend compte le contexte qui évoque le déséquilibre, le malaise et le désespoir.

b.2. Mélange des corps

Le nouveau dispositif spectaculaire et les effets que doit produire la mise en scène d'Artaud sont tels que tous les corps présents dans l'enceinte du théâtre (acteurs et spectateurs) sont engagés, ne serait-ce que mentalement, dans une commune violence qui s'apparente au déferlement d'une épidémie. « Il importe avant tout d'admettre que comme la peste, le jeu théâtral soit un délire et qu'il soit communicatif »⁴⁷⁶, professe Artaud dans « Le Théâtre et la Peste », et il ajoute : « Le théâtre est fait pour vider collectivement des abcès. »⁴⁷⁷ En conséquence, le théâtre tend à quitter le cadre de la représentation pour se transformer en une aire d'expérience collective et performative. Plus aucune division hiérarchique ne tient, le Théâtre de la Cruauté revendiquant à plusieurs reprises son essence comme sa finalité anarchiques.

⁴⁷³ *Ibid.*

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁷⁵ Concernant l'effondrement de l'imaginaire en corrélation avec le sentiment d'un trop-plein, on pourrait également se reporter au texte d'Artaud intitulé *Le Mauvais Rêveur* (in *O.C. I***, p. 31). Outre qu'il présente des architectures en ruine, ce texte se caractérise par un dysfonctionnement dans le système d'inclusion et une perturbation dans la délimitation entre dedans et dehors.

⁴⁷⁶ Cf. « Le Théâtre et la Peste », in *op. cit.*, p. 39.

⁴⁷⁷ In *op. cit.*, p. 45.

Par conséquent, si l'on reprend notre perspective comparatiste, les acteurs qui, dans le théâtre grec, évoluaient sur le *proskénion* (ancêtre de la *scaena* romaine), donc en surplomb, se retrouvent ici au même niveau que la salle et le chœur, ils sont intégrés au cercle des choreutes (les membres du chœur) ou assimilés aux spectateurs, de même que le public se trouve en quelque sorte mêlé au délire et à la danse tournoyante de ces acteurs devenus les égaux de Bacchantes, dans un non-spectacle renvoyant à ces processions qui auraient précédé la naissance du théâtre en tant qu'institution civique (à la gloire de la Cité et de son ordre). Le plaisir esthétique se défait alors et s'efface devant le *plaisir esthétique*, plaisir brut de la sensation. Le théâtre ne serait plus ici qu'un culte joyeux, une fête des sens anarchique, donnant pleine liberté au délire et à la jouissance.

De fait, la réforme annoncée dans *Le Théâtre et son Double* prévoit l'emploi de divers artifices scéniques dans le but de plonger le public dans une atmosphère de rêve et de cauchemar, sinon de complet délire, en vue de libérer les esprits et les corps de toutes leurs chaînes matérielles⁴⁷⁸. Du moins est-ce là le résultat escompté. Selon Artaud, le théâtre agit par une sorte de folie contagieuse⁴⁷⁹, qui laisserait libre cours aux chimères de l'inconscient ou aux assauts du non refoulé : « [...] comme la peste il est la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit. »⁴⁸⁰

D'autre part, Artaud cherche à instaurer, par le biais de ses spectacles, une emprise sadique qui s'exerce aussi bien sur l'esprit que sur les corps, comme on peut le déduire par exemple d'une brochure servant à la présentation du Théâtre Alfred-Jarry⁴⁸¹ ; il nous semble en effet que l'auteur-metteur en scène y dévoile clairement son intention de vampiriser son public, et d'occuper toute la place. Il s'agit en effet de savoir diriger, de manipuler la foule⁴⁸² comme un seul homme, de sidérer l'esprit de l'ensemble des spectateurs par l'intermédiaire de l'affect, et en premier lieu par la peur :

Cette angoisse, ce sentiment de culpabilité, cette victoire, cet assouvissement, donnent le ton et le sens de l'état mental dans lequel le spectateur devra sortir de chez nous. Il sera secoué et rebroussé par le dynamisme intérieur du spectacle et ce dynamisme sera en relation directe avec les angoisses et les préoccupations de toute sa vie.⁴⁸³

⁴⁷⁸ Pour plus de détails, se reporter principalement aux deux Manifestes du Théâtre de la Cruauté.

⁴⁷⁹ « Le Théâtre et la Peste », in *Le Théâtre et son Double*, op. cit., p. 36.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁸¹ « Théâtre Alfred Jarry – Première année. Saison 1926-1927 », in A. Artaud, *Œuvres*, op. cit., p. 229.

⁴⁸² « En finir avec les chefs-d'œuvre », in *Le Théâtre et son Double*, op. cit., p. 116-117.

⁴⁸³ « Le Théâtre Alfred Jarry », in *O.C. II*, p. 16-17.

L'« angoisse » dont parle Artaud est produite par l'action, mais aussi par toute une atmosphère composée de musiques, de bruits, de cris, de râles, de visions cruelles ou spectrales.

La description des fêtes organisées par l'empereur Héliogabale, somptueusement décrites par Artaud dans *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné* (1934), fêtes que l'on comparera sans difficulté aux Dionysies et aux Bacchanales, constituent une autre manière de faire participer le public (en position de lecteur) au délire du metteur en scène (cantonné à sa fonction d'écrivain) comme à la transe des acteurs (représentés par les personnages)⁴⁸⁴. Au même titre que le Théâtre de la Cruauté, Héliogabale, son mode de gouvernement et les frasques de son règne, consacrent en effet l'éviction du Symbolique et le renversement de toutes les valeurs. En particulier, le culte du Phallus, au même titre que dans les fêtes en l'honneur de Dionysos, occupe une place centrale dans sa dramaturgie métaphysique et politique ; le Phallus, desservi par des prêtres châtrés, est représenté ici par une grande pierre sacrée de forme suggestive :

Puis, de temps en temps, la musique commence. On s'arrête. On enlève les bâches. Le Phallus est monté sur son socle, tiré avec des cordes, la pointe en l'air. Et la bande des pédérastes sort, et aussi des acteurs, des danseuses, des Galles⁴⁸⁵ châtrés et momifiés. Car il y a un rite des morts, un rite du triage des sexes, des objets faits de membres d'hommes tendus, tannées, noircis du bout comme des bâtons durcis au feu. Les membres [...] tournent dans le feu parmi les danses des Galles que des hommes montés sur des échasses font danser comme des êtres vivants.⁴⁸⁶
[...] Un silence, et puis les flammes s'élèvent, l'orgie, une orgie sèche reprend. Héliogabale ramasse les cris, oriente l'ardeur génésique et calcinée, l'ardeur de mort, le rite inutile.⁴⁸⁷

Par ailleurs, on comprend les affinités que l'auteur du *Théâtre et son Double* nourrit pour le théâtre antique et le théâtre balinais, tous deux issus d'une cérémonie rituelle, mais aussi sa fascination à l'égard du théâtre religieux médiéval, fascination largement exprimée dans un texte datant du mois de février 1945, « Le retour de la France aux principes sacrés ». De fait, le théâtre des Mystères possédait à ses débuts une scène circulaire, rappelant la disposition de l'*orchestra* antique, mais il pouvait aussi arborer d'autres configurations très libres. Mobilisant parfois l'ensemble de la population d'une ville ou d'un village pour ses préparatifs, ce théâtre qui s'apparentait à une cérémonie sacrée pouvait se déplacer au cœur

⁴⁸⁴ À ceci près que la lecture implique davantage de médiation, et qu'il est par conséquent, du moins en apparence, plus difficile de phagocyter un lecteur qu'un spectateur.

⁴⁸⁵ Prêtres eunuques.

⁴⁸⁶ A. Artaud, *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1996, p. 110.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 111.

d'un centre urbain, les acteurs emmenant les spectateurs dans leur sillage, à travers plusieurs étapes épousant le modèle du Chemin de Croix. Comme les cérémonies en l'honneur de Dionysos, quoique dans un autre style, les Mystères induisaient donc le rassemblement et la communion d'une collectivité autour d'un sacrifice.

Henri Gouhier, Jean-Christophe Goddard ou Jacques Derrida relèvent ainsi un *dionysisme*, propre à Artaud (et propre à Nietzsche, mais avec quelques divergences)⁴⁸⁸. Cette prédilection accordée à la fureur, à la jouissance débridée, tend à éliminer les différences entre humanité et bestialité ; de plus, elle s'attaque au système politico-religieux de la Cité, c'est-à-dire à l'espace social organisé et hiérarchisé, soumis aux impératifs de la Loi symbolique. Elle rejoint de cette manière les aspirations propres à toutes les fêtes de carnaval, et c'est bien à une *fête* que Jacques Derrida, reprenant un mot employé très occasionnellement par le poète, assimile le théâtre d'Artaud dans « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation » :

Dès lors que « dans le théâtre de la cruauté le spectateur est au milieu tandis que le spectacle l'entoure » (IV, p. 98), la distance du regard n'est plus pure, elle ne peut s'abstraire de la totalité du milieu sensible ; le spectateur investi ne peut plus *constituer* son spectacle et s'en donner l'objet. Il n'y a plus de spectateur ni de spectacle, il y a une *fête* (cf. IV, p. 102). [...] Dans l'espace de la fête ouvert par la transgression, la distance de la représentation ne devrait plus pouvoir se tendre. La fête de la cruauté enlève les rampes et les garde-fous devant « le danger absolu » qui « est sans fond » (sept. 1945) [...].⁴⁸⁹

Jacques Derrida va jusqu'à effectuer un rapprochement du théâtre conçu par Artaud avec les grandes fêtes publiques imaginées au XVIII^e siècle par Jean-Jacques Rousseau, fêtes utopiques où les spectateurs auraient remplacé les acteurs, où de surcroît il n'y aurait rien eu à voir, de sorte qu'elles auraient consacré l'abolition de la représentation⁴⁹⁰.

Poursuivant sur cette ligne, Camille Dumoulié fait coïncider les projets d'Artaud avec cette idée fondamentale d'un « théâtre sans spectacle »⁴⁹¹, ce qu'il justifie par les assertions du poète, y compris dans l'un de ses articles les plus anciens :

Le principe en a été déjà formulé dans le premier manifeste qu'Artaud publia en 1924, sous le titre « L'évolution du décor » : « Il faut ignorer la mise en scène, le théâtre. Tous

⁴⁸⁸ Cf. H. Gouhier, « Artaud et Nietzsche », in *Antonin Artaud et l'Essence du théâtre*, op. cit., p. 179-189 ; J.-C. Goddard, « Œuvre et destruction : Jacques Derrida et Antonin Artaud », in *Derrida : la déconstruction*, coordonné par Charles Ramond, Paris, PUF, « Débats philosophiques », 2005, p. 92 ; J. Derrida, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », in *L'Écriture et la Différence*, op. cit., p. 344, ou encore « La parole soufflée », in *L'Écriture et la Différence*, op. cit., p. 277-278.

⁴⁸⁹ J. Derrida, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », op. cit., p. 359.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 360.

⁴⁹¹ Cf. C. Dumoulié, *Antonin Artaud*, op. cit., p. 34.

les grands dramaturges, les dramaturges types ont pensé en dehors du théâtre. » Ou encore : il faut « avant tout faire abstraction du théâtre ».⁴⁹²

Camille Dumoulié en conclut : « Ainsi, le théâtre n'est pas représentation ou action, mais bien événement. [...] C'est à un tel événement, et non à l'histoire ou à la psychologie des personnages, que le spectateur doit *s'identifier*. »⁴⁹³ L'auteur s'appuie peut-être ici sur un passage du *Théâtre et son Double*, où il est dit que le metteur en scène doit « permettre au spectateur de s'identifier avec le spectacle, souffle par souffle et temps par temps »⁴⁹⁴. Il se rappelle peut-être aussi le fait que, dans le Second Manifeste de la Cruauté, le poète présente *La Conquête du Mexique* comme un spectacle qui « mettra en scène des événements et non des hommes »⁴⁹⁵.

Même si la possibilité de s'identifier à un événement ou à un spectacle nous paraît assez difficile et relativement discutable, Camille Dumoulié pointe en tout cas le fait que, dans le théâtre d'Artaud, il n'y a plus d'identification possible aux personnages de la scène, mais que se produit une immersion des spectateurs au cœur des événements, tandis que les acteurs sont eux-mêmes, comme cela est mentionné dans le Second Manifeste du Théâtre de la Cruauté, « pris comme l'émanation de certaines forces, et sous l'angle des événements et de la fatalité historique où ils ont joué leur rôle »⁴⁹⁶. En conséquence, le spectateur est changé, comme l'acteur, en participant ou en artifice/objet du spectacle, dans un mélange indiscernable des places, des rôles et des fonctions. Tout autant que l'existence du spectacle, nous pourrions donc remettre en cause l'existence du théâtre, si toutefois Artaud ne continuait pas lui-même à employer ces termes et à retravailler ces notions.

Il serait intéressant d'introduire ici une comparaison avec le sentiment du public face à la scène instaurée par les photographies de David Nebreda. Selon le critique Jean-Paul Curnier, la réaction du spectateur ne saurait se limiter à une simple identification avec le photographié ; cette identification serait même rendue impossible, car étant surplombée par une émotion beaucoup trop intense :

Chaque photographie annule la possibilité de tout vis-à-vis avec son contenu, de toute distance, de tout écart. De là l'impossibilité chez celui qui regarde d'une identification à la seule souffrance du sacrifié et l'ouverture sur une reconnaissance intime de la scène. Ces images sont impossibles à *voir* comme images de ce qui a eu lieu. Leurs scènes ne

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ *Ibid.*

⁴⁹⁴ « Un athlétisme affectif », in *Le Théâtre et son Double*, op. cit., p. 210.

⁴⁹⁵ « Le Théâtre de la Cruauté (*Second Manifeste*) », in *Le Théâtre et son Double*, op. cit., p. 195.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 195-196.

questionnent pas, elles se recomposent toujours au présent, elles affirment la présence dans la scène de quiconque les voit. Elles ne laissent guère d'issue.⁴⁹⁷

Outre le phénomène de sidération et d'aspiration dans la photographie, Jean-Paul Curnier signale ainsi la prise du spectateur dans l'immédiateté de l'image et le blocage de son imaginaire, toutes ces caractéristiques allant de pair avec une certaine impossibilité à voir.

b.3. Aveuglement du regard et hallucination

Au même titre que l'abolition de la distance entre les corps, l'aveuglement du regard caractérise conjointement la fête dionysiaque et les avatars du Théâtre de la Cruauté. En effet, c'est aussi bien par un renoncement à la parole raisonnante (*logos*) et à la parole dialoguée, lesquelles supposent la présence d'un interlocuteur, que par un viol du regard en tant que processus pulsionnel, ou du moins par un retrait de celui-ci, que s'instituent les spectacles d'Artaud, comme on peut le supposer ou le déduire, par exemple, à la lecture du *Manifeste pour un théâtre avorté*, dont nous citons un extrait : « Nous ne nous adressons pas aux yeux, ni à l'émotion directe de l'âme ; ce que nous cherchons à créer est une certaine émotion *psychologique* où les ressorts les plus secrets du cœur seront mis à nu. »⁴⁹⁸

Dans un premier temps, le jeune metteur en scène, recherchant la vérité des choses et répugnant à l'artificialité, milite pour un véritable dépouillement visuel : « C'est cela, cet attirail, ce déploiement visuel que nous voulons réduire à son minimum impossible et recouvrir sous l'aspect de gravité et le caractère d'inquiétude de l'action. »⁴⁹⁹ Toutefois, la volonté d'ignorer la mise en scène, exprimée précocement par Artaud, et même s'il s'agit de lui substituer l'action, semble en opposition avec ses préoccupations et réalisations passées, présentes et ultérieures. Il faut donc comprendre que si le regard est ici désinvesti, c'est uniquement en tant que regard contemplatif, regard d'esthète, détaché de l'action, ou encore en tant que regard logique et calculateur, émanant d'un sujet conscient.

Ainsi, le spectateur du Théâtre de la Cruauté, ou le participant aux spectacles réalisés par Artaud, ne subit pas forcément un aveuglement au sens strict. En revanche, son regard peut être saturé et désorienté par les effets de lumière, il peut être débordé par les autres sens convoqués dans un déluge perceptif. L'aveuglement peut être lié à un éblouissement. De plus, à l'éclatement de la scène matérielle correspond un éclatement de la scène visuelle⁵⁰⁰. Aussi estimons-nous que, s'il ne perd bien évidemment pas la vue, le spectateur se trouve tout de

⁴⁹⁷ D. Nebreda, *Autoportraits, op. cit.*, p. 174.

⁴⁹⁸ « Manifeste pour un théâtre avorté », in *O.C. II*, p. 24.

⁴⁹⁹ *O.C. II*, p. 20.

⁵⁰⁰ Cf. « Le Théâtre et la Cruauté », in *Le Théâtre et son Double, op. cit.*, p. 134.

même aveuglé dans la mesure où son regard ne parvient pas à s'ancrer dans un point de perspective, qu'il erre dans l'espace et doit laisser place à une vision intérieure (ou mentale) garante de vérité, paradoxalement imposée de l'extérieur. Cette vision dépourvue de conscience subjective, qui échappe au processus pulsionnel, on l'appellera, par référence à la psychopathologie mais aussi à la propre terminologie d'Artaud, une *hallucination*.

De fait, le Théâtre de la Cruauté prend modèle sur le théâtre balinais, qui « remet le théâtre à son plan de création autonome et pure, sous l'angle de l'hallucination et de la peur »⁵⁰¹. Il convient donc que les acteurs « apparaissent d'abord dans leur état spectral de personnages »⁵⁰², qu'ils « soient vus sous l'angle de l'hallucination qui est le propre de tout personnage de théâtre »⁵⁰³, explique Artaud, qui évoque aussi, à propos des danseurs balinais, « cet œil de rêve qui semble nous absorber et devant qui nous-même nous apparaissions *fantôme* »⁵⁰⁴.

Pareillement, dans le dispositif photographique mis en œuvre par Nebreda, nous avons affaire à un double spectral, à une hallucination ; la distance entre le photographe et son double photographique se trouve pareillement abolie, au point que l'un doit remplacer l'autre, soit sommé de prendre sa place. Il n'est plus du tout possible de savoir lequel est le vrai sujet (le photographe, si l'on préfère), lequel est l'illusion créée à partir du vrai (soit, normalement, l'image photographique). Ce phénomène de confusion s'explique par le fait que l'illusion ne tient pas, ne peut pas tenir, car elle supposerait le départ préalable entre fiction et réalité, et la médiation par le Tiers symbolique, ce à quoi le sujet psychotique n'a pas accès.

La nature du double qui, chez Artaud comme chez Nebreda, s'empare de la scène (respectivement théâtrale et photographique), annule ou tend à annuler les différences de niveaux, de hiérarchie entre auteur et œuvre ; elle condense en une seule entité l'auteur, l'acteur et le spectateur, ces trois fonctions constituant au même titre le spectacle. Cette dualité liée à un effet de miroir (relatif à une défaillance du stade du miroir) déstabilise les sens, jusqu'à inverser le sens de l'espace, de la temporalité, des êtres et des choses, puisque l'image du miroir, soit le double de l'auteur, devient la vraie réalité, consistante et non plus seulement imaginaire. Ces profonds bouleversements finissent par détruire la dimension scénique, laquelle ne relève plus que de l'hallucination. Pour bien différencier cette dernière de l'illusion, rappelons que l'hallucination procède non d'une erreur (d'optique) mais d'une

⁵⁰¹ « Sur le théâtre balinais », in *Le Théâtre et son Double*, op. cit., p. 81.

⁵⁰² *Ibid.*

⁵⁰³ *Ibid.*

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 101.

force de conviction interne, d'un refus ou d'un déni de la distinction entre réalité et fiction, ou encore d'une incapacité à repérer cette distinction.

Or, si l'on se rapporte à la conception traditionnelle du théâtre, la scène n'existe que du fait qu'un regard extérieur est porté sur elle, regard qui a conscience de l'illusion théâtrale et qui peut à tout moment choisir de s'extraire de cette illusion ; la scène n'existe qu'en opposition aux spectateurs, qui ne participent pas directement du spectacle (du moins, qui n'y participent pas de manière physique). La fusion totale des corps et des esprits liée à la fête, l'adhérence propre à l'hallucination ou l'immersion dans le « spectacle total » signifieraient, quant à elles, la mise à mort de la scène, et du spectacle en tant que tel.

Il faudrait alors mentionner l'incapacité, chez Artaud comme chez Nebreda, à envisager la nature double (et donc la dialectique fiction/réalité) s'attachant au corps qui se produit sur scène – peu importe que la nature de cette scène soit écrite, théâtrale ou photographique. On pourrait dire en effet que le corps offert à la vue du spectateur – appelons-le *corps scénique* – est le résultat de la fusion ou quasi-fusion du corps de l'acteur avec le corps ou l'image du personnage (ou du rôle) joué, ce qu'on pourrait encore appeler le *corps dramaturgique*. À ce propos, et comme pour insister sur la réussite de cette fusion, on parle généralement, en termes de théâtre, d'*incarnation*. Pour preuve, les expressions courantes du type : « Cet acteur ou cette actrice incarne bien son rôle. » Or chez Artaud, comme chez Nebreda, ce qui est donné à voir, ou ce qui tend à prendre le dessus dans la perception imposée par le metteur en scène, ce n'est plus tant le personnage, c'est-à-dire le corps lié à l'illusion ou à la fiction théâtrale généralement recherchée, mais le corps de l'acteur lui-même ; ce n'est plus tant le corps fantasmé, que l'on pourrait dire encore spirituel ou idéal, que le corps physique, charnel, le corps de l'acteur mis à nu, dépouillé de son rôle ou bien, ce dont rendent compte les danses balinaises et qui nous amène à la fois du côté de l'imaginaire et du Réel – sous l'angle de l'hallucination –, le cadavre enrobé dans un habit spectral. Dans ces conditions, la distinction entre corps dramaturgique et corps extra-théâtral n'a plus lieu d'être. Alors la réalité théâtrale s'en trouve comme trouée, et comme retournée, l'illusion ne pouvant plus être en aucune manière efficiente.

Ajoutons que, pour Peter Brook, c'est une telle connivence avec les spectateurs comme avec les acteurs qui semble justement recherchée. On sait que ce metteur en scène a été influencé par Artaud. Pour lui, comme pour certains metteurs en scène et dramaturges contemporains, il ne faut pas nécessairement que les spectateurs *voient* des comédiens, ou que les comédiens *jouent* sur le plateau ; il faut avant tout que ceux-ci accomplissent une *performance*, c'est-à-dire qu'ils ne se confinent pas simplement dans leurs rôles, qu'ils ne se

contentent pas d'incarner leurs personnages, mais qu'ils se transforment en *acteurs*, au sens littéral du mot. Dans ce contexte, *être acteur* signifie jouer avec sa propre peau, agir avec son propre corps, et quelquefois, *mettre sa vie en jeu*. Ce que font et exigent aussi bien Artaud que Nebreda dans leurs œuvres. Pour le second, le simple visionnage de ses photos n'amène aucun doute sur ce point. Concernant le premier, rappelons que son théâtre doit se soumettre à un principe de *cruauté*, notion dont la définition et les implications se trouvent précisées dans le Second Manifeste du Théâtre de la Cruauté : « Cette cruauté, qui sera, quand il le faut, sanglante, mais qui ne le sera pas systématiquement, se confond donc avec la notion d'une sorte d'aride pureté morale qui ne craint pas de payer la vie le prix qu'il faut la payer. »⁵⁰⁵

Ce débord ou cette bascule hors de l'espace scénique, qui est à la fois arrêt du fantasme et rupture du code théâtral, nous fait entrer dans ce que nous reconnaissons pour notre part comme le domaine de la performance. Certes, il arrive que la rupture de l'illusion théâtrale intervienne aussi au théâtre, mais elle se produit très rarement, et en général, seulement sous certaines conditions – par exemple, lorsqu'un personnage effectue un aparté, non à un autre personnage, mais directement au public, interpellant la salle, les spectateurs que nous sommes, comme dans certaines mises en scène d'*Ubu Roi* d'Alfred Jarry. Il est alors possible d'éprouver une réaction physique, de ressentir un effet de présence qui fait se rapprocher, voire se percuter la réalité théâtrale ou fictionnelle d'une part, et la réalité extra-théâtrale, la vie personnelle, voire intime, du sujet, ou encore le monde de la vie quotidienne, d'autre part. On pourrait également parler ici d'un effet de réel, les corps (celui de l'acteur comme celui des spectateurs) prenant soudainement et conjointement davantage de consistance qu'ils n'en prennent d'habitude au théâtre, eu égard à l'écran du « quatrième mur ». De tels effets ont été particulièrement exploités par l'univers artistique/non-artistique de la performance, et se retrouvent actuellement dans le répertoire du théâtre contemporain.

b.4. Danse, transe et « scénophonie »⁵⁰⁶

Avec la disparition de la distance nécessaire au regard comme avec la levée de l'interdit sur le toucher, la primauté semble désormais accordée au rythmique, au sonore et au musical, caractéristiques propres à la fête dionysiaque. Dans ces conditions, les créations d'Artaud et de Nebreda ne pourraient-elles pas toutes deux être appréhendées comme des

⁵⁰⁵ « Le Théâtre de la Cruauté (*Second Manifeste*) », in *Le Théâtre et son Double*, op. cit., p. 189.

⁵⁰⁶ S. Nowrouzian, « Scénophonie », in *Philosophie de la scène*, op. cit.

œuvres rythmiques et sonores, obéissant à ce que nous appellerions, suivant une expression de Schirin Nowroussian, une « organisation scénophonique »⁵⁰⁷ ?

Nous avons déjà observé, dans le Théâtre de la Cruauté, le déplacement de l'orchestre (domaine de la musique et de la danse) *vers* et *sur* la scène (domaine de l'image, donc du visible et du fantôme, comme de l'échange symbolique de paroles articulées). Les acteurs *et* les spectateurs de ce théâtre se retrouvent donc comme plongés dans une sorte de transe dionysiaque. De plus, directement ou indirectement, la musique et la danse sont des composantes propres à la plupart des œuvres composées par Artaud, des premières jusqu'aux dernières. On se souviendra par exemple du motif de l'orgue de barbarie qui, de ses froids silences ou de ses coupantes harmoniques, ponctue le recueil *Tric Trac du Ciel*⁵⁰⁸. Ou bien du motif de la danse indienne, récurrent dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*, motif lui-même repris aux textes sur le Mexique et les Indiens Tarahumaras :

Le chef de danse se contorsionnait en suivant le rythme, et sa danse imitait le pas d'une fourmi minuscule qui tituberait ; le danseur se brisait, se courbait avec les mouvements ataxiques d'une grenouille démesurément enflée ; sa main droite soutenait habilement unealebasse pleine d'anneaux de chenilles durcis qui avaient pris la consistance du verre, tandis que sa main gauche jouait avec un éventail de fleurs.⁵⁰⁹

Musique, danse, mouvements, gestes et visions ne sont jamais dissociés les uns des autres. Si l'on se rapporte aux descriptions du théâtre balinais effectuées par Artaud dans *Le Théâtre et son Double*, on observe dans la construction même du texte, à travers les collisions provoquées par les images et l'interpénétration des champs lexicaux, une correspondance de tous les sens entre eux, sur le modèle des synesthésies développées par Charles Baudelaire :

Un jeu de jointures, l'angle musical que le bras fait avec l'avant-bras, un pied qui tombe, un genou qui s'arque, des doigts qui paraissent se détacher de la main, tout cela est pour nous comme un perpétuel jeu de miroir où les membres humains semblent se renvoyer des échos, des musiques, où les notes de l'orchestre, où les souffles des instruments à vent évoquent l'idée d'une intense volière dont les acteurs eux-mêmes seraient le papillotement.⁵¹⁰

Par ailleurs, c'est par une musique moins lyrique que charnelle, ou plutôt par une sorte de cacophonie corporelle, que la bataille s'impose au cœur du texte de *Suppôts et Suppliations*, composé comme un drame épique. Incontestablement, dans un poème comme

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ *O.C. I**, p. 219-229.

⁵⁰⁹ « Le Rite des Rois de l'Atlantide », in « Trois Textes à propos des Tarahumaras », in *Les Tarahumaras*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1995, p. 96-97.

⁵¹⁰ « Sur le théâtre balinais », in *Le Théâtre et son Double, op. cit.*, p. 85.

« Cogne et Foutre » résonne un cantilène pour le moins belliqueux et brutal : « Je connais un état hors de l'esprit, de la conscience, de l'être, / et qu'il [*sic*] n'y a plus ni paroles ni lettres, / mais où l'on entre par les cris et par les coups. »⁵¹¹

Si la lumière, les visions, la musique et les sons inondent la scène théâtrale comme la scène d'écriture, une importance capitale est donc également attribuée au rythme, lequel relève autant de la danse que de la musique. Dans « Un athlétisme affectif », Artaud insiste sur ce rythme à connaître et à faire naître, car il est lié à la puissance du souffle : « Connaître le secret du *temps* des passions, de cette espèce de *tempo* musical qui en règle le battement harmonique, voilà un aspect du théâtre auquel notre théâtre psychologique moderne n'a certes pas songé depuis longtemps. »⁵¹²

Dans les œuvres d'Artaud, le rythme de la danse ne constitue pas seulement un thème d'écriture, il est aussi présent à travers les traitements variés de l'espace, la prosodie et les marques de versification, comme en rend compte ce passage du « Théâtre de la Cruauté » :

Faites danser enfin l'anatomie humaine,

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,

et le problème de la raréfaction
des denrées alimentaires
n'aura plus à se résoudre,
parce qu'il n'aura plus lieu,
même, de se poser.

On a fait manger le corps humain,
on l'a fait boire,
pour s'éviter
de le faire danser.⁵¹³

En général, la danse et la musique ne sont pas convoquées pour elles-mêmes, mais dans le cadre de l'accomplissement d'un rituel, c'est-à-dire en vertu des effets bénéfiques et curatifs qu'elles sont censées produire. C'est pourquoi, pour A. Virmaux, « même s'il [*Artaud*] rejette parfois le mot, la transe est au cœur de sa vision et de sa pratique du

⁵¹¹ « Cogne et Foutre », in *Suppôts et Supplications*, op. cit., p. 1351.

⁵¹² « Un athlétisme affectif », in *Le Théâtre et son Double*, op. cit., p. 203. Souligné par l'auteur.

⁵¹³ « Le Théâtre de la Cruauté », in « Pour en finir avec le jugement de dieu », in A. Artaud, *Œuvres*, op. cit., p. 1656. Dans ce passage, le balancement de la syntaxe coïncide parfaitement avec la teneur du propos : il marque, par le biais du rythme et du vocabulaire, la répétition des pas de danse et le tourbillonnement de l'esprit, pour ne pas dire de la pensée, celle-ci devant d'ailleurs s'effacer pour laisser parler à sa place le corps et la lettre.

théâtre »⁵¹⁴. Rappelons alors la définition anthropologique de la transe, donnée par A. Virmaux : « Pour les occultistes comme pour les ethnologues, c'est une sorte d'état second où certaines pratiques religieuses ou hypnotiques plongent l'homme jusqu'à ce qu'il semble habité par une force supérieure. »⁵¹⁵ Par ailleurs, cette notion sera reprise et revendiquée par Dada, puis par les surréalistes, non seulement pour ses liens avec les civilisations primitives considérées comme idéales par rapport aux civilisations modernes, mais aussi par la communication possible qu'elle introduit avec les forces de l'inconscient et de l'au-delà.

L'appel à la transe résonne dans plusieurs textes du *Théâtre et son Double*, son auteur enseignant que « savoir par avance les points du corps qu'il faut toucher, c'est jeter le spectateur dans les transes magiques »⁵¹⁶, ou admettant ouvertement être en quête d'« un théâtre qui produise des transes, comme les danses de Derviches et d'Aïssaouas produisent des transes »⁵¹⁷. En outre, dans « Le Rite du Peyotl », l'un des textes majeurs sur les Indiens Tarahumaras, Artaud indique que les danseurs boivent le peyotl « afin de gagner des transes par des méthodes calculées »⁵¹⁸. Comme on le voit, le mot *transe* est très présent dans le vocabulaire du poète.

Appréhendée comme faisant partie intégrante d'un rituel collectif précis, et ne débouchant pas sur une hystérie individuelle ou collective totalement dépourvue d'organisation et de maîtrise, « la transe religieuse des peuplades primitives s'accorde parfaitement bien avec les objectifs assignés au théâtre de la cruauté »⁵¹⁹, estime pour sa part A. Virmaux. Comme le rappelle ce dernier, l'étude des sociétés dites primitives a montré que, chez elles, les possessions ou transes s'inséraient généralement dans une liturgie, dans un rituel codifié : « Ainsi, devant les danseurs balinais, Artaud peut-il être frappé à la fois par le spectacle de “guerriers en état de transe” (*O.C. IV*, p. 65) et par “une adorable et mathématique minutie” (*O.C. IV*, p. 69). »⁵²⁰

Or, de même que la transe des danseurs balinais ou des Indiens Tarahumaras n'est pas un délire chaotique et dépourvu de sens, le rythme et la musique qui leur servent de support ne forment pas une cacophonie aléatoire, bien qu'ils puissent évoquer, sous différents aspects – lugubres, effroyables, vertigineux et/ou magnifiques – le chaos de la nature. Au contraire, dans l'esprit d'Artaud, sons, musique et danse semblent porteurs d'un sens profond et oublié,

⁵¹⁴ A. Virmaux, *Antonin Artaud et le Théâtre*, op. cit., p. 55.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁵¹⁶ « Le Théâtre de Séraphin », in *O.C. IV*, p. 182.

⁵¹⁷ *O.C. IV*, p. 99.

⁵¹⁸ « Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras », in *Les Tarahumaras*, op. cit., p. 18.

⁵¹⁹ A. Virmaux, *Antonin Artaud et le Théâtre*, op. cit., p. 54.

⁵²⁰ *Ibid.*

ainsi qu'il le signale dans « Le rite des rois de l'Atlantide », à propos de ces danses mexicaines qu'il nomme, d'après un terme espagnol, *matachines* :

Même si, en principe, ces danses imitent le mouvement de la nature extérieure : le vent, les arbres, une fourmilière, un fleuve agité, elles acquièrent chez les Tarahumaras un sens hautement cosmogonique [...].

[...] il semble qu'on écoute toujours le même son, toujours scandé au même rythme ; mais, avec le temps, ces sons toujours identiques et ce rythme éveillent en nous comme le souvenir d'un grand Mythe ; ils évoquent le sentiment d'une histoire mystérieuse et compliquée.⁵²¹

C'est donc déjà un ordonnancement, un ordonnancement rythmique et musical, qui se fait jour par l'intermédiaire de la transe. De plus, cet ordonnancement est signifiant (il possède « un sens hautement cosmogonique »), il parle, devient lisible et compréhensible aux yeux de celui qui sait regarder et écouter (il interpelle celui qui assiste au rite au même titre qu'une « histoire » ou qu'un « grand Mythe »). Au-delà de sa dimension et de sa signification culturelles – ou même, plutôt, indépendamment de celles-ci –, la transe prend donc chez Artaud un aspect et un sens *psychologiques*. Le poète recherche la production d'un effet direct sur l'esprit, effet qui reviendrait selon nous à introduire une suppléance au signifiant du Nom-du-Père défaillant qui, en même temps qu'un sens, pourrait rétablir un certain type de plaisir : « Les images et les mouvements employés ne seront pas là seulement pour le plaisir extérieur des yeux ou des oreilles, mais pour celui plus secret et plus profitable de l'esprit. »⁵²²

C'est pourquoi, bien qu'elle rejette l'emploi de la parole, la scène modèle dépeinte dans les conférences sur le théâtre balinaise, qui met en valeur les mouvements du corps dans l'espace, ne correspond en rien à une scène muette, encore moins à une scène silencieuse. Comme le spécifie Jacques Derrida dans « Le Théâtre de la Cruauté et la clôture de la représentation », « il s'agit [...] moins de construire une scène muette qu'une scène dont la clameur ne s'est pas encore apaisée dans le mot. »⁵²³ Les mouvements et les gestes parlent dans un langage paradoxalement mystérieux et immédiatement déchiffrable (contrairement au langage parlé), au même titre que les bruits et les onomatopées dont la scène est emplie et dont elle frémit. La scène phonique ou acoustique du Théâtre de la Cruauté, qui se calque sur les danses balinaises, échappe ainsi au registre du Symbolique pour faire pénétrer les spectateurs, transformés en audience subjuguée, dans le Réel de la langue.

⁵²¹ « Le rite des rois de l'Atlantide », in « Trois Textes à propos des Tarahumaras », in *Les Tarahumaras*, *op. cit.*, p. 96.

⁵²² « Le Théâtre de la Cruauté (*Second Manifeste*) », in *Le Théâtre et son Double*, *op. cit.*, p. 192.

⁵²³ J. Derrida, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », in *L'Écriture et la Différence*, *op. cit.*, p. 352.

En outre, chez Artaud comme chez Nebreda, la présence du cri, de l'appel, de la voix, nous semble très prégnante. En particulier, c'est à une théorie de l'usage conjoint du souffle et du cri que s'adonne Artaud dans « Un athlétisme affectif » comme dans « Le Théâtre de Séraphin », où les termes de *souffle* et de *cri* forment de véritables *leitmotives*. Ses projets théâtraux effectifs, eux aussi, sont environnés par les cris, ainsi que le signale Roselyne Leparoux dans « Mise en exil de la lettre : l'œuvre d'Artaud pour témoignage » :

Le fondateur du Théâtre de la Cruauté défend la sonorisation constante, oubliée du théâtre occidental. Il part alors à la recherche de la qualité vibratoire des sons, des cris, avant même de s'intéresser à ce qu'ils représentent [O.C. IV, p. 126]. Le projet expérimenté dans sa pièce *Les Cenci* marque l'idée que le spectateur doit être pris dans un réseau de vibrations sonores. Des « moyens directs et physiques » sont mis en œuvre pour que sa pièce soit en perpétuelle mouvance : « Chaque personnage a son cri. » La teneur de la tragédie s'entend grâce à ses comédiens, notamment Iya Abdy qui se montre « capable de crier sans tomber en faiblesse » [O.C. V, p. 41].⁵²⁴

Roselyne Leparoux estime que « le cri illustre le refus du mot. L'impossibilité de concevoir dans sa langue maternelle pousse Artaud à rechercher dans le cri, dans cette strate originaire du langage, un nouveau procédé d'expression pleine »⁵²⁵.

Par ailleurs, dans les rites des Indiens Tarahumaras, le cri qui se mêle à la musique et à la danse, pourrait évoquer, outre une clameur tragique, l'appel que le sujet psychotique lance au Nom-du-Père :

[...] quelques jeunes gens lancent de temps en temps un cri gelé, semblable à une trompe de chasse dans la forêt, et leur voix évoque le cri douloureux d'une hyène, d'un chien malade, ou d'un coq étranglé. L'émission de ce cri n'est pas continue, mais espacée ; il passe de bouche en bouche, telle une gamme humaine qui prend dans l'ombre la valeur d'un appel.⁵²⁶

Chez Nebreda, certaines photos, bien que silencieuses par nature, évoquent elles aussi un cri de détresse. Citons à titre d'exemple, dans *Chapitre sur les petites amputations*, l'autoportrait intitulé « L'intimité d'une tête quelconque, un peu coupée. Nous essayons d'empêcher que la main ne tremble autant que la bouche »⁵²⁷ ou les deux autoportraits suivants, placés en vis-à-vis : « I. Autoportrait avec deux lambeaux de peau amputés de la

⁵²⁴ R. Leparoux, « Mise en exil de la lettre : l'œuvre d'Artaud pour témoignage », in *Psychologie clinique*, n° 4 (nouvelle série) : « L'exil intérieur », sous la dir. d'O. Douville et M. Huguet, Paris, L'Harmattan, hiver 1997, p. 61.

⁵²⁵ *Ibid.*

⁵²⁶ « Le rite des rois de l'Atlantide », in *Les Tarahumaras*, *op. cit.*, p. 97-98.

⁵²⁷ *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 27.

jambe droite »⁵²⁸ et « II. Autoportrait avec deux lambeaux de peau amputés de la jambe gauche. Autoportrait en dompteur de chiens en Arcadie »⁵²⁹. Le cri semble alors comme surgir de l'image, laquelle échappe au champ strictement visuel pour s'associer avec le champ sonore. Comme le suggérait Bernard Vouilloux dans une conférence portant sur la parole et les silences en peinture, l'image n'est pas toujours silencieuse⁵³⁰ ; on peut aussi repérer une « co-implication du verbal et du visuel »⁵³¹. Avec du recul, les photos produites par Nebreda s'avèrent d'autant moins silencieuses que, par le biais de titres, de légendes et d'insertions diverses, l'écrit se joint presque toujours à l'image. Représentée picturalement par la position implorante que prennent les mains du photographié, la supplique se redouble d'un cri de douleur perceptible à travers les titres peints sur les photos elles-mêmes, par exemple, « *Esteril* »⁵³² (qui signifie « Stérile ») ou « *Ayuda* »⁵³³ (soit « À l'aide » en espagnol), mot tracé sur un fromage, en lettres de sang ou avec des excréments.

Aussi les photos se font-elles les relais d'un discours (discours hors symbolique, donc au sens purement linguistique), elles projettent des cris ou des silences et correspondent de surcroît, comme le démontre l'emploi d'une écriture performative, à des actes de parole.

Enfin, la voix de la mère, support de paroles hallucinées, se manifeste également à l'intérieur des textes écrits par Nebreda ; elle se fait particulièrement entendre dans les *Autoportraits* où sont publiées les « Lettres de la Mère ». Par conséquent, l'écrit lui-même retentit de rythmes, de bruits et de cris, la voix renvoyant au déchet de la parole, donc encore une fois au Réel.

De plus, le silence s'invite aussi sous la forme d'un mot, d'un signe de ponctuation, d'un alinéa ou d'un saut de paragraphe, lesquels viennent la plupart du temps mettre un terme à une suite de propositions interminables, traduisant une pensée, un raisonnement ou un questionnement qui s'étendent à l'infini, sans jamais rencontrer de limite verbale ni de point d'accroche conceptuel. Le style de Nebreda se caractérise en effet par une extrême compacité, émanant de phrases lapidaires et de tournures elliptiques, mais aussi, à l'inverse, il peut être marqué par des périodes très longues ou des successions de phrases interrogatives prenant place à l'intérieur d'un raisonnement abscons.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁵³⁰ B. Vouilloux, « Silences », conférence donnée au Centre allemand d'histoire de l'art à Paris, le 13 mars 2012.

⁵³¹ *Ibid.*

⁵³² D. Nebreda, *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 47.

⁵³³ *Ibid.*, p. 133.

Ainsi, dans le texte de « Sur la révélation », l'introduction inopinée du substantif *ascétisme*⁵³⁴ et, à deux reprises, du verbe *skhizein*⁵³⁵ (qui en grec ancien signifie « couper ») semble faire office de ponctuation ou de coupure ; elle remplirait, dans le champ scriptural ou au niveau verbal, le même rôle que l'automutilation corporelle qui, elle, opère et laisse ses traces dans les champs plastique et photographique. Le fait que les termes *ascétisme* et *skhizein* soient employés dans le même type de formule asubjectivée (« Comprendre, *skhizein* » et « Comprendre, ascétisme »), et que, de plus, ils se trouvent en apposition au verbe *comprendre*, nous invite à penser que nous sommes en présence d'une hallucination verbale que Nebreda aurait retranscrite sur le papier ; ces formules pourraient en outre témoigner d'une réaction de défense visant à retrouver une certaine lucidité, une certaine *compréhension* face à une réalité pleine, sans repères, étouffant la pensée et produisant une jouissance insupportable. Dans ce cas, les mots ou la formule évoqués ci-dessus joueraient le rôle de coupure ou de scansion, laquelle équivaldrait en quelque sorte à un silence au milieu de la logorrhée délirante. Précisons qu'à ce moment-là, le silence ou la coupure correspond moins à la manifestation du négativisme et au refus absolu de parler, d'entrer dans la communication avec l'autre qu'à une tentative pour rétablir les conditions favorables et indispensables à toute prise de parole, soit le fond de silence sur lequel celle-ci repose.

Par conséquent, quelles que soient les formes prises par les différents travaux accomplis par Artaud et Nebreda – théâtre, dessin, écriture, photographie –, y résonne comme un cri désespéré, un cri au-delà ou en deçà de la parole, un cri de survie. En attente d'une réponse, d'une reconnaissance externe, ce cri constitue aussi, lorsqu'il émane du sujet psychotique, un appel au Père symbolique.

Toutefois, dans les légendes qui accompagnent ses œuvres photographiques comme dans ses textes de nature didactique, Nebreda répète à l'envi que c'est « en silence » qu'il s'automutile, réalise ses compositions et prend ses clichés. Pour lui, le silence est d'abord une norme imposée (*par l'Autre* ou *contre l'Autre*). Il constitue un impératif lié au négativisme, ou en tout cas au renfermement du sujet sur lui-même ; il apparaît donc comme le strict envers du cri de détresse, et, en même temps, il nous renvoie inmanquablement vers ce cri qui, alors, ne parviendrait même plus à être poussé. Mais dans certains cas, la souffrance est telle que le cri devient inévitable, quitte à remettre en question le principe d'impassibilité qui a été adopté : « Selon la règle nous devons réfléchir sur les images de la pensée qui nous

⁵³⁴ D. Nebreda, « Sur la révélation », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 82.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 68 et p. 90.

bouleversent réellement. Nous devons observer la raison pour laquelle, malgré notre refus du bruit, le cri devient parfois inévitable. »⁵³⁶

Dans certaines circonstances, le silence, lui aussi, peut parler, jusqu'à en devenir assourdissant. Dans d'autres cas, le silence correspond à une sorte d'appel d'air permettant au corps et à l'esprit du sujet de reprendre pied dans une réalité compacte, qui ne laissait pas le moindre espace pour le déploiement du souffle, de l'imagination et de la pensée. Ainsi, chez Artaud, si les silences sont fréquemment liés aux effets de *Sperrung*, aux trous dans la pensée comme dans le langage (effets provenant de la forclusion du signifiant du Nom-du-Père), ils font aussi partie intégrante de l'écriture verbale comme de l'écriture scénique. En effet, les silences s'avèrent fondamentaux, car ils participent de l'établissement d'un rythme et introduisent une scansion par le biais de la coupure qu'ils opèrent dans la « pluie sonore »⁵³⁷ comme « dans l'entrelacs lui aussi sonore des mouvements »⁵³⁸, la saturation phonique et la gestuelle intempestive étant comparables à une chaîne signifiante qui ne serait entravée par aucun point de capiton. Les temps de pause dans les mouvements rectilignes et saccadés accomplis par les acteurs du théâtre balinais, leurs arrêts brusques, découpent le champ visuel et ouvrent un espace libre pour l'imagination et la pensée, à moins qu'ils ne permettent tout simplement – ce qui, en réalité, est essentiel – au regard d'être instauré. Les pauses renvoient donc à des silences ; ceux-ci sont alors à considérer non en tant que manifestations de la Chose mais en tant que coupures.

Or, en créant une coupure dans le continuum temporo-spatial envahi par la jouissance sans limites, le silence comme l'arrêt net du mouvement offrent une opportunité pour la reprise de souffle. Le silence ou la pause interviennent, sont sommés d'intervenir, dans la mesure même où la scène est envahie par un trop-plein :

Un bouillonnement chaotique, plein de repères, et par moments étrangement ordonné, crépite dans cette effervescence de rythmes peints, où le point d'orgue joue sans cesse et intervient comme un silence bien calculé.⁵³⁹

L'expression « plein de repères » qui qualifie le « bouillonnement chaotique » – lequel renvoie selon nous au « lieu de la Chose » – produit effectivement chez le sujet une perte de repères dans l'espace et le temps ; le crépitement, l'effervescence à l'origine du désordre brouillent voire font éclater l'image corporelle du sujet et annihilent sa pensée. Dans ces

⁵³⁶ D. Nebreda, *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 35.

⁵³⁷ « Sur le théâtre balinais », in *Le Théâtre et son Double*, *op. cit.*, p. 88.

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 93-94.

conditions, le « point d'orgue », « silence bien calculé » qui s'applique aussi bien au mouvement qu'à la musique, arrive à point nommé. On pourrait rapprocher cet artifice de l'effet, lui aussi produit par les danses balinaises, de « ce talon qui heurte le sol en cadence suivant l'automatisme même de l'inconscient déchaîné »⁵⁴⁰, la frappe du pied contre le sol instaurant elle aussi un rythme, une cadence, une coupure, alors que règne, dans l'esprit du poète, la jouissance sans limites.

3. Entre Réel et Imaginaire : une indécidabilité

La conception de la scène, telle qu'elle peut être identifiée à la lumière des œuvres d'Artaud et de Nebreda, revêt un *caractère paradoxal* : à travers la recherche d'un nouveau territoire d'habitation qui correspondrait à l'espace de leurs rêves ou de leur délire, autrement dit à leur néo-réalité, ces créateurs visent à instituer un lieu strictement séparé, isolé de la réalité quotidienne, perçue comme abjecte et invivable, mais en même temps ils provoquent, à plus ou moins long terme et de manière plus ou moins médiata, un déversement ou un surgissement du Réel dans l'espace fictionnel qu'ils ont créé. Artaud et Nebreda se constituent alors aussi bien comme *metteurs en scène*, exploitant l'imaginaire de la folie et de la mort, donc imaginarisant le Réel, que comme *metteurs hors scène*, en œuvrant à la destruction de l'Imaginaire lui-même et en dévoilant le Réel, sans passer par l'instance de l'Imaginaire ; ils pourraient donc être considérés aussi bien comme les rénovateurs du théâtre et de la photographie que comme leurs pourfendeurs.

Selon Artaud, au théâtre, « il ne reste plus à l'homme que de reprendre sa place entre les rêves et les événements »⁵⁴¹. Un certain cadre est donc maintenu chez lui, ce qui se manifeste à travers l'oscillation permanente entre l'Imaginaire, représenté par les rêves, et le Réel, représenté par les événements. En parallèle à la confrontation entre scène et *orchestra*, se poursuit effectivement une lutte, menée sur divers plans, entre fiction et réalité, visions et cris, rêve et matière. On retrouve exactement le même phénomène chez Nebreda. Les causes de cette lutte sont à rechercher en particulier dans le phénomène d'envahissement de l'Imaginaire par le Réel chez le sujet psychotique, mais aussi dans la persistance de l'appel à l'Imaginaire comme ressource pour faire suppléance au Nom-du-Père.

⁵⁴⁰ « Sur le théâtre balinaise », in *Le Théâtre et son Double*, op. cit., p. 83.

⁵⁴¹ « Le Théâtre de la Cruauté (*Premier Manifeste*) », in *Le Théâtre et son Double*, op. cit., p. 143.

Vraisemblablement inspirée par certains théoriciens et metteurs en scène de théâtre appartenant à la fin du XIX^e siècle comme au début du XX^e siècle (tels Appia, Gordon Craig, Meyerhold, Stanislavski)⁵⁴², la conception de la mise en scène prônée par Artaud deviendra un formidable moteur pour les artistes modernes et contemporains, chez lesquels on retrouve souvent la même ambiguïté entre l'instauration d'un ordre et d'une hiérarchie entre les espaces et la dissolution de toutes les barrières matérielles et symboliques, pour en revenir à une sorte de chaos primordial, ou du moins s'en rapprocher, ainsi que le rapporte Hans-Thies Lehman dans *Le Théâtre postdramatique* :

L'irruption du réel devient l'objet, pas seulement de la réflexion – comme à l'époque romantique –, mais de l'agencement théâtral même. Ceci s'opère à plusieurs niveaux, mais plus manifestement dans une stratégie *esthétique de l'indécidabilité* concernant les moyens de base du théâtre.⁵⁴³

Les éléments appartenant au registre du Réel sont effectivement mis sur le même plan que les éléments relevant du registre symbolique, de sorte qu'il est impossible de savoir si le jeu se poursuit sur scène (si tant est que l'on puisse encore distinguer une scène) ou si le spectacle qui se déroule sous nos yeux, brisant de manière définitive l'espace fictionnel pour rejoindre la réalité, est à prendre strictement à la lettre :

[...] dans le théâtre postdramatique du réel, ce n'est pas en soi l'affirmation du réel qui constitue la pointe [...], mais le malaise par l'*indécidabilité* de savoir s'il s'agit de réalité ou encore de fiction. L'effet théâtral et l'effet sur la conscience naissent de cette ambiguïté.⁵⁴⁴

Les expériences scripturales et picturales entreprises plus tard par Artaud, mais aussi les expériences photographiques de Nebreda, ne dérogent pas à ce principe qui consiste à s'approcher, par les subterfuges mêmes de l'art, au plus près de la vie, au plus près du Réel, afin d'attaquer l'œuvre en son cœur même.

a. Résurgence du Réel

Bien qu'elles ne se soient pas présentées comme telles, il nous semble que les interventions publiques d'Artaud partagent de nombreux points communs avec l'esthétique et l'esprit des performances contemporaines. Rappelons que, pour les théoriciens de la

⁵⁴² Pour plus de détails, se reporter à l'ouvrage d'Alain Virmaux, *Antonin Artaud et le Théâtre*, *op. cit.*

⁵⁴³ H.-Th. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 158.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 160. Dans les propos de H. Th. Lehmann subsiste toutefois une certaine ambiguïté entre réalité et Réel.

performance, celle-ci se caractérise notamment par une indécision quant aux frontières instaurées entre jeu et réalité, induisant la mise en danger de l'artiste et la possibilité d'une participation plus ou moins volontaire du public. De manière corollaire, c'est le corps dans toute sa crudité et dans toute sa fureur qui est exhibé. Or, comme nous l'avons mentionné plus haut, l'obscène et la violence sont des propriétés performatives.

Dans le *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Bernard Vouilloux précise :

La corrélation traditionnelle de l'obscène et du sexuel risque d'occulter la véritable « nature » du premier. L'obscène n'est pas en effet dans les choses, mais dans leur présentation. [...] Les choses du sexe, de l'argent et de la mort sont qualifiées d'« obscènes » lorsqu'elles « s'étalent » en toute impudeur, dit-on [...]. L'obscène, c'est donc le littéral, ce qui se présente sans médiation d'une représentation.⁵⁴⁵

Bernard Vouilloux rappelle l'étymologie fantasque et néanmoins assez significative proposée par Jean Baudrillard :

Il oppose la scène, où trouve à se fonder le spectacle, qui supposent l'une et l'autre « regard et distance, jeu et altérité », et l'obscène, « où il n'y a plus de scène, plus de jeu » (J. Baudrillard, *Mots de passe*, Paris, Pauvert, 2000, p. 37).⁵⁴⁶

Le préfixe latin *ob-* signifie effectivement « ce qui fait obstacle à ». L'obscène pourrait dans ces conditions être entendu comme *ce qui s'oppose à la scène*, autrement dit ce qui empêche l'introduction d'une distance et d'un regard, empêche l'instauration du fantasme, nous ramenant alors à la condition dionysiaque évoquée plus haut.

Dans son analyse, B. Vouilloux ajoute que « l'obscène est une affaire de cadre (*frame*) : est obscène ce que nous ne pouvons pas faire cadrer avec nos représentations, ce que nous ne pouvons encadrer »⁵⁴⁷. L'obscène correspond donc à la résurgence du Réel qui échappe aux cadres imaginaire et symbolique. Rapporté au registre corporel, il correspondrait au corps de chair, au corps organique, hors de tout enrobement fantasmagorique. B. Vouilloux indique encore que l'obscène provoque non la dissatisfaction mais le dégoût, la répulsion.

Afin de montrer de quelle manière se manifestent le Réel et l'obscène dans l'œuvre et la pratique scénique d'Artaud, nous commencerons par nous appuyer sur un événement particulièrement éloquent : la conférence sur « le théâtre et la peste », donnée en Sorbonne le 6 avril 1933. Cette conférence a servi de support au premier texte publié dans *Le Théâtre et*

⁵⁴⁵ B. Vouilloux, « Obscène », in *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, op. cit., p. 322.

⁵⁴⁶ *Ibid.*

⁵⁴⁷ *Ibid.*

son *Double*. Si l'on suit la chronologie de rédaction, il est bien antérieur à la préface du recueil examinant les rapports entre le théâtre et la culture.

a.1. La conférence sur « le théâtre et la peste »

À travers cet exemple, nous constatons que la scène traditionnelle (ou le cadre traditionnel) de la conférence est rompue, de sorte qu'elle rejoint tout d'abord le champ de la représentation théâtrale, en lien avec l'Imaginaire, puis, au-delà, le champ du performatif, marqué par l'irruption du Réel et la mise en danger (physique, mentale) du conférencier, ne serait-ce que par la perte de son statut (de conférencier). En effet, la conférence universitaire, censée répondre à un protocole bien défini, vire au drame théâtral, qui, lui-même, vire au drame authentique, dans la mesure où sont brouillés les repères qui délimitent réalité et fiction et que surgit l'obscène. Pour exposer cet exemple de performativité au sein de la pratique scénique d'Artaud, nous nous référerons notamment au récit d'Anaïs Nin, qui fut un temps l'amie d'Artaud et qui assista au déroulé de sa conférence en Sorbonne.

Alors qu'il avait commencé à présenter ses vues théoriques sur le théâtre, en rapprochant le pouvoir transformateur de ce dernier des effets provoqués par une épidémie de peste, il semble qu'Artaud se soit mis soudainement à mimer la peste, incarnant progressivement lui-même cette maladie dont, jusque-là, il s'était contenté de parler, en digne orateur, comme d'un objet de science. Mais dès lors que son objet le possède et qu'il s'identifie à la peste⁵⁴⁸ – qui n'est d'ailleurs, dans sa logique, que le pendant du théâtre –, une métamorphose terrifiante se produit, qu'Anaïs Nin raconte ainsi dans son *Journal* :

Il [Artaud] avait le visage convulsé d'angoisse, et ses cheveux étaient trempés de sueur. Ses yeux se dilataient, ses muscles se raidissaient, ses doigts luttèrent pour garder leur souplesse. Il nous faisait sentir sa gorge sèche et brûlante, la souffrance, la fièvre, le feu de ses entrailles. Il était à la torture. Il hurlait. Il délirait. Il représentait sa propre mort, sa propre crucifixion.

Les gens eurent d'abord le souffle coupé. Puis ils commencèrent à rire. Tout le monde riait ! Ils sifflaient. Puis, un par un, ils commencèrent à s'en aller à grand bruit, en parlant, en protestant. Ils claquaient la porte en sortant. Les seuls à ne pas bouger sont Allendy, sa femme, les Lalou, Marguerite. Encore des protestations. Encore des huées. Mais Artaud continue, jusqu'à son dernier souffle. Et il reste là, par terre.⁵⁴⁹

⁵⁴⁸ L'identification paraît d'autant plus forte que, comme le précise Artaud dans son texte, la peste de 1730 a débarqué à Marseille en se répandant depuis un navire baptisé « Le Grand Saint Antoine ». Le parallèle avec le prénom porté par le poète est évident. Artaud devient lui-même celui qui apporte la peste. De manière corollaire, il pourrait s'identifier au théâtre tout entier. Sur ce point, cf. C. Dumoulié, *Antonin Artaud, op. cit.*, p. 63 et O. Penot-Lacassagne, « Artaud et la peste », in *La Littérature et les Maladies*, ouvrage collectif sous la dir. d'A. Bouloumié, Paris, Imago, 2003, p. 242-252.

⁵⁴⁹ A. Nin, *Journal (The Diary of Anaïs Nin)*, t. I (1931-1934), trad. M.-Cl. Van der Elst revue et corrigée par l'auteur, Paris, Stock, 1969, p. 209.

Telle qu'on peut s'efforcer de la recomposer, la scène propre à la conférence cède d'abord la place à la scène de théâtre, mais, comme le raconte aussi Anaïs Nin, la scène théâtrale elle-même finit par ne plus tenir. Artaud rompt le protocole qui régit le discours universitaire par son attitude excessivement théâtrale. En effet, une salle d'université n'est pas un théâtre. De même, il rompt le cadre matériel et spatial qui environne habituellement l'acteur de théâtre en tombant de l'estrade et en se jetant à terre.

Au même titre que la scène pour les acteurs, l'estrade donne généralement à l'orateur un statut supérieur, le présente au public comme celui qui détient l'autorité, qui a le pouvoir de parler face aux autres qui, eux, doivent se taire et écouter. En se jetant à terre, Artaud non seulement déroge au code de la bienséance et des convenances, mais il détruit la hiérarchie des pouvoirs (conférencier/public), de même qu'en sortant de la scène (ou en quittant l'estrade), il efface sinon abolit la différence entre le public et l'acteur ou le conférencier.

Se pose alors le problème de l'identité et de la place de celui qui parle : Artaud se situe-t-il en tant que conférencier, en tant qu'acteur, en tant qu'homme (dépouillé alors de tout masque, de tout rôle, de toute fonction) ? Fait-il encore son « spectacle » ou est-il totalement possédé, hanté par ses dires ?

Quoi qu'il en soit, en créant une rupture avec la scène de la conférence ordinaire, en se jetant à terre, en se parant du masque de l'horreur et de l'obscène, Artaud rejoint l'espace de l'outrance et de la démesure. Pour le public, il ne reste plus, en fin de compte, que la vision de son corps en délire.

En résumé et pour schématiser, on pourrait décrire l'évolution de sa démarche de la manière suivante :

1° Artaud parle de la peste (il investit alors pleinement son statut de conférencier) ;

2° Artaud joue la peste (il prend un statut d'acteur, transforme la conférence en spectacle, et l'audience en spectateurs) ;

3° Artaud devient la peste (il entre dans un état de folie plus ou moins maîtrisé qui serait comparable, dans le champ de l'art contemporain, au statut de performeur, et brouille les repères pour le public, lequel ne peut plus identifier ce qui se déroule sous ses yeux).

En définitive, suite à l'action et au comportement d'Artaud, la scène en tant que telle est brisée, la barrière entre espace ludique et espace de la réalité/espace réel ne fonctionne plus en tant que filtre, la représentation n'est plus lisible pour le public.

Cette indistinction, ce brouillage des repères provoquent un malaise évident et des réactions très vives de la part du public, car les membres de l'audience (transformés un temps,

mais un temps seulement, en spectateurs) sont confrontés à de l'insupportable, à de l'obscène, de sorte que le regard lui-même, et l'attention qui le soutient, ne peuvent plus subsister. C'est pourquoi la majeure partie du public a quitté progressivement la salle en lançant des huées ou en lâchant des éclats de rire, lesquels se déclenchent comme un remède à l'angoisse suscitée par le surgissement imprévu et indésirable du Réel. Anaïs Nin relate les faits dans son *Journal de l'amour* :

La foule à demi hostile, à demi amusée, railleuse, ne comprenant pas. J'étais entourée de Henry, Hugo, Boussie, Davidson, Lalou, Mme Lalou. Tout le monde se moque de lui [*i.e.* : *d'Artaud*], à l'exception de Hugo et Henry. Insultes, protestations. Certains sortent de la salle insolemment, ostensiblement.⁵⁵⁰

Artaud se sent quant à lui « blessé, déçu par le public »⁵⁵¹, comme il s'en confie à Anaïs Nin, à laquelle il fournit également des explications éclairantes sur le tour et le sens qu'il a voulu donner à sa conférence :

« Ils [*i.e.* : *le public*] veulent toujours entendre parler *de* ; ils veulent entendre une conférence objective sur "Le Théâtre et la Peste", et moi je veux leur donner l'expérience même, la peste même, pour qu'ils soient terrifiés et qu'ils se réveillent. Je veux les réveiller. Ils ne comprennent pas qu'*ils sont morts*. Leur mort est totale, comme une surdité, une cécité. C'est l'agonie que j'ai montrée. La mienne, oui, et celle de tous ceux qui vivent. »⁵⁵²

Il existe bien d'autres exemples de transgressions du cadre ou de la scène opérées par Artaud, vécues la plupart du temps comme obscènes et scandaleuses par le public. Par exemple, lors du deuxième spectacle monté par le Théâtre Alfred-Jarry et représenté à la Comédie des Champs-Élysées le 14 janvier 1928 ; à la fin de la représentation du troisième acte de *Partage de Midi*⁵⁵³, Artaud, qui l'a mis en scène, lance à la foule : « La pièce que nous avons bien voulu jouer devant vous est de M. Paul Claudel, ambassadeur de France aux États-Unis... Un infâme traître ! » Cette tirade, qui bien sûr n'en est pas une, et qui est proférée après la fin du spectacle, change néanmoins la nature de l'événement : du domaine artistique et culturel, ce dernier passe sur le terrain politique, Artaud cherchant vraisemblablement, par le biais d'une provocation, à se réconcilier avec les surréalistes, alors présents dans le

⁵⁵⁰ A. Nin, « 25 mars 1933 », in *Journal de l'amour*, journal inédit et non expurgé des années 1932-1939, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 2003, p. 153.

⁵⁵¹ *Ibid.*

⁵⁵² A. Nin, *Journal (The Diary of Anaïs Nin)*, t. I (1931-1934), *op. cit.*, p. 209.

⁵⁵³ Seul le troisième acte fut représenté, et d'ailleurs « contre la volonté de l'auteur ». Cf. « Le Théâtre Alfred Jarry en 1930 », in *O.C.* II, p. 16-17, p. 40.

public⁵⁵⁴. Ce genre de troubles provoqués dans le cadre de représentations théâtrales, de lectures ou de conférences publiques n'est d'ailleurs pas sans faire penser au tapage dont les surréalistes, après Dada, furent assez coutumiers⁵⁵⁵. Néanmoins, un cran supplémentaire semble être franchi le 13 janvier 1947, lors de la conférence au Vieux-Colombier⁵⁵⁶.

a.2. La conférence au Vieux-Colombier

Bien que se déroulant dans l'enceinte d'un théâtre, cette conférence rompt fortement (mais pas intégralement) avec le spectacle théâtral, ainsi qu'avec le genre de la conférence ou l'activité de conférencier. D'après les commentaires de l'époque – commentaires souvent contradictoires, comme le note Florence de Mèredieu dans sa biographie –, Artaud, qui semble avoir du mal à lire ses propres notes, parle de manière tantôt éteinte, tantôt exaltée. Il finit même par égarer ses papiers et perdre ses lunettes. Le poète justifiera plus tard ses hésitations dans une lettre à André Breton : « Arrivé devant le public il m'a semblé *qu'il n'y avait plus lieu*, que tout cela était inopportun, déplacé, ne se justifiait pas. »⁵⁵⁷ Finalement, l'espace de la scène s'apparente donc pour lui à un lieu invivable, hanté par les démons ou, comme ici, dépourvu de signification.

Alors que dans la première partie de la conférence, Artaud avait lu quelques-uns de ses poèmes, dans la deuxième partie, il se détache beaucoup plus de l'écrit et se laisse emporter par son délire, ainsi que le rapporte F. de Mèredieu :

Sa conférence devient plus décousue ; il semble qu'il ne suive plus ce qu'il a préparé ; il commence à raconter l'épisode de son coma d'électrochoc et termine par un poème (« Insulte à l'Inconditionné »). Artaud a donc vraisemblablement été débordé par son propre discours et s'est mis à improviser la seconde partie de sa conférence. Ce terme d'« improvisation », qui renvoie à une technique de nature « théâtrale », n'est d'ailleurs pas adéquat.⁵⁵⁸

Florence de Mèredieu effectue alors un rapprochement entre les conférences données par Artaud au cours de sa vie et l'art de la performance :

Toute sa vie, Artaud a fait des conférences, à la Sorbonne et au Mexique, et à Bruxelles. Celles-ci sont venues progressivement se substituer à cette scène et ces planches que les

⁵⁵⁴ Cf. « Le Théâtre Alfred Jarry », in *Antonin Artaud*, sous la dir. de G. Fau, p. 106. *La Mère*, de Vsevolod Poudovkine, fut projeté en ouverture du spectacle, ce qui consolide la thèse d'une tentative de rapprochement avec Breton et son groupe, alors séduits par le communisme.

⁵⁵⁵ On se reportera notamment à la représentation du texte d'Aragon *Au pied du mur* par Antonin Artaud et Robert Aron, racontée par F. de Mèredieu, in *C'était Antonin Artaud*, *op. cit.*, p. 295.

⁵⁵⁶ Pour un résumé de la séance, cf. F. de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud*, *op. cit.*, p. 938-942.

⁵⁵⁷ « Lettre à André Breton du 14 janvier 1947 », in A. Artaud, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1327. Souligné par l'auteur.

⁵⁵⁸ F. de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud*, *op. cit.*, p. 939-940.

directeurs de théâtre lui refusaient. Ces conférences sont théâtralisées. Artaud s'y trouve dans la situation qu'il préfère, celle d'une confrontation directe, et à nu, avec un public. En face-à-face. Et sans intermédiaires. D'où le titre retenu pour la Conférence du Vieux-Colombier : « *Tête à tête* ». – Artaud en cela préfigure les futurs *happenings* des années soixante, tous ces petits théâtres de la cruauté qui confrontent un artiste et son public, dans un espace physique restreint et dans une atmosphère de promiscuité.⁵⁵⁹

Dans ses lettres adressées à Jean-Louis Barrault, le poète ne cesse d'en appeler à une destruction de la scène de théâtre, en vue d'un rapprochement avec ce qu'il appelle la vie, mais qui est en réalité la jouissance fusionnelle. De même, à André Breton, qui le considère encore, malgré tout, comme un « homme de théâtre », Artaud rétorque dans une lettre :

Eh oui, je suis apparu sur une scène, *encore une fois*, la DERNIÈRE, au théâtre du Vieux-Colombier, mais dans l'intention visible d'en faire sauter le cadre, et de le faire sauter de l'intérieur, et je ne crois pas que le spectacle d'un homme qui brame et hurle des fureurs à en vomir ses intestins soit un spectacle bien théâtral [...] ⁵⁶⁰.

Cette lettre, publiée dans le recueil *Suppôts et Supplications*, évoque comme une sorte de point final mis à sa carrière théâtrale ; elle entérine le fait que, désormais, les spectacles du poète devront se dérouler sous une autre forme :

[...] d'ailleurs il y a une chose qui s'est passée aussi ce soir-là et qui n'a été jugée par personne à sa véritable valeur, c'est qu'arrivé sur la scène et me trouvant en face de ce public qui avait payé sa place pour m'entendre et se trouvait avec moi *enfermé* dans une salle de théâtre, il m'a paru tout d'un coup et à pied d'œuvre inutile de poursuivre l'expérience, et au lieu de lire le topo que j'avais préparé j'ai plié bagage et suis parti après avoir lancé dans le public la dernière strophe d'un poème,

tous les exercices de la yoga
ne valent pas les desquamations
du con d'une moniche morte
quand la boniche qui le porte
pisse en écartelant son pis
pour traverser la syphilis.

Je suis parti parce que je me suis rendu compte de fait, que le seul langage que je pouvais avoir avec un public était de sortir de mes poches des bombes et de les lui lancer à la face dans un geste d'agression caractérisé.⁵⁶¹

Le contenu du poème mentionné par Artaud est, sur le fond, particulièrement obscène. Pour autant, sa forme n'en demeure pas moins poétique : les effets de rythme et les rimes sont conservés. Ce qui signifie bien qu'Artaud attaque le poème, comme le théâtre, *de l'intérieur*.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 941-942.

⁵⁶⁰ « Lettre à André Breton du 1^{er} ou 2 mars 1947 », in « Cinq lettres à André Breton », in A. Artaud, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1218-1219.

⁵⁶¹ *Ibid.*

b. Résistance du spectacle

Même si la perception contemporaine du Théâtre de la Cruauté, notamment à travers ses nombreux avatars, peut laisser croire aux retrouvailles du théâtre avec la fête primitive ou avec les origines chantées et dansées du théâtre (en raison de l'indistinction réitérée entre l'espace de l'orchestre, l'espace de la scène et l'espace de la salle, en raison de la primauté du rythmique et du sonore sur le visuel, ou encore de la prééminence accordée au Réel), la théorie développée par Artaud, et *a fortiori* ses mises en scène ou projets de mises en scène, nous empêchent de conclure à un état de confusion et d'anarchie totales, à un retour complet et irréversible au chaos primitif. Bref, le Théâtre de la Cruauté, mais aussi les œuvres scripturales et picturales du poète, ne constituent pas exactement une fête, ou du moins ne sauraient-ils se résumer à cela. C'est pourquoi, à nos yeux, ces créations gardent en partie leur caractère de *spectacle*, ce terme étant d'ailleurs utilisé par Artaud lui-même dans ses deux Manifestes du Théâtre de la Cruauté.

En effet, ne serait-ce que dans un premier temps, la préservation partielle voire quasi complète de l'espace scénique s'avère capitale pour le poète, car non seulement elle lui garantit un lieu d'expression (même, et surtout, s'il s'agit d'exprimer son délire), mais encore elle lui permet de cadrer la jouissance qui l'envahit et de donner un semblant de forme, sinon parlée, du moins visuelle, rythmique et sonore à ses propres tensions, idées, sentiments et préoccupations internes.

Plus largement, dans les textes et les dessins d'Artaud comme dans les textes et les photographies de Nebreda, se trouve toujours préservé un espace d'imaginarisation du corps qui n'est pas dépourvu d'effets esthétiques.

b.1. Imaginarisation du corps

L'absence du filtrage qu'instaure habituellement l'inconscient et la confusion entre dedans et dehors qui en découle manifestent leurs effets dès le texte placé en ouverture de *L'Ombilic des Limbes* (recueil de poèmes datant de 1925), comme le fait remarquer à juste titre Renaud de Portzamparc :

Dans le préambule, Artaud prévient le lecteur qu'il n'y a pas de différence entre la vie et l'Esprit, ce qui veut dire que son espace mental est l'espace où il vit, où son corps se meut, où les perceptions sensorielles, sonores, visuelles, tactiles, constituent les contours de son monde environnant.⁵⁶²

⁵⁶² R. de Portzamparc, « Je souffre d'une effroyable maladie de l'esprit », in *La Folie d'Artaud*, *op. cit.*, p. 27.

Dans un poème en prose inclus dans ce recueil⁵⁶³, nous pouvons penser que le lieu de la Chose lui-même se trouve désigné et décrit en termes poétiques, de même que l'osmose étrange réalisée entre la Chose et le « moi du poète » :

Une étrange ferveur pensante et surpeuplée portait mon moi comme un abîme plein. Un vent charnel et résonnant soufflait, et le soufre même en était dense. Et des radicelles infimes peuplaient ce vent comme un réseau de veines, et leur entrecroisement fulgurait. L'espace était mesurable et crissant, mais sans forme pénétrable. [...] ⁵⁶⁴

Les idées de gouffre, de non-forme et en même temps de densité et de plénitude nous renvoient en effet à l'imaginaire d'une matrice originelle. Dans l'extrait cité, cette hypothèse se trouve confortée notamment par la présence du mot *soufre*, qui d'une part accentue l'aspect volcanique de « l'abîme plein » parcouru de vent et de fulgurances, et d'autre part introduit une idée de transgression (dans l'imaginaire religieux et folklorique, le soufre signale généralement la présence du diable ou de sorcières) ; ce mot évoque également, si l'on prête attention à sa dimension signifiante, une possible *souffrance*, et avertit le lecteur d'un danger imminent, ce que la suite du texte, marqué par le saccage puis par le gel, ne ferait que confirmer.

En outre, *via* les nombreuses références aux éléments d'une anatomie délirante (veines, œil, sexe), qui ne dissocie pas l'humain du végétal et du divin, apparaît très nettement dans ce poème un lien entre imaginaire et sensations cénesthésiques :

Oui, l'espace rendait son plein coton mental où nulle pensée encore n'était nette et ne restituait sa décharge d'objets. Mais, peu à peu, la masse tourna comme une nausée limoneuse et puissante, une espèce d'immense influx de sang végétal et tonnant. Et les radicelles qui tremblaient à la lisière de mon œil mental, se détachèrent avec une vitesse de vertige de la masse crispée du vent. Et tout l'espace trembla comme un sexe que le globe du ciel ardent saccageait. ⁵⁶⁵

Se constituerait ainsi une sorte d'espace archaïque, où le corps et la pensée tentent de prendre leur essor, de faire valoir leur volonté de puissance, mais restent inéluctablement prisonniers des limbes⁵⁶⁶, terme clé inclus dans le titre du recueil.

Se rapportant toujours au même texte (« Une étrange ferveur... »), Renaud de Portzamparc insiste sur l'impossibilité du dire chez Artaud, en lien avec la psychose :

⁵⁶³ « Une étrange ferveur... », in « L'Ombilic des Limbes », in *O.C. I**, p. 51.

⁵⁶⁴ *Ibid.*

⁵⁶⁵ *Ibid.*

⁵⁶⁶ Du latin *limbus* : « bord, frontière », les limbes désignent un lieu incertain, indéfini. Dans la religion chrétienne, elles forment un espace intermédiaire entre la Terre et le Ciel, espace intermédiaire où errent les morts qui n'ont pas encore réussi à trouver le repos.

[...] C'est un univers mental de présence pure, une approche de la pulsion en tant que poussée au dire mais l'écrit capte cet instant qui se situe entre la poussée et le dire. Le dire n'est pas encore là, il est en germe, on en voit les racines et les prémisses mais le drame d'Artaud est que ce dire disparaît avant de naître, il avorte et se dissout dans le vent.⁵⁶⁷

Pour l'essentiel, l'ensemble des textes et des poèmes d'Artaud, que l'on pourrait tous qualifier de *dramas mentaux*, sont des projections déformées, embellies, esthétisées de son univers intrapsychique. Ils rendent compte des perceptions-sensations perçues dans le Réel, de sorte que l'éclatement ou l'effondrement des paysages oniriques dépeints par le poète, avec art et mystère, avec éclat comme avec noirceur, reflètent avant tout le chaos d'un espace corporel et mental en proie aux tiraillements, aux douleurs, aux affres de la folie. Artaud reconnaît lui-même utiliser les « larves » de son esprit à des fins de création poétique, même si ses préoccupations s'éloignent en réalité de beaucoup de la poésie au sens traditionnel de ce terme.

Dans « Description d'un état physique »⁵⁶⁸, par exemple, on s'aperçoit que les représentations mentales exploitées par le poète découlent directement de sensations cénesthésiques particulièrement déplaisantes, pour ne pas dire foncièrement pénibles, qui lui donnent la sensation d'être dans un corps de fil et de coton, corps l'obligeant à se démener pour esquisser le moindre petit geste :

[...] un état d'engourdissement douloureux, une espèce d'engourdissement localisé à la peau [...].
Localisé probablement à la peau, mais senti comme la suppression radicale d'un membre, et ne présentant plus au cerveau que des images de membres filiformes et cotonneux, des images de membres lointains et pas à leur place.⁵⁶⁹

Ainsi, les membres ne se rattachent plus à un noyau central, se disjoignent les uns des autres, se disloquent.

Dans *Le Pèse-Nerfs*⁵⁷⁰ (recueil de 1925, postérieur à *L'Ombilic des Limbes*), le poète en vient même à se décrire comme un « abîme complet »⁵⁷¹ : il prétend qu'il n'a pas de corps, pas de sexe, pas plus que de pensée ou de sentiments⁵⁷², premières manifestations possibles

⁵⁶⁷ R. de Portzamparc, « Je souffre d'une effroyable maladie de l'esprit », in *La Folie d'Artaud*, op. cit., p. 27-28.

⁵⁶⁸ In *O.C. I**, p. 58-59.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁷⁰ *O.C. I**, p. 79-108.

⁵⁷¹ « Le Pèse-Nerfs », in *O.C. I**, p. 84.

⁵⁷² Voir notamment in *O.C. I** : « Description d'un état physique », in « L'Ombilic des Limbes », p. 58-59, mais aussi les textes du « Pèse-Nerfs » et les « Fragments d'un Journal d'Enfer » ; in *O.C. I*** : « Sur le Suicide », p. 26-28, « Nouvelle Lettre sur moi-même », p. 48-49, les lettres, etc.

du syndrome de Cotard⁵⁷³. Dans ses textes, au fil du temps, les mots *abîme* ou *gouffre* deviennent récurrents ; dans les écrits postérieurs à son internement, l'accumulation de propos dépréciatifs et négatifs qu'il tient sur lui-même donne lieu à une véritable mise en abyme de l'être. Le délire gagnant peu à peu du terrain, les propos se feront de plus en plus incohérents ou hermétiques. Toutefois, le délire ne semblera jamais complet, Artaud connaissant aussi des périodes de rémission, et des moments de lucidité au sein même de ses phases d'exaltation.

Chez Nebreda, l'amour voué aux déchets du corps et leur intégration à l'œuvre permet de lutter contre l'inflation d'un Imaginaire qui devient persécuteur ; ainsi, en même temps que se produit une imaginarisation du Réel, l'Imaginaire se rabat sur le corps, ce qui permet de faire perdurer une scène minimale :

La réduction exige le maintien d'un répertoire minime d'images et de pensées organisées, elle impose la construction d'une scène superposée à l'intime projet de discipline, qui assure le maintien d'un paradoxe de l'excès dans le culte voué aux déchets, authentiques repères de réalité, effort pour réduire la démesure de l'imagination à une intelligence toute physique de la faiblesse sur un théâtre minime qui serait, sans eux, mentalement insoutenable.⁵⁷⁴

On observe dans cet extrait de *Chapitre sur les petites amputations* un effort de réduction de l'Imaginaire pour lutter contre les images néfastes ou persécutrices qui s'imposent de l'extérieur. En même temps, persistent « un répertoire minime d'images et de pensées organisées » et un « théâtre minime » qui témoignent en faveur de la permanence d'une « scène » et prouve l'utilité, pour le sujet, de conserver certaines images, en relation directe et étroite avec son corps.

D'une manière globale, on peut dire que si, dans les œuvres d'Artaud, l'empiètement des espaces l'un sur l'autre existe bel et bien, nous sommes encore assez loin – du moins dans les années 1930 et dans le cadre des théories sur le théâtre exposées dans *Le Théâtre et son Double* –, d'un recouvrement complet de la scène par l'*orchestra*, de l'Imaginaire par le Réel, donc d'un délire total. Par conséquent, nous estimons que, dans les spectacles projetés ou montés par Artaud jusqu'en 1935 (tels la pochade musicale intitulée *Ventre brûlé* ou *Les Cenci*⁵⁷⁵), il existe encore une scène, autrement dit quelque chose se donne bien à voir et/ou à

⁵⁷³ Délire d'immortalité, associé au sentiment de l'absence ou de la fermeture de certains organes, décrit par le psychiatre Jules Cotard au XIX^e siècle.

⁵⁷⁴ D. Nebreda, *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁷⁵ On pourrait même dire que, dans *Les Cenci*, l'espace scénique a été intégralement préservé (mais il est vrai que, faute de moyens financiers, la mise en scène de la pièce ne correspondait pas absolument aux vœux d'Artaud).

entendre. Après cette date, les choses se compliquent. Nous faisons néanmoins l'hypothèse de la persistance d'une scène, chez Artaud comme chez Nebreda. Mais cette scène se présente suivant des modalités et sous des auspices qui ne correspondent plus aux représentations théâtrales, ni même à une scène photographique, picturale, scripturale ou plastique, entendues dans leurs sens ordinaires.

b.2. Une autre scène primitive

Dans *Littérature et Psychanalyse*, Paul-Laurent Assoun suggère que la scène est le lieu d'expression d'un trauma et en même temps le lieu de sa réparation⁵⁷⁶. D'une manière très générale, le trauma, même s'il prend des formes singulières pour chaque individu, serait lié à la coupure signifiante qui introduit l'homme dans le registre du Symbolique ; d'autre part, la conscience de cette coupure serait liée à la vision ou à la représentation de la scène primitive (*Urszene*) évoquée plus haut. Or, selon la conception borroméenne de la psychose (proposée et développée par Lacan), le registre du Symbolique est troué, ce qui pose un problème quant au sens que peut revêtir la scène primitive, et par suite tout type de scène. Pour le sujet psychotique, la scène, si elle existe, prendra alors un autre aspect et un autre sens : elle sera précisément le lieu d'une lutte pour instaurer une scène, alors même que cette dernière n'a pas pris sens, et la question demeure en fait de savoir si l'instauration d'une scène aura jamais lieu pour lui. Bien que sous la domination du Réel, cette scène échapperait donc partiellement à l'influence du dionysiaque, c'est-à-dire au chaos absolu et à la contingence de tous les possibles.

Cependant, en même temps qu'elle fait voir l'avènement ou l'érection de la scène, cette scène paradoxale témoigne aussi de son inéluctable disparition, de sa destruction en raison d'un effritement voire d'un effondrement récurrent de l'imaginaire et d'un retour toujours possible à l'indifférencié. C'est pourquoi la scène, loin d'être homogène, correspond à un lieu d'expression de forces contradictoires. En proie à l'informe et à l'impermanence, ces forces engagent une lutte contre les formes pures et idéelles, propres à l'art apollinien, sans pour autant abolir toute forme et toute image.

Dans sa réflexion philosophique autour du concept de scène, Nicolas Doutey définit une nouvelle nature et une nouvelle fonction de la scène, en rapport avec les pratiques du

⁵⁷⁶ P.-L. Assoun, *Littérature et Psychanalyse*, Paris, Ellipses, « Thèmes & Études », 1996 ; voir en particulier les pages 48-49.

théâtre contemporain⁵⁷⁷, et que nous relierons pour notre part aux pratiques d'Artaud et de Nebreda : une scène non représentationnelle, qui n'est donc plus déterminée par le regard du spectateur mais qui existe en tant que « contexte ou réseau pratique d'émergence de la signification »⁵⁷⁸. Par conséquent, au lieu d'exposer des idées émanant d'une pensée déjà élaborée, au lieu de servir à la monstration d'images déjà prises dans un scénario ou un fantasme, la scène se fait lieu de projection et d'effacement d'images primitives ou en formation, lieu de signes incompréhensibles et de fulgurances, lieu où le sens et l'être tendent à advenir, sans toutefois parvenir complètement à l'existence. Les images ou bribes d'images, en effet, ne sont plus soutenues par le Symbolique. Dans ces conditions, comme l'avait déjà proposé J. Derrida dans « Le Théâtre de la Cruauté et la clôture de la représentation », la scène correspond à un espace d'émergence de forces, avant leur fixation dans une forme, un espace spectral sous l'influence du Double et baignant dans une étrange confusion. De fait, chez Artaud comme chez Nebreda, la scène apparaît souvent comme fragmentée, tel un miroir brisé. Elle est le lieu où les formes et les images ne sont pas inexistantes mais restent aux prises avec les forces (ou la magie) qui leur donnent naissance, les animent ou les désagrègent, les faisant voler en éclats⁵⁷⁹.

Ajoutons que l'autre scène primitive instaurée par Artaud et Nebreda reste sous la domination du son, du rythme et du cri, ce que nous avons défini comme une scénophonie. Face aux travaux des créateurs étudiés, nous sommes confrontés à une sorte d'« ante-scène » ou de scène archaïque, d'avant la « scène primitive », où l'attente de la présence et du sens se font toujours sentir, où l'avènement du Symbolique (ou de l'Altérité) se profile à l'horizon sans jamais se produire.

⁵⁷⁷ N. Doutey, « “Une abstraction qui marche”. Deux hypothèses de conception de la scène », in *Philosophie de la scène, op. cit.*, p. 62-69.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁷⁹ Sur ce point, se reporter notamment à l'analyse du dessin d'Artaud intitulé *Couti l'anatomie* dans notre deuxième partie.

E. De l'esthétique à l'esthésique

Nous mettrons en évidence ci-dessous la nature des ressources imaginaires, affectives et sensorielles dans lesquelles Artaud et Nebreda viennent puiser lors du processus de création ; nous montrerons de quelle manière ils utilisent les perceptions-sensations pour constituer leurs œuvres et produire sur le récepteur des effets à la fois esthétiques et esthésiques.

Les qualités d'une œuvre seront dites *esthétiques* si elles réussissent à faire naître une émotion qui éveille le sentiment du Beau, permettant de donner naissance à un transport fantasmatique ou de stimuler l'imagination du spectateur (le plus souvent, par le biais d'une rencontre fortuite avec ses désirs refoulés). Ces qualités seront dites *esthésiques* si elles se ramènent essentiellement à des affects corporels qui n'impliquent pas une participation active du sujet de l'inconscient mais engagent prioritairement le corps. Elles correspondent alors à une décharge directe des quantums d'énergie véhiculés par les perceptions-sensations dans le psychisme.

Pour rendre compte du trajet incongru qu'empruntent les perceptions-sensations chez le sujet psychotique, nous nous appuyerons sur la conception économique de l'appareil psychique esquissée par Freud dans sa lettre à Wilhelm Fliess datée du 6 décembre 1896 (répertoriée comme « Lettre 52 »)⁵⁸⁰. Nous référant à son schéma théorique et spéculatif, nous l'adapterons et l'actualiserons quelque peu afin de l'appliquer au processus de création dans la psychose.

1. Les modalités de création dans la psychose

N'ayant pas accès aux refoulements après-coup, le sujet psychotique, qu'il revendique ou non le titre d'artiste, se montre particulièrement sensible aux signes de perception restés dans le Réel (*Urzeichen* ou *Wahrnehmungszeichen*). Chez lui, ces signes se manifestent très

⁵⁸⁰ S. Freud, *Naissance de la psychanalyse* (1895), Paris, PUF, 1956, et S. Freud, « Lettre 52 » (1896), in *Sur les traces du savoir insu*, trad. S. Faladé, C. Chambon, M. Lohner-Weiss, document de travail de l'École Freudienne, inédit.

fréquemment sous forme d'hallucinations perceptives (visuelles, auditives ou autres), en vertu du principe, énoncé par Lacan, que « le non-symbolisé reparaît dans le réel »⁵⁸¹. Le travail artistique de Van Gogh, dont on peut reconstituer en partie le processus de création grâce aux lettres écrites à son frère Théo, illustre à merveille cette capacité de fusion avec les perceptions-sensations brutes provenant d'un rapport immédiat avec la nature ; Vincent traduit les *Wahrnehmungen* et les *Wahrnehmungszeichen* directement sur ses toiles, obéissant à la quête effrénée d'un éclat, d'une texture, d'une tonalité, d'un rythme spécifiques, comme en témoigne son rendu à la fois pictural, plastique et musical de « la haute note jaune »⁵⁸².

De même, chez Artaud et Nebreda, la création ne part pas d'un lieu vide, lequel permet la mise en place de la pulsion et du fantasme, mais s'origine dans un trop-plein d'excitations lié à la proximité sinon à la fusion avec la Chose. De là s'impose au sujet la nécessité d'évacuer les quantités d'énergie libidinale en surplus et de recréer un vide initial, dans le but de rétablir une certaine homéostasie. Cependant, le sujet psychotique affecté par une stase mélancolique tente parfois d'échapper à son accablement et au sentiment insupportable d'éternité en suscitant des affects et des émotions particulièrement intenses, de manière à suppléer à l'absence de dialectique pulsionnelle et à combattre l'apathie comme le négativisme qui s'emparent de lui. Le travail de création entrepris par le sujet psychotique, en tant que « mode de défense »⁵⁸³ contre l'emprise de l'Autre tout-puissant, engage ainsi une part plus ou moins importante d'agression contre autrui et d'autodestruction. Le prix à payer pour neutraliser le déséquilibre provenant des tensions qui, d'un point de vue économique, bouleversent l'appareil psychique du sujet, est souvent très élevé, mais le travail de création peut aussi payer en retour.

D'une manière générale, chez le sujet psychotique, le travail créateur se déploie *sans passer par le refoulement*, autrement dit sans faire appel à l'inconscient au sens freudien, ce dernier ne s'étant pas mis en place lors de l'ontogenèse du sujet. L'œuvre ne fait pas davantage appel au fantasme, lié à l'introduction du manque et de son corollaire, le désir, mais elle serait échafaudée sur les perceptions-sensations brutes (*Wahrnehmungen*), ou sur des signes de perception restés dans le Réel (*Wahrnehmungszeichen*). Autrement dit, la

⁵⁸¹ J. Lacan, *Le Séminaire III : Les psychoses* (1955-1956), Paris, Seuil, « Le champ freudien », 1981, p. 100.

⁵⁸² V. Van Gogh, *Lettres à son frère Théo* (1937), Paris, Grasset et Fasquelle, 2002, p. 321. Cf. aussi R. Samacher, « Psychose et création... au lieu de la Chose. La "haute note jaune" », in *Sur la pulsion de mort*, Paris, Hermann, « Psychanalyse », 2009, p. 285-295.

⁵⁸³ Habituellement, le terme de *défense*, repris de Freud et exploité par l'*ego psychology*, s'applique au sujet névrosé. Nous nous permettrons également de l'utiliser pour le sujet psychotique, en infléchissant son sens : alors que le névrosé a tendance à mobiliser le refoulement pour lutter contre l'angoisse, le sujet psychotique, de son côté, doit se défendre contre la jouissance intrusive de la Chose (dite *jouissance maligne*) et, pour arriver à ses fins, mobilise toutes les barrières qui sont à sa portée : fuite, isolement, négativisme, délire, création...

création, pour le sujet psychotique, ne se produirait nulle part ailleurs qu'au lieu même de la Chose.

Ainsi, l'une des différences majeures entre le processus de création dans la psychose et le processus de création tel qu'il existe dans les autres structures (névrose et perversion) réside dans l'absence de refoulement possible tant des sensations-perceptions brutes (*Wahrnehmungen*) que des signes de perception (*Wahrnehmungszeichen*), de sorte qu'aucune trace mnésique (*Erinnerungsspur*) ne peut se former et que tout mouvement sublimatoire se trouve entravé de manière inéluctable. En effet, Freud nous indique dans sa lettre 52 qu'une seconde inscription du signe de perception dans le psychisme est nécessaire pour qu'une trace mnésique s'imprime. Dans le cas contraire, les signes de perceptions restent dans le Réel, se présentifiant par exemple sous forme d'hallucinations.

Cependant, les perceptions-sensations brutes et les signes de perceptions, bien qu'inassimilables par la conscience du sujet car se révélant anhistoriques et gardant un aspect chaotique, peuvent être exploitées par un sujet possédant des prédilections esthétiques ainsi qu'un talent créateur. Reconnaisant sur ce point l'apport de C. G. Jung, Freud pense ainsi que les schizophrènes tentent de reconstruire le monde (leur monde intérieur) non seulement en utilisant « les résidus des investissements objectaux d'autrefois auxquels ils se cramponnent convulsivement »⁵⁸⁴, mais aussi par le biais d'une « agitation hallucinatoire »⁵⁸⁵. L'examen des œuvres d'Artaud et de Nebreda nous a fourni les preuves que les registres du Réel et de l'Imaginaire sont tous deux mis à contribution dans l'édification d'une œuvre, qui dépasse le stade du simple délire.

En outre, le créateur psychotique, comme tout autre créateur, est aussi en mesure de créer en se servant de ses perceptions conscientes ou préconscientes. En effet, le sujet ne se trouve pas dans un état de délire permanent, et les hallucinations qu'il lui arrive de percevoir, si elles peuvent se manifester avec récurrence, s'avèrent généralement temporaires. Ainsi, selon Jean-Claude Maleval, qui s'inscrit dans la tradition freudienne, si les perceptions conscientes font défaut dans l'*amentia* (démence congénitale ou d'origine physiologique), elles constituent *a contrario* un matériau parfaitement exploitable par le sujet schizophrène :

[...] quand Clérambault note que le sujet parasité par l'automatisme mental reste capable de « perceptions fines et d'introspection », il s'accorde avec la thèse de Freud selon laquelle l'investissement des perceptions conscientes perdure dans la schizophrénie. L'un et l'autre s'opposent à cet égard aux conceptions de Baillarger et Janet, dont s'inspire l'organo-dynamisme d'Henri Ey, qui postulent chez le psychosé un « état hallucinatoire

⁵⁸⁴ « Le cas Schreber », in *Cinq Psychanalyses*, op. cit., p. 319.

⁵⁸⁵ *Ibid.*

initial » – c'est-à-dire un retrait de l'investissement de la conscience dû à la déficience des centres supérieurs du psychisme.⁵⁸⁶

Chez Nebreda comme chez Artaud, l'introspection (entendue au sens le plus large et le plus commun du terme⁵⁸⁷) se révèle en effet particulièrement développée, bien qu'elle se mêle aussi à la description d'états hallucinatoires, qui proviennent d'une coupure d'avec la réalité et d'un sentiment plus ou moins prégnant de déréalisation du monde.

2. Les effets esthétiques/esthésiques des œuvres

Dans la plupart des cas, la création d'une œuvre d'art donne lieu à une expérience esthétique et/ou esthésique qui engage non seulement de futurs spectateurs mais aussi, et tout d'abord, le promoteur et créateur de cette œuvre, par le biais des perceptions-sensations qu'il accueille ou qu'il réactive avant de les transformer en une entité pourvue de propriétés matérielles et/ou formelles spécifiques. Très souvent, c'est l'identification des propriétés esthétiques qui promeut la création comme œuvre d'art⁵⁸⁸. Grâce à l'élaboration du matériau, grâce au tracé et à l'ordonnement des formes, mais aussi grâce à l'intérêt intellectuel qu'elle suscite (l'œuvre pouvant d'ailleurs, dans certains cas, prendre une dimension purement conceptuelle), cette entité sera éventuellement élevée par le public de critiques ou d'amateurs « à la dignité de la Chose »⁵⁸⁹ et constituée en objet digne de partage.

Au même titre que la création d'un objet d'art, ou d'un objet perçu comme tel, la contemplation des formes, des sons, de la lumière et des couleurs a le pouvoir de susciter du plaisir, ou encore de la jouissance, plaisir et jouissance étant généralement tous deux qualifiés d'esthétiques. Nous avons aussi évoqué l'existence d'un plaisir ou d'une jouissance esthésiques, lesquels se trouvent en rapport direct avec le corps et n'impliqueraient ni la remémoration ni le refoulement. Nous étudierons successivement ces différents types de plaisir et de jouissance, en les mettant en rapport avec les structures psychiques et les types de création qui les induisent plus particulièrement.

⁵⁸⁶ J.-Cl. Maleval, « Chap. IV : Délire psychotique n'est pas delirium névrotique », in *Logique du délire*, nouvelle éd. revue et augmentée, Rennes, PUR, « Clinique psychanalytique et psychopathologie », 2011, p. 60.

⁵⁸⁷ D'un point de vue strictement psychopathologique, l'introspection serait impossible dans la psychose, puisqu'elle supposerait la distinction par le sujet d'un dedans (*intro*) et d'un dehors, et donc la mise en place préalable du refoulement.

⁵⁸⁸ Voir notre sixième partie, consacrée à la réception des œuvres.

⁵⁸⁹ Dans *Le Séminaire VII*, Lacan écrit : « Et la formule la plus générale que je vous donne de la sublimation est celle-ci – elle élève un objet [...] à la dignité de la Chose. » (*Le Séminaire VII : L'éthique de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 133.)

a. Plaisir et jouissance esthétiques

Dans sa *Psychologie de l'art*, Lev Vigotsky rappelle la manière dont Otto Rank analyse les rapports entre la création et la réception d'une œuvre d'une part, et les affects qu'elle suscite chez l'artiste d'autre part :

Rank dit sans ambages que le *plaisir esthétique* chez l'artiste comme chez celui qui perçoit l'œuvre n'est qu'un *Vorlust* [plaisir préliminaire], qui cache la véritable source du plaisir mais par là en assure et en renforce l'effet fondamental [O. Rank, *Der Künstler. Ansätze zu einer Sexualpsychologie (L'Artiste. Esquisse d'une psychologie sexuelle)*, Vienne et Leipzig, 1918, p. 75]. En quelque sorte la forme appâte le lecteur ou le spectateur et l'abuse, puisqu'il pense que tout est dans cette forme, et abusé par elle le lecteur acquiert la possibilité de se libérer de ses pulsions refoulées.⁵⁹⁰

De son approche plus générale des théories psychanalytiques appliquées à l'art, Lev Vigotsky conclut : « Les psychanalystes distinguent donc dans l'œuvre d'art deux moments du plaisir : le premier, c'est la jouissance préliminaire et l'autre, la jouissance véritable. Les analystes réduisent à cette jouissance préliminaire le rôle de la forme artistique. »⁵⁹¹

Dans son étude sur le créateur littéraire, Freud ne dit pas autre chose, à ceci près qu'il semble distinguer avec plus d'acuité le plaisir (préliminaire), renvoyant au plaisir préliminaire dans l'acte sexuel, de la jouissance proprement dite, cette dernière coïncidant plutôt avec la décharge complète de l'affect et la levée des tensions (correspondant à l'acmé ou à la terminaison de l'acte sexuel) : « Je pense que tout le plaisir esthétique que le créateur littéraire nous procure, porte le caractère d'un tel plaisir préliminaire, et que la jouissance propre de l'œuvre littéraire est issue du relâchement de tensions siégeant dans notre âme. »⁵⁹²

À suivre Freud, le *plaisir esthétique* serait donc assimilable à un plaisir préliminaire (ou *Vorlust*), tandis que la *jouissance (esthétique)* ultérieure correspondrait à une levée du refoulement et à une décharge pulsionnelle. Comme le rapporte encore Lev Vigotsky : « De l'avis de Groos, ce dont il s'agit tant dans le jeu que dans l'activité esthétique, c'est que *la réaction est retenue, et non pas réprimée.* »⁵⁹³

Rappelons également que, relativement au domaine de l'esthétique, le terme de jouissance (*Genuss*) est utilisé aussi bien par S. Freud que par E. Kant, même si l'expression complète de « jouissance esthétique », elle, semble sous-représentée dans leurs textes. Chez ce promoteur de l'esthétique classique qu'est E. Kant, la jouissance éprouvée face à l'objet

⁵⁹⁰ L. Vigotsky, « L'art et la psychanalyse », in *Psychologie de l'art*, trad. F. Sève, Paris, La Dispute, inédit, 2005, p. 112.

⁵⁹¹ *Ibid.*

⁵⁹² S. Freud, « Le créateur et la fantaisie littéraire », in *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, NRF/Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », p. 46.

⁵⁹³ L. Vigotsky, « L'art comme *catharsis* », in *Psychologie de l'art*, *op. cit.*, p. 291.

d'art serait essentiellement d'ordre intellectuel. Il ne s'agit pas, en effet, du rapport à l'agréable ; par conséquent, nous ne sommes pas dans le registre de l'esthétique. Pour le philosophe allemand, la jouissance esthétique exprime un sentiment intellectuel et désintéressé pour le Beau, sentiment qu'il met en rapport avec une certaine conscience morale qui, selon lui, serait toujours impliquée dans le jugement de goût⁵⁹⁴.

Dans un ouvrage d'esthétique plus récent⁵⁹⁵, Gérard Hess indique que « Gérard Genette reprend cette notion d'intérêt intellectuel, mais lui ôte son appendice moral [...]. Subsiste ainsi un "complexe de plaisir et de connaissance" qui s'ajoute au plaisir proprement esthétique [...] et qui se mêle étroitement au premier [G. Genette, *L'Œuvre de l'art*, II, *op. cit.*, p. 240] »⁵⁹⁶. Gérard Hess précise que « l'intérêt est certes déterminé par la (dis)satisfaction esthétique ; toutefois, il la dépasse dans la transcendance conceptuelle car l'intérêt se porte sur la connaissance susceptible de rendre compte de cette (dis)satisfaction »⁵⁹⁷. Ainsi, comme l'explique Gérard Genette, « une œuvre esthétiquement "déplaisante" peut être aussi, voire plus intéressante qu'une œuvre "plaisante" ; et de ce fait (et en ce sens), contrairement à la relation d'appréciation, la relation d'intérêt – relation décidément à la fois cognitive et affective, puisque l'intérêt qu'on porte à une connaissance est en lui-même un sentiment – présente l'immense avantage d'être toujours positive [G. Genette, *op. cit.*, p. 240] »⁵⁹⁸.

Par ailleurs, Nathalie Prince souligne dans un ouvrage⁵⁹⁹ le paradoxe de l'esthétique fantastique, paradoxe qui consiste à rechercher ce que Louis Vax appelle « une angoisse délicate »⁶⁰⁰. Au premier abord, la coexistence du plaisir esthétique avec un sentiment négatif (peur, effroi, inquiétude, angoisse...) paraît bien difficile. En effet, le Beau est censé produire, si l'on en croit ce que dit Kant dans la *Critique de la faculté de juger*, un sentiment d'« épanouissement de la vie »⁶⁰¹. La joie, le plaisir, que l'on ressent face au Beau découleraient d'une telle intensification. Or, la littérature fantastique, et les écrits qui peuvent lui être affiliés – et notamment, les récits d'expérience de la folie, dont les textes d'Artaud et de Nebreda sont représentatifs – renversent ce préjugé par le biais d'une « esthétique de l'étrange » qui, comme le souligne H. Gabes, confine à l'expérience du sublime en

⁵⁹⁴ Cf. E. Kant, *La Critique du jugement (Kritik der Urteilskraft)*, 1790, titre d'ouvrage que l'on traduit aussi par *Critique de la faculté de juger*.

⁵⁹⁵ G. Hess, *La Métamorphose de l'art. Intuition et Esthétique*, Paris, Editions Kimé, 2002.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 95-96.

⁵⁹⁷ *Ibid.*

⁵⁹⁸ *Ibid.*

⁵⁹⁹ *Le Fantastique*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2008. Nous suivons dans le passage qui suit le développement de Nathalie Prince mené au chapitre intitulé « L'angoisse délicate ».

⁶⁰⁰ L. Vax, *Les Chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1979, p. 15.

⁶⁰¹ Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1989, p. 85.

provoquant un certain type de plaisir esthétique. En effet, l'esthétique de l'étrange « commence par la rencontre (pour emprunter la terminologie de Burke) avec une chose qui est d'une certaine façon terrible, et qui opère d'une façon analogue à la terreur [...], si la terreur n'implique pas la destruction immédiate de la personne [...], de telles émotions peuvent produire un enchantement ; non pas un plaisir, mais une sorte d'horreur enchantée »⁶⁰². Il s'agit alors, si l'on se rapporte de nouveau à Kant, d'« un plaisir, qui ne jaillit qu'indirectement, étant produit par le sentiment d'un arrêt des forces vitales durant un bref instant »⁶⁰³. Nathalie Prince précise :

Cette angoisse délicate est une réminiscence du *delight* de Burke qui voyait dans le sublime un plaisir paradoxal qui consistait à jouir, à prendre plaisir esthétiquement d'un spectacle en soi détestable. Il s'agit là d'un plaisir du frisson, d'une jouissance de l'effroi, ce qui ne laisse jamais le lecteur dans une définitive bonne conscience. Le sentiment de l'*Angstlust*, à la lettre : ambigu de peur et de plaisir, consiste à aimer ce qui fait peur et à prendre plaisir à avoir peur. Pas de littérature fantastique sans ce sentiment ambigu : « Je lis par désir panique »⁶⁰⁴, écrit Charles Grivel.

Il serait donc possible d'éprouver un plaisir esthétique également face à une œuvre qui offre des caractéristiques esthétiques déplaisantes. D'après les théories de Freud et de Lacan, le plaisir (ou le déplaisir), qu'il soit ou non qualifiable d'esthétique, est une jouissance tamisée, filtrée dans la mesure où il suppose généralement en amont le passage par le refoulement originaire et la reconnaissance de la castration. Cela est valable pour le plaisir que procure une œuvre d'art (ou un objet perçu comme tel) comme pour le plaisir que procure un texte littéraire. Le discours, selon la définition qu'en donne Lacan, est régi par les lois du signifiant. Il implique donc l'abandon de la jouissance au profit de « j'ouïs-sens ». C'est pourquoi il n'est pas toujours évident de dissocier l'aspect émotionnel ou sensoriel de l'aspect cognitif impliqués dans le surgissement du plaisir. D'autre part, il n'est pas toujours aisé de distinguer le stade du plaisir du stade de la jouissance, tous deux éprouvés par le récepteur d'une œuvre.

En effet, il est toujours possible de jouir face à une œuvre – qu'elle soit ou non artistique, qu'elle soit ou non littéraire – en raison de ses propriétés esthétiques ou de l'intérêt qu'on lui porte. À en croire Lacan, la jouissance intellectuelle pourrait même être aussi intense que la jouissance sexuelle. Comme cette dernière, la jouissance dite esthétique

⁶⁰² H. Gabes, « Le plaisir différé : l'esthétique de l'étrange », dans P. Chezaud, L. Gasquet et R. Schusterman (dir.), *L'Art de plaire*, Paris, Montfort, 2006, p. 147.

⁶⁰³ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 85.

⁶⁰⁴ Ch. Grivel, *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992, p. 8.

dépasserait donc le stade du simple plaisir, mais aussi celui du plaisir esthétique (bien que la distinction entre jouissance esthétique et plaisir esthétique reste souvent confuse ou qu'elle soit occultée chez maints auteurs). Nombreux d'ailleurs sont les exemples qui vont dans ce sens, et laissent entendre qu'il existe des liens entre la jouissance esthétique et ce que Lacan appelle l'Autre jouissance. Faisons alors remarquer que cette jouissance spécifique, attestée plutôt dans les milieux religieux ou artistiques, n'est pas similaire à la jouissance du sujet psychotique, dans la mesure où elle a intégré le refoulement originaire et la Loi de la castration ; elle suppose donc un sujet divisé du fait de la rencontre du signifiant de la castration.

b. Plaisir et jouissance esthétiques

Quant au plaisir et à la jouissance esthétiques, ils se manifesteraient plus spécifiquement face aux œuvres modernes et contemporaines, y compris lorsque ces œuvres sont de nature textuelle. Ils seraient éprouvés en premier lieu par le créateur lui-même, qui emporterait ensuite le lecteur ou le spectateur dans cette même jouissance qui l'a traversé au moment de la composition de son œuvre. Ainsi, dans *Le Séminaire XXIII : Le sinthome*, Lacan se demande si, à travers son écriture démantibulée, Joyce cherche à « se libérer du parasite parolier »⁶⁰⁵ (c'est-à-dire des paroles qui s'imposent à lui) ou s'il s'agit « au contraire de se laisser envahir par les propriétés d'ordre essentiellement phonémique de la parole, par la polyphonie de la parole »⁶⁰⁶. Se manifeste en effet chez certains poètes modernes et contemporains comme une volonté de retrouver une langue pure, totalisante, qui correspondrait aux retrouvailles du sujet et de l'objet, du signifiant et du signifié. Cette vocation de l'écriture, aux penchants totalitaires, se manifeste chez Artaud, l'Autre devant se fondre dans le Même par le biais de l'extase ou de la transe suscitée par le poète.

Artaud compose ses œuvres en mobilisant une langue emplie d'affects, laquelle incite le lecteur à une participation intense, surtout après le « tournant de Rodez ». Le corps tout entier se trouve impliqué dans l'écriture, tant au niveau de la phase de production de l'œuvre qu'au niveau de sa phase de réception. Comme il le laisse entendre à plusieurs reprises, le poète cherche à engendrer du *pathos*, à susciter la peur par le biais de l'horreur et d'hallucinations cauchemardesques, à provoquer la stupéfaction et la sidération. Nous décelons ici une convergence évidente avec certaines intentions nourries par les écrivains de littérature fantastique. Dans l'esprit d'Artaud, il s'agit de se libérer d'une possession exercée

⁶⁰⁵ J. Lacan, *Le Séminaire XXIII : Le sinthome* (1975-1976), Paris, Seuil, « Le champ freudien », 2005, p. 97.

⁶⁰⁶ *Ibid.*

par l'Autre tout-puissant et en même temps de parvenir à prendre possession de son public (lecteur, spectateur, auditeur), afin de ramener l'Autre, hostile et inconnu, au Même.

Ainsi existerait une possibilité de jouir par le prisme d'une écriture ne suivant pas l'orientation de la *jouissance phallique* (c'est-à-dire une possibilité de jouir de l'Autre jouissance), mais aussi une possibilité d'éprouver une *jouissance non bornée*, sur le mode psychotique. Comme on peut l'établir en se rapportant à la théorie lacanienne et aux jeux de mots qui la parsèment, tout sujet serait en mesure de jouir de l'insensé (du dé-sens) et de l'indécence (indé-sens) :

La fonction phallique inscrit donc la manière dont la jouissance phallique tient lieu de rapport sexuel : chaque parlêtre se fera semblant d'homme ou de femme et les discours qu'il soutiendra prendront alors sens ; ils auront la « décence » de voiler l'absence du rapport sexuel.

En revanche, le discours analytique, en mettant en évidence le point où toute valeur de vérité disparaît pour la fonction, indique que, au-delà de cette limite dont elle se soutient, le sens s'abolit. C'est le dé-sens.

Cliniquement, cela signifie que la jouissance phallique, ou jouissance du semblant, constitue une barrière à respecter afin que se maintienne le sens des discours. Au-delà de cette barrière se situe le champ des jouissances autres qui exposent au dé-sens.⁶⁰⁷

Cette écriture/lecture de jouissance, hors-limites, pourrait provoquer, dans certains cas, une expérience extatique ou des états de psychose artificielle, suivant que la jouissance éprouvée se trouve limitée ou non par la loi du signifiant. L'expérience extatique causée par les propriétés esthétiques d'une œuvre ne serait donc pas forcément toujours de même nature que la jouissance de type religieuse (ou Autre jouissance), telle qu'en témoigne par exemple, chez Freud, le cas Dora⁶⁰⁸.

En outre, la différence que nous supposons entre plaisir et jouissance esthétiques d'une part, et jouissance et plaisir esthésiques d'autre part, serait, dans le second cas, le retrait de toute dimension cognitive propre à l'œuvre, soit encore l'absence de tout sentiment intellectuel investi dans l'acte de lire, de voir, d'écouter ou de contempler. Le plaisir esthésique renouerait donc avec l'agréable (ou le désagréable), sentiment pourtant disqualifié par Kant pour évoquer les rapports possibles aux objets dans le domaine de l'art. Il rétablirait en particulier la possibilité d'éprouver une sensation brute face à une œuvre, avant toute élaboration et transformation de celle-ci en émotion ou en intérêt intellectuel. La jouissance

⁶⁰⁷ « Dé-sens, indé-sens », in *Dictionnaire de la psychanalyse*, dirigé par R. Chemama, Paris, Larousse, « Références », 1993, p. 58.

⁶⁰⁸ Cf. S. Freud, « Fragments d'une analyse d'hystérie (Dora) », in *Cinq Psychanalyses*, *op. cit.*, p. 71, et R. Samacher, « Questions d'esthétique », in *Sur la pulsion de mort*, Paris, Hermann, « Psychanalyse », 2009, p. 267.

esthésique, quant à elle, serait simple participation servile et corporelle au délire ou au vertige des *signifiants* (visuels ou acoustiques) provoqué par la confrontation à l'œuvre. En revanche, la satisfaction intellectuelle, incluse dans le sentiment esthétique (que celui-ci relève du plaisir ou de la jouissance), serait davantage liée à la perception des significations de l'œuvre artistique ou littéraire, donc au *signifié*, ou encore au sens (conjonction du signifiant et du signifié) promu par elle.

Cet engagement corporel total du lecteur/spectateur par le biais de la sensibilité, de l'émotion et de l'imagination, s'il peut se manifester face à toute œuvre d'art (et même s'étendre à des objets non artistiques), se vérifie *a fortiori* pour les œuvres de nature performative, comme celles que réalisent Antonin Artaud et David Nebreda. Dans ce dernier cas, le public peut effectivement être invité ou être poussé à faire partie intégrante de l'œuvre ou du processus créatif ; d'autre part, toujours dans ce cas, l'« auteur » ne se trouve pas forcément réduit au simple statut de concepteur, puisqu'il peut aussi bien se prendre comme *objet central et unique de son œuvre*. Chez le sujet psychotique qui s'adonne à la création, les perceptions-sensations, à l'origine des effets esthétiques ou esthésiques, suivent un circuit étrange et original qui témoigne du rapport perturbé du sujet au plaisir et à la jouissance.

Ainsi donc, suivant la structure dans laquelle s'inscrit le sujet, les perceptions-sensations subiront (en grande partie) le refoulement, et s'intégreront à une œuvre répondant à une logique phallique, ou bien elles resteront à l'état brut, dans le Réel, circulant à l'intérieur du psychisme ou se libérant à l'extérieur, sous forme de mouvements moteurs et de décharges énergétiques. Chez un sujet psychotique, les perceptions-sensations non refoulées peuvent ressurgir à tout moment, en passant d'un état préconscient à un état conscient, et provoquer une décharge libidinale. Elles peuvent aussi être enrobées par l'Imaginaire et ressurgir au travers de manifestations hallucinatoires⁶⁰⁹, de nature auditive ou visuelle, parfois dotées d'un éclat particulier. Elles peuvent aussi se conserver dans l'appareil psychique, sous la forme d'images mentales internes, et alimenter ainsi chez le sujet le rêve ou le cauchemar, ou, plus largement, les délires de l'imagination (délires paraphréniques), y compris à l'état de veille.

⁶⁰⁹ Comme le démontre le cas de l'Homme aux Loups, le névrosé n'est pas non plus forcément exempt d'expériences hallucinatoires.

3. Le circuit des perceptions-sensations dans la psychose

Chez le sujet psychotique qui s'adonne à la création, les perceptions-sensations, à l'origine des effets esthétiques ou esthésiques propres aux œuvres, suivent un circuit étrange et original qui témoigne du rapport perturbé du sujet au plaisir et à la jouissance. Chez Artaud comme chez Nebreda, on assiste à une tentative de transposition des sensations-perceptions brutes et des signes de perception non refoulés dans un langage du Réel (ce que nous appellerons, plus loin, une *langue d'affects*⁶¹⁰) ou dans un Réel imaginarisé. Transposé dans une œuvre de nature performative, ce Réel permet au créateur, en position à la fois d'émetteur et de récepteur de son œuvre, d'échapper à la stase de la libido en éprouvant à nouveau des affects et des émotions brutes, autrement dit en éprouvant des émotions et des affects capables de soutenir une image du corps par le biais de la cénesthésie.

Par conséquent, si l'on tente de schématiser les opérations économiques qui se déroulent depuis le processus de création jusqu'à son achèvement dans l'éventuelle contemplation ou, disons plus largement et de manière plus juste, dans l'épreuve de l'œuvre, la circulation des perceptions-sensations semble effectuer une boucle dans l'appareil psychique du sujet psychotique. Si l'on s'appuie sur les exemples d'Artaud et de Nebreda, entre la réception finale des *stimuli* (ou des affects) et leur émission, se produit l'édification d'un « corps-œuvre » ou d'un « corps-texte » qui, suivant les circonstances et les instanciations, sert de catalyseur d'énergie ou de filtre à émotions, sans pour autant que le refoulement puisse agir en quelque mesure que ce soit sur le sujet. Dans ces conditions, l'aboutissement paradoxal de l'œuvre coïncidera toujours avec son explosion liée à la décharge de libido vers l'extérieur, ou bien il correspondra à l'abolition de toutes les sensations-perceptions parasites par le biais du négativisme, impliquant le retour à un état apathique de narcissisme primaire.

Dans « Voyez, ceci est mon sang (ou la passion selon D.N.N.) », Jacob Rogozinski estime que, dans les photos de Nebreda, la distance entre sacrifice et représentation du sacrifice s'abolit complètement :

Inscrite ou non en lettres de sang, la méditation est par elle-même un acte sacrificiel. Méditer sur le sacrifice, tenter de représenter un sacrifice, c'est déjà y prendre part, déjà (se) sacrifier. De part en part, l'œuvre de Nebreda se plie à cette « circularité » : toutes ses photos portent la marque des rituels d'auto-agression, toutes mettent en scène un sacrifice. Elles sont autant de « cadeaux pour la terre-mère » [*expression empruntée au titre que*

⁶¹⁰ Se reporter à la quatrième partie de notre thèse.

Nebreda a donné à l'une de ses œuvres], autant d'offrandes sacrificielles. Elles attestent de cet « acte de vie » qui lui permettrait d'échapper au piège du miroir.⁶¹¹

Dans ces conditions, il n'y aurait plus de différence entre pratique photographique et pratiques scripturale, graphique et performative. Mais, de même, s'abolirait la différence entre œuvre et non-œuvre. Pour Jean-Christophe Goddard, la création, chez Artaud, répond en effet à une « poïèse paradoxale »⁶¹² qui détruit l'œuvre en même temps qu'elle la produit, en raison de son refus de s'ouvrir à une altérité.

Le circuit emprunté par les perceptions-sensations lors du processus de création – circuit que l'on pourrait représenter de façon schématique par un cercle se refermant sur lui-même – rend compte de ce phénomène économique propre à la psychose, et déjà mis en évidence par Freud, qu'est le retour de la libido sur le moi. Cette tendance à la clôture de l'expérience esthétique/esthésique, liée chez Artaud et Nebreda à une perturbation de l'économie psychique, est toutefois assez caractéristique des œuvres performatives. Cependant, chez un sujet psychotique, elle amplifie le statut précaire et foncièrement paradoxal de l'œuvre produite. En effet, si elle sert, en même temps qu'à faire décroître l'excitation, à masquer le lieu de la Chose et à enrober le corps organique dans un voile imaginaire, cette œuvre s'emploie en même temps à faire exploser les formes et à dévoiler ce lieu de l'Innommable, faisant plonger le regard, l'ouïe et le corps de tout spectateur (et donc du créateur lui-même) dans le gouffre de l'obscène.

Dans la mesure où le travail de création ne prend pas appui sur la reconnaissance du vide de la Chose et laisse le terrain libre au déploiement d'une jouissance non bornée, l'œuvre en tant que telle se trouve sans arrêt mise à mal, c'est pourquoi nous avons choisi de la désigner comme une « création-destruction », insistant sur son aspect paradoxal. Subordonnée à un projet vital, qui n'est pas expression de la vie pleine et entière mais engage la survie d'un être qui se voit sans cesse refuser l'accès à l'existence par un Autre tout-puissant, l'expérience esthétique tend alors à être remplacée par un autre type d'expérience : une expérience sensitive, affective ou émotionnelle brute, c'est-à-dire une simple jouissance d'ordre esthésique, ne faisant en rien appel au jugement de goût, ne passant pas par le refoulement ni par l'intellection et n'impliquant aucune séparation nette entre sujet et objet.

⁶¹¹ J. Rogozinski, in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 131.

⁶¹² J.-Ch. Goddard : « Œuvre et destruction : Jacques Derrida et Antonin Artaud », in *Derrida : la déconstruction, op. cit.*, p. 79.

Conclusion

À partir de cette présentation des propriétés performatives et des effets conjointement esthétiques et esthésiques des œuvres, on pourrait établir deux fonctionnalités distinctes de la création chez Artaud comme chez Nebreda, même si celles-ci vont généralement de pair. D'un côté, se fait jour une tentative de partir des perceptions-sensations brutes (ou perçues dans le Réel) pour retrouver, contrentrées et projetées sur un support, ces mêmes perceptions-sensations brutes, ou du moins des perceptions-sensations brutes similaires, toujours dans le Réel, mais désormais sous une forme partiellement cadrée. Ce processus permet au sujet, tout en s'adonnant à un acte créatif, de rester dans une jouissance fusionnelle, antérieure au refoulement originaire. L'œuvre créée apparaît alors, tant dans ses fondements que dans ses effets, comme foncièrement esthésique.

De l'autre côté, on observe, *via* le détour par l'Imaginaire et les différents « scénarios fictionnels » à l'œuvre dans la psychose, une tentative éventuelle pour instaurer la barrière du Beau (le Beau n'étant, dans ce contexte, pas dissocié du « terrible »⁶¹³) et/ou créer une *suppléance* au fantasme. L'autre mode d'expression privilégié par Artaud et Nebreda réside en effet dans l'élaboration de scénarios ou de fictions à partir des sensations ou des images (rêves, hallucinations...) qu'ils perçoivent, souvent en lien avec des sensations cénesthésiques ou des perceptions hallucinatoires. Par ailleurs, les scénarios fictionnels créés peuvent s'inspirer d'œuvres existantes, tels des récits mythiques ou des contes fantastiques. Dans ce dernier cas, où prévaut l'Imaginaire, on serait enclin à dire que l'œuvre présente un aspect et une dimension esthétiques, même si l'emploi de ce qualificatif reste à manier avec précaution et à discuter.

D'une manière générale, lors de la phase de réception de l'œuvre, l'image ou la (non-) scène proposée par Artaud et Nebreda a pour fonction principale de soutenir la perception

⁶¹³ Cf. O. Douville, « Traversées de la mélancolie ou la sublimation brisée », in *Psychisme et Création*, sous la dir. de C. Masson, Bordeaux-Le-Bouscat, L'Esprit du Temps, « Perspectives psychanalytiques », 2004, p. 167-207.

cénesthésique ou hallucinatoire, laquelle permet d'échapper à la stase libidinale et de recréer momentanément un sentiment de jouissance et de vie intense. Or, comme nous l'avons vu, la phase de réception n'est pas forcément ultérieure (ou à considérer comme ultérieure) à la phase de création ; elle peut très bien aussi lui être concomitante. Cependant, lors du processus de création, ce sont au contraire les sensations cénesthésiques et les hallucinations qui favorisent la production d'images et la soutiennent.

Quoi qu'il en soit, les créations d'Artaud et de Nebreda correspondent à des *actes de création*, ou encore à des *actes d'énonciation* (au sens que l'on trouve chez Benveniste), c'est-à-dire qu'elles sont assimilables au *processus* qui les a vu naître, leur phase de production ne se distinguant plus tellement, et parfois plus aucunement, de leur phase d'implémentation. Par conséquent, les œuvres que nous étudions résident moins dans leur support papier ou l'objet matériel que dans *le contexte d'écriture et de mise en scène* qui les a vues naître, qui continue à les baigner de leur aura et qui, si la magie fonctionne – par le biais de l'hallucination, de l'immersion ou de la fascination –, se réactualise et perdure dans l'accomplissement d'une sorte de spectacle intégral et atemporel, lui-même subordonné à un rituel régénérateur et purificateur.

Cependant, la *catharsis*⁶¹⁴ telle qu'elle est suscitée par Artaud n'opère pas seulement par le biais des affects et des émotions éprouvés, d'où découle la libération de la jouissance et l'éclatement de l'image du corps, mais aussi, à l'inverse, grâce à une certaine contenance du corps souffrant/jouissant et grâce à une certaine imaginarisation de l'organisme, en lien avec une médiatisation des affects, une tendance à la réorganisation spatio-temporelle et à la réunification de l'image du corps. On pourrait établir le même constat à partir de l'œuvre de Nebreda. Les œuvres étudiées se révèlent ainsi profondément divisées en elles-mêmes, sujettes à des tensions entre Réel et Imaginaire (ce que, suivant la terminologie nietzschéenne, nous appellerions respectivement la dimension dionysiaque et la dimension apollinienne). L'occasion offerte au sujet de sortir de son corps réel ou organique tout en restant acteur ou spectateur induit une exclusion de la scène (de la réalité), mais elle fournit aussi l'occasion de pénétrer à l'intérieur d'une autre scène, qu'il nous faut toutefois dissocier de la scène du fantasme, ce dernier restant inaccessible au sujet psychotique. Chez Artaud et Nebreda, la scène, en tant que lieu d'expression d'un corps de jouissance ou de souffrance, n'est plus désormais le lieu des images voilées, re-présentées et représentables, comme dans le courant romantique, mais le lieu d'expression du Réel immédiat et de sa violence, du corps et de ses

⁶¹⁴ La *catharsis* selon Artaud sera définie dans la partie suivante.

organes, ou encore le lieu de *présentification de l'obscène*. C'est cette autre scène, particulièrement archaïque, que nous avons tenté de mettre en évidence et de décrire. À cette occasion, nous nous sommes aperçus que, malgré son horreur, elle n'était pas dépourvue de propriétés esthétiques et esthésiques.

Ainsi, chez ces créateurs transgressant les frontières des genres et des disciplines, mais aussi les frontières qui séparent la raison de la folie en bravant l'interdit, les manifestations incontrôlées du corps et les conflits intrapsychiques donnent lieu à des créations simultanées du monde et du langage, qui, en même temps qu'elles s'apparentent au déroulement d'une cérémonie de mise à mort, tracent des signes inédits, forment d'étranges parcours et s'orientent vers l'horizon d'une nouvelle naissance.

II. ŒUVRES APOTROPAÏQUES ET CATHARTIQUES

Introduction

En guise de préliminaire, rappelons que la forclusion du Nom-du-Père – que l'on peut concevoir également comme le rejet ou la non-inscription de la Loi symbolique – entraîne la soumission du sujet psychotique à un Autre tout-puissant et jouisseur, souvent représenté dans les imaginaires mythologiques par un Père-Mère dévorateur⁶¹⁵. Chez Artaud, cet Autre – que Lacan dit *non barré par la castration* – prend successivement ou alternativement le visage du père, de Dieu, d'une ou de plusieurs femmes, de la Mère toute-puissante, d'une entité double : le Père-Mère⁶¹⁶... Chez Nebreda, il apparaît essentiellement sous les traits d'une Mère terrifiante et sanguinaire, sans pour autant se limiter à cette figure d'épouvante.

Pour le sujet psychotique pris dans un rapport de rivalité qui renvoie à une phase du « stade du miroir » décrit par Lacan, l'Autre n'existe que sous la forme d'un double persécuteur ou d'un « Surmoi féroce », « pousse-à-la-jouissance »⁶¹⁷. Par conséquent, le sujet non assujéti à la Loi symbolique éprouve souvent le sentiment de n'être plus maître de sa parole, de sa pensée, de ses actes. En raison de l'absence de barrières psychiques (ou de pare-excitations) suffisamment solides et hermétiques entre le sujet psychotique et le monde qui l'entoure, naît en particulier, chez lui, la crainte d'être englué dans les signifiants de l'Autre (non barré), de se retrouver enfermé dans un langage artificiel s'imposant du dehors. Ce langage plus ou moins désorganisé, laissé à la merci d'un signifiant non évidé de la jouissance, et sans sujet énonciateur, se manifeste avec une grande liberté dans le délire.

Toutefois, les implications de la forclusion du Nom-du-Père ne se limitent pas uniquement au champ du langage. Elles agissent également au niveau du Réel, et en particulier au niveau de la perception cénesthésique, en donnant au sujet l'impression qu'il se trouve dépossédé de son corps, qu'il est persécuté par un ou plusieurs organe(s), que sa chair et son Moi éclatent en morceaux... C'est ainsi qu'au cours des années 1960, le thème de la

⁶¹⁵ Magnifiquement illustré par le tableau de Goya s'inspirant des légendes romaines et qui s'intitule *Saturne dévorant un de ses fils (Saturno devorando a un hijo, 1819-1823)*.

⁶¹⁶ Cf. « L'Exécration du Père-Mère », in « Artaud le Môme », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1133-1137.

⁶¹⁷ Comme le rapporte le *Dictionnaire de la psychanalyse* dirigé par R. Chemama, le Surmoi, pour J. Lacan, « constitue une partie des commandements intériorisés par le sujet. Mais c'est un énoncé discordant, exorbitant par rapport à la loi pacifiante du Symbolique. Ainsi le Surmoi est-il aussi ce qui pousse le sujet à aller au-delà du principe de plaisir. Il lui prescrirait plutôt la jouissance ». (« Surmoi », in *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, « Références », 1993, p. 277.)

jouissance dérégulée endurée par le sujet a pris une place de plus en plus importante dans la réflexion de Lacan et dans son enseignement sur les psychoses. Comme nous le verrons plus loin, les œuvres d'Artaud et de Nebreda témoignent en effet de leurs diverses modalités de défense contre cette jouissance dérégulée.

Or, le sujet psychotique s'efforce en général de lutter contre la dévitalisation et la dépersonnalisation liées à l'emprise que l'Autre omnipotent exerce sur lui. Il dépense beaucoup d'énergie afin de mettre en place toutes sortes de défenses qui lui permett(rai)ent de se protéger face à l'afflux des signifiants S1, lesquels, sous forme de mots ou d'images, le traversent et le débordent constamment, sans qu'il puisse se les approprier, les pacifier, les faire siens en leur inoculant du sens.

C'est pourquoi ce sujet cherche à détourner sa langue maternelle mais aussi le langage commun, source d'angoisse (psychotique) et de persécution, et à recréer sa propre langue⁶¹⁸, parfois hors de toute perspective de communication ; c'est ce que l'on observe notamment chez Antonin Artaud. Dans d'autres cas, il se propose, par un système de contre-mesures⁶¹⁹ adéquates, de se protéger des images qui, comme les mots, viennent du lieu de l'Autre et l'agressent ; c'est ce que l'on observe dans le travail de création picturale ou photographique effectué par David Nebreda. Chez les deux créateurs étudiés, la nécessité de détruire, de faire éclater ou de dissiper les corps, les mots et les images ressentis comme persécuteurs va de pair avec la volonté de construire et de fixer une vraie image de soi, d'édifier un corps et un langage purs, au sens où l'individu s'y sentirait enfin libre et acteur de son propre destin. Qu'ils soient dirigés vers le sujet lui-même, vers une collectivité ou vers l'ensemble de l'humanité, nous verrons ainsi que l'œuvre entier d'Artaud de même que tout l'œuvre de Nebreda peuvent être comparés à une longue et incessante tentative d'*exorcisme*.

⁶¹⁸ Concernant le travail de protection et d'attaque simultanées contre le langage de l'Autre, et marqué par une tentative de réappropriation des signifiants, les écrits de Louis Wolfson constituent un modèle exemplaire. Cf. *Le Schizo et les Langues, op. cit.* ; *Ma mère musicienne est morte...*, Paris, Navarin Éditeur, « Bibliothèque des Analytica », 1984 et Paris, Attila, 2012.

⁶¹⁹ Nous expliciterons cette notion ci-dessous en nous référant à l'utilisation d'un « contre-miroir » par Nebreda.

A. Hantise de l'Autre non barré

D'après la théorie lacanienne, fondée sur la clinique, le sujet psychotique est entièrement assujéti à l'Autre ; il est emporté dans une relation de corps-à-corps intolérable et mortifère avec autrui, du fait de son non-détachement de l'objet et de l'emprise que la Chose exerce sur lui. En particulier, la mère du sujet, en raison de la relation fusionnelle qu'elle entretient avec le nourrisson et de la proximité qu'elle peut établir avec son enfant, est souvent considérée comme un être tout-puissant auquel le psychotique se trouve intégralement soumis, lui-même n'en constituant qu'un simple prolongement organique. L'un et l'autre des membres du couple incestueux, non distinguable séparément, réalisent de cette manière une situation d'osmose, faite d'amour dévorateur et de haine destructrice.

En tant qu'il est porteur de la « grosse voix » qui donne naissance au Surmoi, le père constitue un autre point d'accroche possible pour la persécution. Le Surmoi, nous dit Freud dans *Le Moi et le Ça*, « est né à la faveur d'une identification avec le prototype paternel »⁶²⁰. L'auteur précise également que, même si ses contenus s'ancrent dans le Ça, « le Surmoi ne peut renier ses origines acoustiques »⁶²¹. C'est pourquoi, chez le sujet névrosé, le Surmoi se manifeste en général par ce qu'on appelle la « voix de la conscience », résultat des acquis culturels, de l'incorporation de la morale et des interdits parentaux, etc. En revanche, chez le psychotique, le Surmoi produira notamment le phénomène élémentaire des voix imposées, voix perçues dans le Réel, intimant au sujet d'agir sur leur ordre, aveuglement. Selon Freud, le Surmoi « pousse-à-la-jouissance » peut se transformer, comme cela arrive souvent dans la mélancolie, en « une sorte de culture pure de l'instinct de mort qui réussit souvent à pousser le Moi à la mort, lorsque celui-ci n'a pas eu la précaution de se réfugier au préalable dans la manie »⁶²².

Dans un délire à connotation religieuse, comme on peut l'observer chez Artaud et Nebreda, l'Autre peut se manifester sous ces deux figures archétypales et antagoniques que

⁶²⁰ « Le Moi et le Ça », in *Essais de psychanalyse*, préface du Dr A. Hesnard, Paris, Payot, « PBP », 1966, p. 228.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 226.

⁶²² *Ibid.*, p. 227.

sont le dieu (ou l'esprit) protecteur et le dieu (ou l'esprit) persécuteur (ou le mauvais génie), soit, si l'on se réfère au christianisme, Dieu, d'un côté, et Satan, de l'autre. Le sujet psychotique est un sujet à la fois hanté, possédé par l'Autre non barré et dépossédé de lui-même. Ainsi, malgré les sempiternels efforts accomplis par Artaud et Nebreda pour conserver une intégrité physique et mentale, leur corps et leur esprit sont toujours agressés, pénétrés, envahis par cet Autre, qui leur dérobe inmanquablement leur place, leur identité, leurs propos, leurs pensées et leur pouvoir d'action.

1. David Nebreda et la tyrannie de la Mère

La Mère intransigeante et possessive apparaît comme un *leitmotiv* dans les textes qui constituent les *Autoportraits* et *Chapitre sur les petites amputations*, elle n'est pas non plus absente de *Sur la révélation*. De temps à autre, elle se trouve explicitement citée dans le titre d'un écrit (par exemple : « Lettres de la mère ») ou dans une légende de photo (par exemple : « Le cadeau de la mère. Le couteau nouveau portant mon nom »⁶²³, « L'aiguille de la mère »⁶²⁴, « Parole de la mère et du fils »⁶²⁵). Outre sa présence dans les titres et légendes, le contenu de maints textes de Nebreda nous indique qu'elle ne se contente pas d'envahir le corps et l'esprit du photographe, mais qu'elle se propage aussi à l'intérieur même de son œuvre, et qu'elle aurait la capacité de l'orienter, de la déterminer, de la façonner en partie. À la fois omnipotente et omniprésente, la mère/Mère serait donc en mesure d'agir par-delà même le principal mode de défense mis en place par son fils pour lutter contre son emprise.

Par ailleurs, la Mère peut se manifester sous de multiples aspects – plus ou moins cruels, plus ou moins monstrueux, plus ou moins insidieux. Nebreda est victime d'un grand Autre qui, dans sa démesure, prend parfois la figure d'un animal redoutable. Ainsi, la dénomination de « lion moral » employée par l'auteur n'est pas sans évoquer l'idée du Surmoi féroce ou « pousse-à-la-jouissance » : tel un fauve, la Mère se jette sur sa proie, la mord et l'engloutit avant de l'absorber dans le néant. L'attitude terrifiante de ce fauve et la frayeur qui en résulte se trouve magnifiquement dépeinte dans la citation de Paul Claudel placée en exergue de l'un des textes du recueil intitulé *Sur la révélation* et qui s'achève par ce distique

⁶²³ D. Nebreda, *Autoportraits*, op. cit., p. 62.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 91.

apostropheur : « Ce lion pour m'emporter qui s'est jeté sur moi, quelqu'un / vite, pour m'arracher à ses mâchoires ! »⁶²⁶

Face à la Mère, il n'y aurait donc pas d'autre alternative, pour Nebreda, que celle-ci : *dévoré ou être dévoré (se faire dévorer)*. Cette situation particulièrement dangereuse et précaire vis-à-vis de l'Autre, et qui, après l'éclosion d'un délire paranoïaque, débouche sur une attitude de repli, d'abandon et de négation de soi, est provoquée par la confrontation à l'insupportable jouissance de la Chose, du fait de l'absence de tiers symbolique. Victime d'une jouissance non régulée, David Nebreda se voit par conséquent soumis à des tortures diverses ordonnées par des voix intérieures qu'il attribue souvent à sa mère⁶²⁷, ou à d'autres êtres mystérieux, plus ou moins clairement déterminés⁶²⁸, qui seraient au service de la Mère, c'est-à-dire au service du grand Autre non décomplet. « Dehors ils sont tous à attendre et à observer. [...] Ils observent et attendent le témoignage. [...] »⁶²⁹, est-il écrit dans les *Lettres de la mère*. Sous le visage de cette Mère monstrueuse comme sous l'œil des « témoins » avides qui l'observent, l'oppressent et exigent de lui un sacrifice, c'est en effet toujours au grand Autre non barré, sans distinction de sexe, et à l'horreur de la Chose que Nebreda a à faire.

En particulier, Nebreda est soumis à des voix qui lui ordonnent de s'automutiler, voix qu'il attribue généralement à sa mère/Mère. Dans les *Lettres de la mère*, qui constituent une section des *Autoportraits*, la répétition du verbe « suivre », des mots « ordre » et « nécessaire » montre l'insistance des voix à se faire entendre et obéir, cette répétition traduit l'obsession qui s'empare de l'esprit de Nebreda, ainsi que l'effet de fascination qu'elles provoquent sur lui. L'effet paraît d'autant plus intense pour le lecteur que ces mots, et les paroles qui les rassemblent ont déjà été prononcées, peu ou prou de la même façon, dans une section précédente de l'ouvrage :

Ils sont tous à attendre. Nous nous souviendrons toujours de l'histoire et du témoignage. Suivre les pas. Il se peut que cette année le froid arrive plus tôt que prévu. Dans tous les cas contrôle et témoignage pour ceux qui attendent. Lui suit l'ordre et reste attentif.⁶³⁰

De la lecture des *Lettres de la mère*, il ressort que le photographe n'a pas d'autre choix que de *suivre* à nouveau l'*ordre* – rituel et commandement des voix –, de se plier une fois de

⁶²⁶ P. Claudel, *Psaumes*, in « Ce lion moral », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 49.

⁶²⁷ Cf. notamment les « Lettres de la mère » dans les *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 168 *sq.*

⁶²⁸ Dans la « Note écrite le jour précédent le quatrième internement psychiatrique », ils sont désignés comme « ceux qui attendent » (*Autoportraits*, *op. cit.*, p. 166). Cette appellation est reprise ensuite (*Autoportraits*, *op. cit.*, p. 167).

⁶²⁹ « Lettres de la mère », in *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 169.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 166.

plus à cette absolue *nécessité* qui consiste à se taillader le corps, pas d'autres possibilités que d'obéir à l'insidieuse force de persuasion qui, par différents procédés, et notamment par le jeu sur les différentes tonalités (douce, sévère, etc.), s'exprime dans une même *Lettre*.

La voix de la mère, qui revêt une dimension d'autant plus fantastique qu'elle prend intégralement possession de Nebreda – esprit et corps confondus –, presse son fils de lui obéir, en arguant que le moment propice est enfin arrivé, sinon tout proche : « Mon fils, il est déjà mardi. » « Il est temps de t'entailler à nouveau la poitrine. » « Dehors, ils sont tous à attendre et à observer. » « David, il reste peu de temps. »

Parfois, elle installe une sorte de complicité avec son destinataire, lui laisse entendre que c'est lui en premier lieu qui a la connaissance et le pouvoir d'agir, mais on peut se dire qu'elle opère ainsi dans le seul but de mieux le convaincre de se soumettre au sacrifice : « Tu sais mieux que personne que le sang est la preuve » (sous-entendu : la preuve exigée, attendue ; on songera éventuellement ici à faire un rapprochement avec les stigmates du Christ, preuves de sa nature sacrée, quoique le sacrifice mis en œuvre par Nebreda se révèle beaucoup plus violent et sans véritable rédemption), « Tu vois toi-même les “signaux” », « Tu sais, tu dois réunir à nouveau tes filles [...] ». « Tu sais », « Tu vois », « Tu dois » : c'est ici une force de conviction qui se déploie dans toute sa splendeur, une pensée imposée qui se présente sous la forme d'une interpellation à la deuxième personne du singulier, son caractère aussi incontournable qu'incontestable fondant le discours psychotique. L'énonciateur des *Lettres de la mère* est donc double : il est à la fois sa mère et lui-même, mais sa propre voix lui est renvoyée de l'extérieur.

Séductrice, tel le chant des Sirènes ou les paroles du Serpent de la Genèse, la voix de la mère exerce aussi une pression sur l'a-sujet par l'intermédiaire de l'instillation de la peur et la profération de menaces (de punition) : « Comment expliques-tu cette absence d'hémorragie ? De toute façon tu devras t'expliquer », « N'essaie pas de nous tromper. » Dans d'autres sections des *Autoportraits*, se perçoit la contrainte terrifiante qui s'exerce sur l'esprit de Nebreda, qui devient obnubilé par la seule présence de la voix, jusqu'à en perdre toute personnalité propre :

Il ne peut pas parler. Il ne peut rien faire. Cela est à nouveau mort. Il ne peut et ne doit penser qu'à l'agneau et à ses filles et suivre l'ordre attentivement. Témoignage pour ceux qui attendent. Le harcèlement fixe l'idée.⁶³¹

⁶³¹ *Ibid.*, p. 167.

La voix exerce ici, en plus du « harcèlement », une véritable tyrannie hégémonique : on ne saurait lui échapper. Sa toute-puissance implique que Nebreda soit en position de totale soumission par rapport à elle. Ni parole ni geste ni acte ne lui sont possibles. D'où son discours écrit à la troisième personne du singulier : il est réduit ici à un objet.

Et pourtant, la mère essaie parfois aussi d'amadouer son fils (ne se montre-t-il donc pas assez attentif, pas assez soumis ?) en le trompant sur la réalité des choses, et en particulier sur la réalité de la douleur liée aux scarifications : « Cela est aussi nécessaire que facile et peu douloureux. » Elle laisse entendre que l'opération d'automutilation pourra être progressive, le plus important étant d'amorcer le processus : « Tu peux commencer par une double détérioration (3 plus 3). Laisse tout le reste. » En outre, elle fait de belles promesses, qu'elle ne tiendra pas forcément : « Peut-être te ferai-je cadeau d'un bon miroir, comme je t'ai fait cadeau d'une fille étincelante que l'on va confirmer tous les deux. » Exerçant, par le biais de la rhétorique, son art de la séduction et de la tromperie, elle ne supporte pas, quant à elle, d'être jouée par l'autre : « N'essaie pas de nous tromper. » « Suis l'ordre », ce qui veut dire : soumets-toi impérativement au commandement de ma voix (ou des voix). Nebreda, quant à lui, ne peut échapper à la jouissance de cette voix.

2. Antonin Artaud, le règne de la Grand(e) Mère et la tyrannie du Père

Dans *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné* (1934), Artaud décrit l'épopée tragique d'un empereur romain entièrement soumis au règne des femmes. Pour Jacob Rogozinski, ce récit « mytho-poétique » signe « la revanche de la Femme, c'est-à-dire de la *mère* »⁶³² sur le patriarcat (très implanté à Rome dans l'Antiquité) et sur la Loi (symbolique) du père :

Issu d'une lignée incestueuse où la filiation passe par les mères, l'empereur fou a été fait et défait par des femmes, par ces quatre Julia qui le poussent sur le trône, puis à l'égout. En humiliant les *patres* du Sénat romain et en bafouant leurs dieux, en se déguisant lui-même en Vénus pour se prostituer, il met en scène le règne de la Mère [...].⁶³³

Or, on sait que le poète s'identifie à Héliogabale, ce dernier mettant en scène la pente féminisante qui peut être suivie dans la psychose et que Lacan appelle le « pousse-à-la-femme ». Elle traduit la soumission – qui peut-être totale, mais souvent progressive ou

⁶³² J. Rogozinski, *Guérir la vie. La Passion d'Antonin Artaud*, op. cit., p. 84. Souligné par l'auteur.

⁶³³ *Ibid.*

récalcitrante – du sujet à l’égard de l’Autre et de sa jouissance sans bornes. Toutefois, Artaud se révolte fièvreusement contre cette jouissance imposée par l’Autre et, contrairement à D. P. Schreber, ne se laissera pas entièrement dominer par son penchant à la féminisation⁶³⁴. Il n’en reste pas moins que, comme le fait remarquer Jacob Rogozinski, le récit d’*Héliogabale* constitue une prise de conscience, chez son auteur, de cette position aliénante à laquelle, au même titre que son personnage historico-mythique, il se trouve confronté :

Le roman d’Artaud est une épopée de la castration, parce qu’il lance un coup de sonde dans les profondeurs du désir de la Mère et découvre la cruelle jouissance qui l’anime. Il sait désormais ce que veut la Grande Mère : émasculer le fils pour pouvoir jouir de son corps féminisé, l’envoûter, le dévorer.⁶³⁵

La Mère dont il est question dans *Héliogabale* prend notamment l’aspect d’Isis, considérée comme la Mère des dieux ou Grande Mère. D’autre part, on verra plus loin que les origines de l’aliénation, chez Artaud, seraient à situer davantage du côté de ses deux grands-mères.

Mais la tyrannie exercée par l’Autre ne saurait se réduire au seul règne cruel et totalitaire de la (Grand/e) Mère. À l’époque de son internement, Artaud estime que, en dehors de quelques amis fidèles, destinés à réaliser avec lui son idée apocalyptique du Théâtre de la Cruauté, la totalité des êtres humains, et spécialement la gent religieuse, en veut à son corps comme à son esprit. Il se dit également persécuté par diverses créatures surnaturelles (démons, incubes et succubes, etc.), que nous subsumons, en empruntant le terme au poète, sous la catégorie des *suppôts* ; ces créatures démoniaques ou issues d’un bestiaire imaginaire tentent de le pénétrer mentalement et/ou sexuellement, et parfois y réussissent. Son viol effroyable par les Mères, décrit dans un « rêve-poème »⁶³⁶, *Les Mères à l’étable*, évoque de manière on ne peut plus explicite sa peur et même son sentiment d’être possédé par l’Autre. Perdant toute notion de Moi propre, le poète éprouve alors le sentiment de faire corps avec la Nature entière : « [...] c’est l’intrusion absolue de mon corps, *partout* »⁶³⁷. Quant au « singe dénommé dieu », il procède à ses envoûtements « du fond des cavernes d’une planète que je connais fort bien »⁶³⁸, nous avertit assez mystérieusement Artaud. L’Autre investit donc aussi bien le microcosme que le macrocosme, la Nature que l’organisme, et semble ne laisser nul

⁶³⁴ Sur ce point, se reporter notamment aux analyses de P. Bruno, « chap. II : La Sainte Famille. “L’inné absolu” », in *Antonin Artaud. Réalité et Poésie*, Paris, L’Harmattan, « L’œuvre et la psyché », 1999, p. 116-119.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁶³⁶ « Les Mères à l’étable », in *Suppôts et Suppliciations*, in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1247-1249.

⁶³⁷ *Interjections*, in *op. cit.*, p. 1384.

⁶³⁸ Selon nous, l’évocation de ces antres souterrains peut être rapportée à une problématique anale, constamment présente chez Artaud. Cf. C. Dumoulié, « Madame utérine fécale », in *Antonin Artaud, op. cit.*, p. 115.

espace libre de sa présence. Nous ajouterons que la « zizanie »⁶³⁹, que le poète ressent et endure comme une atroce souffrance, se poursuit inéluctablement à l'intérieur de son esprit, où les suppôts s'attaquent de manière inflexible à sa volonté :

Le : *je veux* imprescriptible du moi n'est pas seul à ce point du cerveau où l'âme individuelle et personnelle se pense, mais il y en a d'autres qui cohabitent avec lui et qui ne cessent de travailler contre lui.⁶⁴⁰

Artaud doit donc lutter sur tous les fronts pour conserver son statut social ainsi que son intégrité physique et psychique, autrement dit sa dignité d'être humain et, de plus, sa virilité : « Car moi, homme vivant, je suis *une ville assiégée* par l'armée des morts. »⁶⁴¹ On notera en effet, outre son aspect épique et cauchemardesque, le caractère féminin de l'image. Malheureusement pour l'écrivain – mais comme on pouvait toutefois s'y attendre –, l'adversaire, tel un cheval de Troie, se trouve déjà installé dans la place. Voilà pourquoi le poète se plaint d'avoir été remplacé par un être vil et méprisable, une sorte de caricature de lui-même, qui se fait appeler dieu ou Jésus-Christ, quand il ne porte pas, entre autres, la dénomination péjorative de « singe » ou de « macaque ». Or, par un retournement de situation assez comique, c'est le « singe », installé en lieu et place de l'écrivain, qui crie à l'imposture : « Que fais-tu, là Antonin Artaud ? / Oui, que fais-tu là ? Tu nous gênes. / Et à la fin sors de ton corps, c'est à nous à tenir ta place, voilà trop longtemps / Que tu la tiens. »⁶⁴² De plus, persuadé que le mensonge et la substitution touchent également les êtres qui lui sont chers, l'écrivain invente plusieurs histoires de sosies, qui se concentrent notamment autour de la figure tantôt aimée tantôt haïe d'Anie Besnard⁶⁴³.

Dans *L'Épreuve d'Antonin Artaud et l'expérience de la psychanalyse*, Serge André souligne ainsi que « depuis toujours, bien avant Rodez, Artaud a ressenti le désir de l'Autre, et spécialement le désir féminin, comme le désir d'un vampire suceur et intrusif contre lequel il reste sans défense »⁶⁴⁴. Il ajoute :

Pour Artaud, c'est toujours l'Autre qui jouit : son propre orgasme n'a de sens qu'à alimenter l'avidité insatiable de l'Autre. Il a toujours la position de l'objet de cette jouissance, et, quelles que soient les apparences, c'est toujours son corps qui est pénétré, comme s'il ne pouvait le fermer à une volonté de jouissance étrangère.⁶⁴⁵

⁶³⁹ « Cogne et Foutre », *op. cit.*, p. 1349.

⁶⁴⁰ « Les Mères à l'étable », *op. cit.*, p. 1247.

⁶⁴¹ *Interjections*, in *op. cit.*, p. 1378 (nous soulignons).

⁶⁴² *Ibid.*, p. 1381.

⁶⁴³ Voir *op. cit.*, p. 1271, p. 1282, p. 1283, p. 1286, p. 1291, p. 1294.

⁶⁴⁴ S. André, *op. cit.*, p. 103.

⁶⁴⁵ *Ibid.*

On retrouve bien à travers cette analyse (fondée sur les propres descriptions et formulations du poète) la position d'insécurité et de dépendance complète de l'*infans* à l'égard du *Nebenmensch*, soit le « proche secourable » dans la terminologie freudienne. Cependant, ce « proche secourable » s'est désormais transformé en « vampire suceur et intrusif » et, loin de vouloir le Bien du sujet, ou même encore, tout en revendiquant vouloir son Bien, il ne fait que le projeter dans un enfer de plus en plus insoutenable. Dans ce cas de figure, le *Nebenmensch* se serait transformé en la Chose.

Le père du sujet, lui aussi, peut être désigné comme le persécuteur et être pris pour cible par le sujet psychotique. En effet, en tant qu'il incarne de manière privilégiée la Loi symbolique, le père réel est nécessairement castrateur. Dans les contes enfantins ou dans les rêves, il peut ainsi être représenté par un ogre ou par un « grand méchant loup ». Il n'est pas indifférent de noter que la gueule du monstre ou de l'animal peut mordre, mais aussi avaler. En effet, le ventre constitue une sorte de matrice primordiale. Le persécuteur est donc un père maltraitant ou trop aimant, ce qui en somme revient au même : dans un cas comme dans l'autre, il dévore ses propres enfants, les enfourne dans son ventre, et les empêche d'accéder au statut de pair/père, tel l'Ouranos-Saturne de la mythologie gréco-latine ou tel le Père de la horde primitive⁶⁴⁶.

De fait, si Artaud doit lutter au même titre que Nebreda contre l'emprisonnement dans la jouissance de l'Autre non barré, le premier adversaire que l'écrivain situe en ligne de mire n'est pas la Mère primordiale mais la figure symbolique du Père, ou plutôt ce qui, de cette figure symbolique, est perçu et redouté par le sujet à travers le prisme de l'imaginaire :

« Le Père, dit Saint-Yves d'Alveydre dans *Les Clefs de l'Orient*, le Père, il faut le dire, est destructeur. »

Un esprit désespéré de rigueur et qui, pour penser, se met sur le plan surélevé de la nature, sent le Père comme un ennemi. Le mythe de Tantale, celui de Mègère, celui d'Atrée contiennent en termes fabuleux ce secret, cette espèce de vérité inhumaine, dont c'est toute la recherche des hommes d'essayer de s'accommoder.

Le mouvement naturel du Père contre le Fils, contre la Famille, est de haine ; cette haine que la philosophie de la Chine ne peut séparer d'avec l'amour.

Et de cette vérité générale, chaque père particulier dans son être cherche lui aussi à s'accommoder.⁶⁴⁷

⁶⁴⁶ Cf. le mythe archaïque de *Totem et Tabou* recomposé et développé par Sigmund Freud.

⁶⁴⁷ « Surréalisme et Révolution », in « Messages révolutionnaires », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 689.

Sous sa forme réelle ou imaginaire, le père est pour Artaud un ennemi dans la mesure où il est identifié à un Surmoi féroce et renvoie aussi à l'impératif de la castration, cette castration que le sujet psychotique ne peut interpréter et subir que dans le registre du Réel. Les mythes antiques sont porteurs d'une vérité cruelle qui n'a pas échappé au poète, cette vérité qui dresse inmanquablement les pères contre les fils et les fils contre les pères. Sur ce point, d'ailleurs, la convergence avec la théorie psychanalytique telle qu'elle est amenée par Freud dans *Totem et Tabou* semble totale : la lutte entre le père et les fils apparaît comme une constante phylogénétique. Or si, chez un sujet névrosé, l'issue de cette confrontation, la plupart du temps, ne s'avère pas fatale (elle prend la forme de l'acceptation de la loi de la castration), chez un sujet psychotique, la relation conflictuelle père-fils paraît nettement plus délicate à appréhender et à dépasser, puisque le père conserve aux yeux du sujet son statut hégémonique et menaçant de Père de la horde primitive⁶⁴⁸. On pourrait dire également qu'il renvoie également au père imaginaire, tel que le définit Lacan⁶⁴⁹.

À ce propos, on peut penser que la présence du signifiant *Roi* dans le nom du père d'Antonin Artaud – qui s'appelait Antoine Roi Artaud – ne fit que renforcer la toute-puissance imaginaire que son fils avait pu attribuer à sa personne ; ce nom pouvait également auréoler cet homme – par ailleurs capitaine de navire – d'une dimension mythique, l'assimilant à un roi tyrannique et impitoyable tel que les tragédies anciennes ou modernes se plaisent à le mettre en scène.

De fait, dans son adaptation théâtrale des *Cenci*, réalisée d'après Shelley et Stendhal, Antonin Artaud a composé une figure paternelle particulièrement terrifiante et archaïque : le père Cenci, outre qu'il pratique la sodomie, s'adonne sans retenue au meurtre et à l'inceste. Dans le cauchemar récurrent de sa fille Béatrice, cet homme proprement inhumain et sans limites apparaît sous la forme d'une bête avide et effrayante⁶⁵⁰, représentation qui n'est pas sans évoquer les figures de pères castrateurs qui hantent certains contes. Devant les terribles forfaits commis par cet individu si opulent et influent qu'il peut s'acheter le silence de la papauté sur ses crimes, Lucretia, camériste proche de Béatrice, se rebelle : « Y a-t-il donc une loi qui commande aux pères de dévorer ce qu'ils ont créé, et aux fils de se laisser dévorer ? »⁶⁵¹

⁶⁴⁸ Cf. S. Freud, *Totem et Tabou*, trad. Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, « PBP », 1965, p. 162-168.

⁶⁴⁹ J. Lacan, « Du complexe de castration », in *Le Séminaire IV : La relation d'objet* (1956-1957), Paris, Seuil, « Champ freudien », 1994, p. 220 : « C'est le père effrayant que nous connaissons au fond de tant d'expériences névrotiques, et qui n'a aucunement, de façon obligée, de relation avec le père réel de l'enfant. Nous voyons fréquemment intervenir dans les fantasmes de l'enfant une figure à l'occasion grimaçante du père [...] »

⁶⁵⁰ A. Artaud, « Les Cenci », in *Œuvres, op. cit.*, p. 622-623.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 635.

Or, il ne nous semble pas vain de rapprocher l'histoire dramatique affrontée par la famille Artaud de la tragédie qui s'est abattue sur la famille Cenci. En particulier, comment ne pas s'apercevoir que la pièce est truffée par Artaud d'allusions à son propre drame intime et familial ? Ne sont-ce pas le désespoir et la perplexité mêmes du poète vis-à-vis de l'instauration d'une loi inique qui pointent dans l'interrogation de Lucretia ? En ouverture d'un texte programmatique paru le 5 mai 1935 dans *Le Figaro* et intitulé « Ce que sera la tragédie *Les Cenci* aux Folies-Wagram », Artaud informait le public :

Dans *Les Cenci*, le père est destructeur. Et c'est par là que ce sujet rejoint les Grands Mythes. / *Les Cenci*, tragédie, sont un Mythe, qui dit en clair quelques vérités.⁶⁵²

Comme le fait remarquer Renaud de Portzamparc, le drame des *Cenci* démontre l'impossibilité, pour son auteur et metteur en scène, d'échapper à cette loi promue par un père tyrannique, qui n'est donc pas le père réel d'Antonin Artaud, mais plutôt un père imaginaire⁶⁵³, incestueux et castrateur, dont l'arrière-grand-père, Antoine Chilé, serait au yeux de sa famille un meilleur représentant. Cette loi folle, qui dénie précisément la castration symbolique et la loi d'enchaînement des générations, aboutit à la mort et au chaos⁶⁵⁴.

D'après sa fille, Antoine Roi Artaud était « un homme extraordinaire, cultivé, érudit, ouvert aux arts, bon, honnête, un peu rigide comme on l'était à l'époque dans la bonne société »⁶⁵⁵, et pourtant, ses rapports avec le jeune Antonin semblent avoir été assez tendus. Rien à voir, donc, avec la figure archaïque que nous venons d'évoquer. En 1936, alors qu'il se trouve sur la terre du Mexique, le poète, alors âgé de près de quarante ans, déclare : « J'ai vécu jusqu'à vingt-sept ans avec la haine obscure du Père, de mon père particulier. »⁶⁵⁶ L'ambiguïté du génitif (complément d'objet) nous paraît indispensable à relever ici, car elle pointe l'extrême difficulté sinon l'impossibilité, pour Antonin, de déterminer l'origine de la haine et l'existence d'un rapport en miroir ; dans cette formulation, la « haine obscure » peut provenir aussi bien de son père que de lui-même, ce qui constituerait d'ailleurs une raison supplémentaire pour la qualifier d'*obscure*. Tel est le résultat du mécanisme de projection décrit par Freud, mécanisme qui consiste à attribuer à l'autre ce que l'on éprouve au fond de

⁶⁵² « Ce que sera la tragédie *Les Cenci* aux Folies-Wagram », in « Autour des *Cenci* », in A. Artaud, *Œuvres*, op. cit., p. 641.

⁶⁵³ Comme le stipule Erik Porge en appliquant la théorie lacanienne au cas de l'Homme aux loups (étudié par Freud) : « Là où défaille le père réel, il y a appel au père symbolique et là où défaille la fonction du père symbolique de garantir la castration, surgit le père imaginaire. » (E. Porge, *Les Noms du Père chez Jacques Lacan. Ponctuations et problématiques*, Paris, Érès, « Point hors ligne », 1997, p. 24.)

⁶⁵⁴ R. de Portzamparc, « Je souffre d'une effroyable maladie de l'esprit », in *La Folie d'Artaud*, op. cit., p.44.

⁶⁵⁵ Cité par Th. Maeder, « Chapitre premier : Le Commencement » in *Antonin Artaud*, Paris, Plon, 1978, p. 27.

⁶⁵⁶ « Surréalisme et Révolution », in « Messages révolutionnaires », in A. Artaud, *Œuvres*, op. cit., p. 689.

soi-même mais que l'on ne reconnaît pas comme provenant de soi⁶⁵⁷. À la fois récepteur et source d'un sentiment de persécution obscur et diffus, Antonin Artaud identifia ainsi pendant longtemps le Mal absolu avec son père incarné.

À la mort de ce dernier, il semble toutefois que son hostilité à l'égard d'Antoine Roi se soit résorbée, recouverte peut-être par un sentiment de tendresse, de compassion, de nostalgie ou de pitié mais surtout par l'idée d'avoir à partager avec lui un héritage commun sous la forme d'un destin tragique :

J'ai vécu jusqu'à vingt-sept ans avec la haine obscure du Père, de mon père particulier. Jusqu'au jour où je l'ai vu trépasser. Alors cette rigueur inhumaine, dont je l'accusais de m'opprimer, a cédé. Un autre être est sorti de ce corps. Et pour la première fois de la vie ce père m'a tendu les bras. Et moi qui suis gêné dans mon corps, je compris que toute la vie il avait été gêné par son corps et qu'il y a un mensonge de l'être contre lequel nous sommes nés pour protester.⁶⁵⁸

Après le décès du père réel, la haine nourrie à son encontre s'est donc muée en haine visant deux autres objets : l'un de nature métaphysique, l'être/Être, à relier à la religion chrétienne comme à la philosophie platonicienne, et l'autre de nature physique, ce qu'Artaud considère comme le mensonge le plus éhonté fabriqué par l'Être, à savoir le corps anatomique. Ce qu'on entrevoit ici, ce sont les prémises d'un délire qui se cristallisera bientôt autour de la personne de Dieu et sur l'anatomie humaine.

3. Pensées obsessives et phagocytation par l'Autre

Comme le montrent les nombreuses études cliniques⁶⁵⁹, le sujet en proie à un délire psychotique entend parfois des voix et ne se sent pas forcément responsable de son dire ; ce dernier s'apparente donc plutôt à un dit, soit à un simple énoncé désincarné. En outre, qu'il soit ou non en état de crise, il arrive que le sujet de structure psychotique se sente influencé voire possédé par un Autre omniscient et omnipotent, qui peut exercer une emprise sur son corps, mais aussi se substituer plus ou moins subrepticement à sa parole, et lui arracher, comme dans le cas d'Artaud, les mots qu'il se trouvait sur le point de prononcer⁶⁶⁰.

⁶⁵⁷ Ce mécanisme se trouve décrit en détail dans « Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa : *Dementia paranoides* (le président Schreber) » (1911).

⁶⁵⁸ « Surréalisme et Révolution », in « Messages révolutionnaires », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 689.

⁶⁵⁹ Menées entre autres par G. G. de Clérambault, Jean-Pierre Falret et Daniel Lagache, auteur d'un traité sur les hallucinations verbales (*Les Hallucinations verbales et la parole* (1934), in *Œuvres I*, Paris, PUF, 1997).

⁶⁶⁰ A. Artaud, « Correspondance avec Jacques Rivière », in *O.C. I**, p. 42.

Par ailleurs, au début du XX^e siècle, Gaëtan Gatien de Clérambault a mis en évidence l'existence d'un phénomène d'« automatisme mental » chez le sujet psychotique, de sorte que ce dernier peut avoir le sentiment que des mots ou des phrases s'imposent à lui de l'extérieur, pénètrent sa pensée, voire l'envahissent complètement sans qu'il puisse comprendre d'où ces mots ou ces phrases proviennent ni savoir exactement ce qu'ils ou elles veulent dire.

Dans la droite ligne de l'enseignement de Lacan⁶⁶¹, Tereza Pinto rappelle, dans un article de la revue *Psychologie clinique*, que « le sujet psychotique serait celui qui ne saurait plus identifier sa parole comme sienne, bien au contraire cette parole serait vécue comme provenant d'autrui »⁶⁶². Conscient avec une extrême acuité de la présence de l'Autre dans le langage (en l'occurrence, un Autre tout-puissant, qui peut devenir persécuteur), « [...] le sujet atteint [*de psychose*] ne peut pas assumer son propre discours comme étant le sien, car il lui serait impossible de décider sur la provenance des paroles qu'il entend »⁶⁶³. Est-ce lui ou un autre qui parle ? Pour lui, se situerait là un véritable problème, à l'origine d'une confusion entre destinataire et destinataire du message (ou entre émetteur et récepteur), et qui serait aussi, par suite, cause d'un fréquent désarroi face à l'emploi des personnes pronominales.

C'est ainsi que, dans ses propos tenus en public, de même que dans ses écrits, le photographe David Nebreda emploie indifféremment, pour se désigner lui-même, les pronoms personnels *je, on, il, nous*. Dans son entretien avec Catherine Millet, il déclarait : « J'ai même des difficultés à m'exprimer à la première personne. »⁶⁶⁴ Les passages où le sujet est entièrement rendu aux pouvoirs de l'Autre sont marqués par l'emploi de la deuxième personne ou de la troisième personne du singulier, soit par une perte des repères identitaires.

Le phénomène d'automatisme mental qui, au fil du temps, peut s'exacerber, débouche parfois sur un état de complète dépersonnalisation, lequel s'accompagne d'une « autonomisation du signifiant »⁶⁶⁵, selon une expression de Jean-Claude Maleval. Cette situation de subordination, voire de complète soumission aux signifiants imposés, le poète Antonin Artaud la décrit en ces termes lapidaires, par le biais d'une seule phrase nominale : « Cette espèce d'absence mentale où le langage parle seul. »⁶⁶⁶

⁶⁶¹ Cf. « Écrits "inspirés" : schizographie », in *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, suivi de *Premiers Écrits sur la paranoïa*, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 1975, p. 365-382, et *Le Séminaire III : Les psychoses*, *op. cit.*, et surtout le chapitre IV : « Je viens de chez le charcutier », p. 55-68.

⁶⁶² « L'énonciation dans les écrits inspirés : de l'incapacité à prendre la parole comme position subjective de la psychose », in *Psychologie clinique : Moments psychotiques dans le travail clinique*, sous la dir. d'O. Douville et de V. Vaysse, nouvelle série, n° 29, Sèvres, EDK, 2010/2011, p. 10.

⁶⁶³ *Ibid.*

⁶⁶⁴ *Sur David Nebreda*, *op. cit.*, p. 12-13.

⁶⁶⁵ J.-Cl. Maleval, *Logique du délire*, *op. cit.*, p. 136.

⁶⁶⁶ A. Artaud, « Lettre à Henri Parisot du 20 septembre 1945 », in *O.C. IX*, p. 201.

Dès la *Correspondance avec Jacques Rivière* (1923-1924), Artaud mentionne et décrit d'étranges symptômes qui touchent aussi bien son corps que sa parole, sa mémoire, sa pensée et ce qu'il appelle du nom d'« âme » (et que l'on peut vraisemblablement identifier, de manière classique, avec le siège des émotions) :

Une maladie qui affecte l'âme dans sa réalité la plus profonde, et qui en infecte les manifestations. Le poison de l'être. Une véritable *paralyse*. Une maladie qui vous enlève la parole, le souvenir, qui vous déracine la pensée.⁶⁶⁷

Petit à petit, le sujet qui sombre dans la psychose perd la « libre ordonnance de sa pensée »⁶⁶⁸, nous informe de son côté Nebreda, quasiment transformé en expert médical ; et c'est bientôt la confusion qui s'installe, comme il l'exprime dans « Sur la révélation », au moyen d'un langage parfaitement clair et limpide, si clair et si limpide, d'ailleurs, qu'il pourrait souffrir la comparaison avec un diagnostic psychiatrique si le texte n'était écrit à la première personne :

D'une manière que je ne parviens pas à comprendre j'ai perdu, à un moment donné, il y a des années et jusqu'à aujourd'hui, la capacité de contrôler la libre ordonnance de ma pensée. Son contenu tout entier a revêtu un caractère *flottant*, autonome, soumis à des associations arbitraires qui m'empêchent d'accepter ma mémoire ou ma perception comme étant *miennes*. Je dois m'efforcer de conserver le sens de l'adéquation de ma pensée face à l'excès de *prégnance* de tout ce qui la traverse au cours de son activité normale.⁶⁶⁹

Pour le sujet psychotique, il n'y aurait pas d'autre alternative possible, nulle véritable et authentique rencontre pacifiée avec autrui. Dans son livre sur les schizophrènes, Paul-Claude Racamier a clairement dépeint cette « galaxie narcissique » formée par le Moi psychotique et l'Autre, lesquels nouent entre eux des rapports de séduction et de phagocytations réciproques⁶⁷⁰. Ce qui domine alors, sous l'angle de la paranoïa, est une relation d'identification projective, dont le « cas Schreber » nous fournit une illustration exemplaire :

Lacan indique que, dans tout le délire de Schreber, on repère la dissolution de l'autre en tant qu'identité dans une subjectivité spéculaire en dissolution. C'est ainsi que l'homosexualité de Schreber n'a rien à voir avec une perversion mais s'inscrit dans le procès même de la psychose. Le persécuteur n'est en effet qu'une simple image d'un autre avec qui la seule relation possible est l'agressivité ou l'érotisme, sans médiation du symbolique.⁶⁷¹

⁶⁶⁷ A. Artaud, *O.C. I**, p. 41.

⁶⁶⁸ « Sur la révélation », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 77.

⁶⁶⁹ *Ibid.*

⁶⁷⁰ P.-C. Racamier, *Les Schizophrènes*, chap. 6 : « De la séduction narcissique », Paris, Payot, « PbP », 1980, p. 121.

⁶⁷¹ « Psychose », in *Dictionnaire de la psychanalyse*, sous la dir. de R. Chemama, *op. cit.*, p. 227.

Comme chez Schreber, le rapport à l'autre/Autre tel que l'éprouvent Artaud et Nebreda obéit à un mouvement pendulaire, à partir du moment où ce n'est pas l'indifférence, issue du négativisme, qui prend le pas sur ces deux passions que sont l'amour et la haine. Se produit donc, d'un côté, le sentiment d'une correspondance parfaite avec l'autre/Autre, allant souvent de pair avec un penchant à l'érotomanie (pouvant prendre ou non, selon les cas, un aspect homosexuel⁶⁷²) ; de l'autre côté, se manifestent l'envahissement et la persécution par l'autre/Autre, perçu comme parfaitement identique à soi-même (comme double) ou comme radicalement différent, radicalement autre. Cette situation intenable nécessite la mise en place de défenses afin que le sujet préserve, ou tente de préserver, une certaine autonomie de son corps et de sa pensée.

⁶⁷² R. de Portzamparc, dans son livre sur Artaud, a ainsi mis en évidence une possible poussée érotomaniaque d'Artaud à l'égard d'André Breton. Cf. « Transfert sur André Breton », in *La Folie d'Artaud*, Paris, L'Harmattan, « Psychanalyse et civilisations », 2011, p. 63-65.

B. Modes de défense

Afin de se protéger contre un viol constant perpétré par l'Autre/autre non barré, mais aussi afin d'échapper à l'assujettissement et au sacrifice tant physique qu'intellectuel imposé par cet Autre – car, pour lui, cet assujettissement et ce sacrifice pourraient se révéler fatals –, le sujet psychotique doit inventer des moyens plus ou moins élaborés qui, dans le meilleur des cas, pourront donner naissance à une œuvre.

À partir de l'étude des écrits de Louis Wolfson⁶⁷³, nous pourrions établir trois grands modes de défense⁶⁷⁴ contre la jouissance intrusive utilisés par les sujets qui sont marqués par la psychose : l'évitement (par ex. : prendre la fuite), la parade (par ex. : se mettre des écouteurs sur les oreilles pour ne plus entendre la voix de la mère) et le contournement (par exemple : créer une nouvelle langue en déformant les mots et les sonorités de la langue maternelle). Ces modes de défense sont adoptés par Artaud et Nebreda, chez qui ils présentent des aspects multiples et variés : réclusion et silence, immobilité et chasteté, automutilation et recherche de la douleur, utilisation de langues sacrées ou considérées comme telles...

En particulier, on retrouve, chez Artaud comme chez Nebreda, des types de contraintes ou d'interdits qui ont été et sont encore en usage dans nombre de religions, tels des interdits alimentaires, des interdits portant sur la sexualité, des gestes rituels ou des postures physiques obligés (souvent hiératiques et très inconfortables). Néanmoins, étant donné la dimension d'*hybris* qui caractérise ces deux individus, leurs interdits, loin de viser à l'amélioration des rapports entre les êtres vivants et à préserver la vie, présentent une face essentiellement sauvage et mortifère. En effet, ni l'interdit du meurtre ni l'interdit de l'inceste ne sont

⁶⁷³ Cf. notamment la préface de G. Deleuze, in *Le Schizo et les langues*, Paris, NRF/Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 2000 (1^{re} éd. : 1970), p. 5-23.

⁶⁷⁴ Dans *Le Séminaire III : Les Psychoses* (*op. cit.*, p. 92 et p. 118), Jacques Lacan met en garde contre l'usage abusif du mot *défense* en psychanalyse. Cependant, ne dénigrant pas totalement l'intérêt d'utiliser ce terme dans le cadre de la psychose, il le conserve pour l'appliquer aux réactions du psychotique face aux diverses manifestations du non-symbolisé, réactions qui ne correspondent en rien au refoulement (*op. cit.*, p. 100 et p. 121). En effet, alors que le sujet névrosé doit se défendre contre les motions pulsionnelles émanant du Ça et les représentations insupportables (d'ordre sexuel) qui parviennent à sa conscience, représentations qui provoquent chez lui un afflux d'angoisse, le sujet psychotique, de son côté, doit se défendre contre l'envahissement par l'Autre et tenter d'échapper à la jouissance intrusive de la Chose (dite *jouissance maligne*). C'est en ce sens, et uniquement en ce sens, que nous nous permettrons d'appliquer l'expression *modes de défense* à Antonin Artaud et à David Nebreda.

reconnus par le sujet psychotique. D'une manière générale, c'est la place de l'autre en tant que semblable qui se trouve déniée.

Paradoxalement, les modes de défense adoptés par Artaud et Nebreda constituent aussi leurs seuls et ultimes moyens de survie. Bien que leur faisant parfois courir un risque de mort, ils établissent des bases pour la constitution d'un Moi propre, d'un « Moi-corps »⁶⁷⁵ ou d'un « Moi-Peau »⁶⁷⁶, à partir de la création d'un sentiment d'extase ou de libération lié aux sensations corporelles les plus immédiates et les plus brutes.

1. L'ascétisme de David Nebreda

L'ascèse (du grec *askêsis*, « exercice ») désigne un « ensemble d'exercices physiques et moraux qui tendent à l'affranchissement de l'esprit par le mépris du corps »⁶⁷⁷ ; par extension, ce mot désigne une « privation voulue et héroïque ». Par ailleurs, ce même dictionnaire définit l'ascète (du grec *askêtes*, « celui qui s'exerce ») comme une « personne qui pratique l'ascétisme, s'impose, par piété, des exercices de pénitence, des privations, des mortifications » ; par extension, ce mot désigne une « personne qui mène une vie austère ». L'ascétisme, quant à lui, est défini comme le « genre de vie religieuse des ascètes » et comme l'« ensemble des pratiques ascétiques » ou encore comme « doctrine de perfectionnement moral fondée sur la lutte contre les exigences du corps » ; par extension, ce mot désigne une « vie austère, continente, frugale, rigoriste ». Des liens se nouent donc d'emblée entre ascétisme et pratique religieuse, même si ces deux pratiques peuvent tout à fait se concevoir indépendamment l'une de l'autre.

Au premier abord, les termes d'*ascèse* et d'*ascétisme* semblent bien convenir pour évoquer le mode d'expression et, sous un certain angle, le mode de vie adoptés par David Nebreda, bien qu'il manifeste une tendance à rejeter la religion, du moins telle qu'elle existe sous ses formes instituées. Le terme d'*ascétisme* figure d'ailleurs dans ses écrits⁶⁷⁸, même si c'est parfois pour être contesté⁶⁷⁹. Plus probant est le fait qu'en ouverture des *Autoportraits*, Nebreda mentionne les différentes règles qu'il s'est imposées, correspondant à une hygiène de (sur)vie étrange et personnelle à laquelle il ne doit nullement déroger :

⁶⁷⁵ J. Rogozinski, « L'émeute du moi », in *Guérir la vie. La Passion d'Antonin Artaud*, op. cit., p. 127 sqq. Une définition en sera donnée plus loin.

⁶⁷⁶ Notion conçue par D. Anzieu. Voir ci-dessous pour plus de détails.

⁶⁷⁷ Définition établie d'après le dictionnaire *Le Robert*.

⁶⁷⁸ Par exemple, dans D. Nebreda, « Sur la révélation », in *Sur la révélation*, op. cit., p. 82.

⁶⁷⁹ Cf. « Introduction », in *Chapitre sur...*, op. cit., p. 12.

Il y a des constantes à toutes les époques : le domicile familial, le silence et la réclusion, l'auto-contrôle et le principe d'une soumission volontaire à des interdits personnels, le régime végétarien maintenu depuis trente ans, le refus de toute drogue ainsi que l'assimilation de l'histoire de l'art et de la culture occidentale comme continuum de référence. Nous maintenons inaltérable le principe d'ordre qui nous est propre selon lequel ce qui doit se faire se fera toujours.⁶⁸⁰

Dans tous ses textes, Nebreda ne cesse de parler de sa pratique (qui ne se limite pas à la prise de photos) en termes d'« ordre », de « règle », d'« exercice », de « discipline », ce qui rejoint la définition de l'ascèse. Il se plaît à rappeler à plusieurs reprises, dans tous ses ouvrages, son obéissance parfaite à la discipline qu'il s'impose, sa fidélité à l'égard de ses règles en matière de composition photographique comme en d'autres matières, plus fréquentes et plus banales. Dans ses « Notes sur le système de travail », il déclare :

Je suis resté toujours fidèle à mes principes ; ma vie, mes réflexions et mon système de travail ont évolué en suivant la même ligne droite, y compris dans les moments les plus critiques, et j'en suis fier.⁶⁸¹

L'ascétisme imprègne donc aussi bien la pratique photographique que toute la vie quotidienne de Nebreda, jusqu'à envahir celle-ci complètement : il constitue chez lui un mode de survie, qui se caractérise par le repli sur soi, par le rejet de tous les moyens de communication, par la coupure progressive des relations avec le monde extérieur, par l'obscurité et le silence, tous ces éléments supposant naturellement la renoncement aux joies et aux plaisirs de ce monde.

Marqués par l'absence de l'autre, la séparation d'avec l'autre, et plus profondément, par le rejet de l'autre, la réclusion et l'isolement constituent sans doute les deux caractéristiques les plus évidentes du mode de vie ascétique ou érémitique (lequel s'oppose par conséquent au mode de vie social). Le silence et l'obscurité en constituent deux autres, qui restreignent ou empêchent également l'interaction avec autrui. En outre, l'ascétisme (ou le négativisme) de Nebreda présente une extension du nombre des interdits (pouvant porter sur les lieux, les objets, les actions, etc.), comme on l'observe dans certaines pratiques religieuses orthodoxes ou extrémistes, encore à l'heure actuelle. Les écrits de Nebreda indiquent par exemple qu'à certaines périodes de son existence, il a refusé de porter des vêtements, de se chauffer et de s'alimenter correctement :

⁶⁸⁰ D. Nebreda, *Autoportraits, op. cit.*, p. 9.

⁶⁸¹ « Notes sur le système de travail », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 22.

À certaines époques de notre vie nous [*Nebreda utilise parfois le pronom personnel nous à la place du je*⁶⁸²] avons intensément pratiqué la discipline simultanée qu'est le refus de la position assise, de la chaleur et de la nourriture, refus qui demande une extrême attention en l'absence d'objet concret qui finit par étourdir. Nous la pratiquons aujourd'hui encore sous certaines formes spécifiques, régulières.⁶⁸³

Ainsi, les exercices ascétiques suivis par Nebreda se distinguent par leur dimension de douleur ou de sacrifice. Les ermites des premiers temps de l'ère chrétienne – ceux que l'on a coutume de surnommer « les Pères du désert » – fournissent également une excellente illustration de l'épreuve d'endurance et de lutte avec soi-même que constitue l'ascèse. Au sens où l'entend Nebreda, l'ascétisme semble pareillement synonyme de pénitence et de contrition. Le rapport à soi et à l'Autre, avec cette crainte permanente que surgisse une jouissance insupportable, implique en effet une vigilance constante à l'égard du corps, et la soumission de ce corps à une discipline drastique, laquelle, de toute évidence, selon la logique commune, ne va pas dans le sens d'un renforcement physique et d'une hygiène de vie.

La règle imposée est en effet plus forte que la souffrance. Malgré le froid ou la fatigue, Nebreda se sépare donc de ses vêtements à partir du moment où cela lui est dicté par l'Autre ; le non-respect à l'égard de cette discipline provoquerait un mal encore plus terrible :

[...] la crainte d'une profanation l'emporte toujours sur les émotions, le froid, la fatigue. Nous avons apprécié et perçu ce qu'enseigne la solennité qui émane des vêtements d'un faible trépassé, de leur impossible réemploi. Il y a des années et des années que nous n'avons pas acheté un seul vêtement. Comment pourrions-nous nous dépouiller de l'utilité du faible ? Comment éviter qu'on nous dépouille de nos vêtements une fois morts ?⁶⁸⁴

Nebreda aurait ainsi le sentiment que ses vêtements ne sont pas les siens, qu'ils ne correspondent pas à sa morphologie : ce seraient les vêtements portés par un autre, un autre décédé, à moins que ce sujet ne se considère lui-même comme déjà mort, de sorte qu'il se croit « dépouillé » par les autres (en fait, par l'Autre). Son corps est donc réduit au statut d'objet manipulable : « Je dois insister sur le fait que mon corps n'est qu'un instrument dont le contrôle doit toujours être soumis à une idée de discipline générale »⁶⁸⁵, lit-on dans des « Notes » où se trouve défini son système de travail⁶⁸⁶.

D'autre part, le sentiment d'étrangeté que Nebreda éprouve à l'égard de ses vêtements renvoie à l'évanescence de son corps, qui perd ses limites physiques et ne peut plus être

⁶⁸² On peut se demander si ce *nous* correspond ici à un *nous* de majesté ou s'il renvoie au fait que le sujet n'a conscience de sa personnalité que sous un aspect multiple et fragmentaire.

⁶⁸³ *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁸⁴ *Ibid.*

⁶⁸⁵ D. Nebreda, « Notes sur le système de travail », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 21-29.

enrobé, phénomène que l'on perçoit aussi à la lecture de certains textes d'Artaud. Ainsi, en même temps qu'elle prendrait modèle sur l'iconographie religieuse et s'inspirerait notamment d'un adage concernant le Christ⁶⁸⁷, répondant à un mouvement d'abandon et de sacrifice à l'Autre, la nudité serait pour le photographe une manière de sentir à nouveau son corps et d'éprouver ses limites, en raison de l'absence d'obstacle visuel et de marque d'altérité de même que par le contact direct qu'elle induit avec la peau.

Les exercices auxquels s'adonne Nebreda incluent selon nous deux pratiques majeures, l'une étant davantage axée sur le corps et l'autre davantage sur l'intellect : l'*automutilation*, dans le registre de la douleur intense, à l'origine d'une forme d'extase qui finit par annuler la douleur corporelle en l'outrepassant ; la *méditation*, qui vise l'interruption des pensées négatives et conduit, à terme, à l'arrêt total de la pensée.

a. Douleur et automutilation

Dans la pratique, la recherche de la douleur et, surtout, de la libération par l'extase met en jeu, chez Nebreda, l'accomplissement d'un acte autopunitif ou automutilatoire. Ces actes vont de la coupure légère à l'arrachage de larges lambeaux de peau sur la cuisse, en passant par le fouettage des jambes avec une lanière de cuir et l'usage du feu pour se brûler la poitrine ou les mains ; il faut également évoquer d'autres types de tortures et d'auto-agressions au sujet desquels Nebreda ne fournit pas vraiment de commentaires mais dont on peut supposer l'existence au vu de la présence de certains objets dans les images photographiques ou au vu de la présence de certains signifiants dans les textes : électrocution, pendaison, insertion d'aiguilles sous la peau...

Dans les écrits de Nebreda, tous ces actes sanglants et extrêmement douloureux ne donnent pas lieu à de longues descriptions détaillées ; en général, ils sont mentionnés de manière froide et crue – de manière très rationnelle, très médicale en somme –, ou bien ils apparaissent enrobés dans un imaginaire mystique, ou bien encore ils s'intègrent dans un discours aux aspects théorique et universaliste sur la criminalité, la cruauté et la barbarie humaines. Dans les photographies, ils apparaissent de la même manière, produisant un effet de réel puissant ou étant enrobés dans un imaginaire de type mystique ou religieux.

⁶⁸⁷ Nous renvoyons à l'adage de Saint-François d'Assise : *Nudus nudum Christum sequi*, c'est-à-dire : « Je suis [du verbe suivre] nu le Christ nu. » Cette nudité chrétienne n'est pas obscène car, loin de se réduire à un étalage de chair, elle possède une portée symbolique. Elle est un signe de dépouillement, d'humilité, d'adoration pleine et entière de Dieu : pour saint François, seul Dieu et l'amour de Dieu comptent. En revanche, chez Nebreda, la nudité ne saurait revêtir le même sens ; loin d'être symbolique, elle correspond au contraire à un retour vers le Réel, la chair, l'ossement.

Il faut ajouter à cela la recherche et la manifestation d'une douleur mentale au-delà de ce qui est normalement tolérable : « Il arrivait toujours, en effet, un moment imprévisible par avance, où la situation devenait subitement insupportable, d'un point de vue plus mental que physique. »⁶⁸⁸ Pour autant, dès les *Autoportraits*, le photographe rejette tout masochisme, au sens courant du mot, dans sa démarche⁶⁸⁹. En effet, il ne ferait qu'obéir à une contrainte liée à son fonctionnement psychique, contrainte que, dans « Sur la révélation », Nebreda affuble du nom de *vérité* ou d'*impératif supérieur* :

Un fil continu relie la douleur infligée au nom de la *vérité*, lequel va de la petite humiliation quotidienne, de la plaisanterie, etc., à l'assassinat commis impunément. Je sais par ailleurs que ma douleur à moi, subordonnée à un impératif supérieur, ne m'est pas douloureuse, je connais bien cette inconscience du *dommage* ou du *dégoût*.⁶⁹⁰

Si l'on se rapporte à l'ontogenèse du sujet dans la psychose, le jugement ne s'est pas mis en place chez Nebreda ; par conséquent, ce dernier reste dans cet état d'« inconscience », comme il le dit lui-même, état qui l'empêche de ressentir à sa juste mesure, c'est-à-dire d'évaluer, le « dommage » physique ou l'humiliation (facteur de dégoût de soi) qu'il subit. Par conséquent, il en vient à formuler ce paradoxe que, pour lui, la douleur n'est pas douloureuse. Elle l'est d'autant moins qu'elle s'inscrit dans son « projet vital » et lui permet de parvenir à l'un des objectifs de sa recherche : renaître dans un autre corps.

En effet, pour Nebreda, le chemin de la *libération* est un chemin qui passe par ce qu'il appelle une *illumination*⁶⁹¹ ; or, cette illumination de type extatique n'est atteinte qu'à travers ce que nous identifions comme la douleur (physique et surtout mentale). Nebreda reconnaît aussi, bien que sans pouvoir la jauger avec exactitude, et en la minimisant très largement, l'existence de la douleur qu'il s'inflige et son efficacité, sur un plan psychologique notamment ; cependant, si la pratique d'auto-agression remplit si bien son office et se révèle si efficace pour lui, ce n'est pas parce qu'elle satisferait, à un certain degré, son masochisme, mais précisément parce qu'elle a été mise au service de son entreprise d'élimination de la jouissance intrusive de l'Autre, permettant par la même occasion la réaffirmation de son Moi tout-puissant, ne connaissant plus aucune limite :

C'est ici qu'il conviendrait de considérer la schizophrénie comme un système personnel qui permet la construction de ce projet impossible et délivre les clés du comportement

⁶⁸⁸ « Sur la révélation », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 73.

⁶⁸⁹ Cf. « Sur la schizophrénie, le masochisme et la photographie », in *Autoportraits, op. cit.*, p. 181 sq.

⁶⁹⁰ « Sur la révélation », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 73.

⁶⁹¹ *Ibid.*

permettant de le développer. Cela indépendamment ou presque de toute idée de plaisir ou de douleur, indépendamment ou presque de toute idée de morale en tant que finalité du projet. Parce qu'il considère uniquement les aspects « négativistes » et qu'il laisse de côté tout ce qui a trait aux rapports internes, culturels ou de morale personnelle propre, l'auteur de cette note peut affirmer l'absence d'un plaisir ou d'une douleur concrète relative à n'importe quel genre d'action de punition ; il peut par contre évoquer la claire sensation de plénitude d'avoir atteint l'objectif dans ce système de rapports internes ou dans ce projet qui ne se sait pas impossible, et par conséquent sans limite aucune.⁶⁹²

Par sa pratique de l'autoportrait, pratique qui le conduit à s'infliger de graves automutilations, Nebreda lutte en effet contre un envahissement insupportable, cet envahissement qui l'oblige à devenir la proie d'un Autre tout-puissant. En même temps, il peut obtenir une « claire sensation de plénitude » lorsque, au débouché de sa pratique négativiste, il parvient au résultat escompté, et que l'on pourrait assimiler, du moins extérieurement, à une transe ou à l'ataraxie des mystiques. Pour se délivrer de la Chose et parvenir à cet état de d'extase ou de parfaite tranquillité, il doit troquer une souffrance contre une autre, un mal contre un autre ; cependant, il s'agit cette fois d'un mal qu'il considère non seulement comme supportable mais comme souhaitable. C'est ainsi que ce « mal mineur » se transforme logiquement en « bien mineur », à partir de la constatation que le « bien majeur », qui correspondrait à l'ultime délivrance de sa maladie, reste toujours hors de portée : « Le mal ne saurait se concevoir comme mal mineur mais comme le bien mineur, car le bien majeur est inaccessible. »⁶⁹³

Toutefois, dans « Sur la révélation », Nebreda renoue quasiment avec l'appellation de « mal mineur » en utilisant l'expression de « moindre mal » pour parler à nouveau de sa pratique d'automutilations. Cette dernière est, dit-il, un « moindre mal » mais un « mal nécessaire », autrement dit un mal qui s'impose également à lui et qu'il doit accepter, si possible sans aucune considération de douleur ou de plaisir. En effet, il constitue avant tout une protection contre le « mal majeur », soit la soumission à la toute-jouissance de l'Autre ; autrement dit, la douleur physique et psychologique que Nebreda s'inflige à lui-même l'immunise contre la perte de son corps et la perte de toute subjectivité, lorsque plus aucun élément qui relèverait encore du cadrage de la jouissance n'arrive à résister ou ne peut être convoqué par lui :

Je constate mon besoin d'un *moindre mal* et mon recours à celui-ci – non dans un but de plaisir, mais d'auto-reconnaissance –, moindre mal qui est l'interdiction, la négation, l'échec, l'erreur, l'auto-agression – de quelque manière que ce soit –, le besoin de n'importe

⁶⁹² « Sur la schizophrénie, le masochisme et la photographie », in *Autoportraits, op. cit.*, p. 182.

⁶⁹³ *Ibid.*

quel genre de violence ou de tension (indésirable en réalité) dont l'objectivité – en laquelle je peux voir ainsi un ennemi objectif – me permette de me distancer du *mal majeur* ; mon effort ne vise pas à redouter, à fuir ou à corriger ce *moindre mal* mais à élaborer les moyens destinés à vivre avec lui *en le repoussant*. Ceci est également vrai du monde extérieur. Je me souviens être passé par des crises de persécutions intenses et continues – surtout à l'époque antérieure à ma grande crise de mort et de renaissance – alors que j'étais isolé et que dans la plupart d'entre elles n'intervenait aucun être vivant concret ou connu.⁶⁹⁴

Ce que Nebreda appelle son « moindre mal » constitue une tentative d'« auto-reconnaissance » qui prend de multiples formes et qui vient appuyer la fonction de barrage à la jouissance intrusive par « l'interdiction, la négation, l'échec, l'erreur, l'auto-agression ». De fait, l'automutilation ne se réduit pas inmanquablement au rejet d'autrui, à la destruction et la violence à l'égard de soi-même, elle sert aussi à créer une amorce de sentiment de soi, lequel s'extériorise finalement par le biais de la production photographique, quand bien même celle-ci est considérée par son auteur comme une suite d'erreurs.

La présence d'une « tension » qui s'exprime par diverses manifestations violentes reste toutefois nécessaire pour lutter contre la persécution et le trop de jouissance. Les agressions contre la peau constituent en effet un moyen radical pour prendre conscience de son individualité ou de son Moi qui, comme le précise Freud, est un « dérivé de sensations corporelles, principalement de celles qui ont leur source dans la surface du corps »⁶⁹⁵. On pourrait également soutenir que Nebreda cherche de cette manière à se constituer un Moi-peau, concept que Didier Anzieu élabore à partir de constats ou d'affirmations freudiennes, et qu'il définit de la manière suivante :

Par Moi-peau, je désigne une figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps.⁶⁹⁶

Les incisions que Nebreda pratique sur son corps lui permettraient ainsi de recréer la sensation de disposer d'un contenant pour ses contenus psychiques, la peau étant le réceptacle des meurtrissures mais faisant aussi matériellement barrage aux tentatives d'incursion de l'Autre à l'intérieur de son être. Dans ces conditions, la douleur intervient comme mode de réveil, sans qu'il soit possible, pour le sujet, de s'extraire véritablement et définitivement du lieu de la Chose, puisqu'il reste aux prises avec la jouissance. En effet, la douleur crée un sentiment d'extase ou de toute-puissance, lequel va paradoxalement de pair avec la réintroduction d'un Moi propre, entendu comme enveloppe corporelle primitive, support d'un

⁶⁹⁴ « Ce lion moral », in *Sur la révélation*, op. cit., p. 62.

⁶⁹⁵ Cf. S. Freud, *OCF/P*, t. XVI, Paris, PUF, p. 270.

⁶⁹⁶ D. Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985, p. 39.

premier sentiment d'individualité, sorte de prélude archaïque au stade du miroir et à la formation d'un sujet propre.

b. Méditation

Les exercices de méditation qui visent à obtenir un état de quiétude intérieure impliquent le renoncement à toute autre activité : « Je ne lis pas, ne regarde pas la télévision et n'écoute pas de musique. Je vis concentré, en m'adonnant entièrement à mes réflexions ; je ne fais rien d'autre. »⁶⁹⁷ Qu'il marche, qu'il reste debout ou qu'il reste assis, la concentration de Nebreda sur ses seules méditations, sorte d'obsession nécessaire pour éviter la persécution, et notamment les pensées parasites, débouche sur un état de négation totale : sa famille, les autres, le monde extérieur, les réalités de ce monde, y compris lui-même en tant que sujet, n'existent plus.

Nebreda affirme qu'à certaines époques, il a passé la majorité de son temps assis ou étendu sur son lit : « [...] toujours assis sur le lit, en silence, les yeux fermés, c'est ainsi que je passe mon temps [...] »⁶⁹⁸ L'immobilité est aussi une attitude qu'il cultive dans sa pratique photographique, laquelle s'associe à sa pratique de méditation et en constitue une sorte de prolongement. Double de Nebreda, le « témoin photographique » apparaît lui-même comme un personnage étrangement hiératique, au visage et au corps d'ascète.

Toutefois, pendant le temps où il reste immobile, comme prisonnier du silence et de l'éternité, Nebreda n'échappe pas entièrement à la persécution. Dans ses écrits, il récrimine contre les lecteurs qui ne tiendraient pas compte de cette nécessité vitale, pour lui, de conserver un état de vigilance permanente, et qui penseraient qu'il ne fait que dormir ou rester tranquillement au repos :

Comprendront-ils ce que signifie le fait de passer des heures, des jours, des semaines, des mois, assis sur un lit ? Mon cerveau ne s'arrête de fonctionner à aucun moment ; pourront-ils imaginer les mille protocoles qui régissent et imposent un quadrillage à mes rares mouvements et même à mon immobilité ? Comprendront-ils, ces interlocuteurs, que je ne puisse plus faire de photographies et que je fasse tout mon possible pour *retarder* l'achèvement de ce livre ?⁶⁹⁹

L'état de concentration nécessaire pour lutter contre l'envahisseur, soit l'Autre imaginaire, empêche finalement Nebreda de poursuivre son travail de photographie. L'écriture semble toutefois encore constituer un remède partiel, c'est pourquoi l'auteur fait

⁶⁹⁷ « Notes sur le système de travail », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 21.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁹⁹ « Ce lion moral », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 60.

tout pour « retarder l'achèvement de [son] livre ». En définitive, Nebreda, à bout de nerfs, chercherait à *ne penser à rien*, à faire le vide complet dans son esprit : « Je dois m'efforcer [...] de ne pas penser »⁷⁰⁰, affirme-t-il, tout en reconnaissant que « cela semble être en contradiction avec l'effort que requiert l'activité quotidienne, et plus encore avec l'effort important de penser qu'impliquent l'écriture et la photographie »⁷⁰¹.

Ce mode de défense épouse le même schéma que celui qui consiste à faire surgir la douleur physique – ce que Nebreda appelle le « moindre mal » – face à une souffrance d'une autre nature, mais bien plus grande et plus pernicieuse pour lui. Ce procédé qui intervient *en opposition* à un processus nettement plus destructeur pourrait être désigné comme une *parade* ou un *parasitage*⁷⁰².

Pour lutter contre les obsessions malades qui le persécutent, Nebreda suscite en effet dans son esprit l'apparition d'images et de signifiants bénéfiques et récurrents. Dans *Chapitre sur les petites amputations*, il oppose ses obsessions que l'on pourrait qualifier de mauvaises à d'autres, bonnes celles-là, qui lui permettent de lutter contre les premières⁷⁰³. Dans un passage de *Sur la révélation*, il nous informe plus amplement sur sa pratique fort singulière :

Mon identité se concrétise autour d'un petit nombre de personnages *positivement neutres* [...] face à *tout* le reste, qui est – soit réellement soit potentiellement – *négativement actif*. [...] Je passe mes jours et mes nuits à répéter sans interruption des systèmes de mots – substantifs et noms propres – par milliers, en les accordant au rythme de ma respiration, autour de quelques images concrètes (mots et images que je dois alterner ou renouveler périodiquement dès qu'ils deviennent *inertes* quant à leur effet de blocage) dont le pouvoir d'évocation a pour effet de capter mon attention de façon à ce qu'aucun personnage ou mot touchant *tout* le reste (et doué d'influence à divers degrés) puisse *s'installer*.⁷⁰⁴

Ainsi, Nebreda s'efforce de faire apparaître mentalement les images d'individus sur lesquels nous manquons largement de précisions, mais nous savons qu'il considère ces « personnages » comme neutres (ou, plus exactement, comme « positivement neutres »), et donc comme non hostiles – et sans doute est-ce cela le principal. En effet, le visionnage interne, accordé au rythme de sa respiration, de ces « quelques images concrètes », dans la mesure où elles se renouvellent assez fréquemment, semble le protéger de toutes les autres images – images d'êtres animés ou inanimés – qui pourraient se révéler maléfiques, c'est-à-dire nocives pour son esprit ou qui renverraient à des personnes mal intentionnées à son

⁷⁰⁰ D. Nebreda, « Sur la révélation », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 78.

⁷⁰¹ *Ibid.*

⁷⁰² Le parasitage type serait représenté par les sonorités et les langues étrangères que Louis Wolfson écoute dans son casque de radio pendant que sa mère chante.

⁷⁰³ *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 36-37.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 78.

égard. Nous percevons dans cette fabrique interne d'images un prélude à l'activité interne/externe consistant à créer un double photographique, ce que nous prouverons plus loin, dans le traitement de l'œuvre.

De même que les images qu'il suscite en lui-même, les mots que Nebreda se récite en son for intérieur et qu'il semble tenir à garder secrets possèdent de toute évidence des vertus apotropaïques : psychanalytiquement parlant, ils sont censés le protéger des signifiants S1 venant de l'Autre, non évidés de jouissance, qui produisent leurs effets dans le Réel. Quoiqu'il en soit, c'est toujours contre une influence extérieure considérée comme néfaste que ce sujet doit se battre.

2. Le négativisme d'Antonin Artaud

Artaud déclare dans les *Cahiers du retour à Paris* : « Au lieu de penser pour résoudre, ne plus penser du tout. »⁷⁰⁵ Cette quête du vide, qui revient peu ou prou à se vouer à la mort dans un endormissement de toutes les facultés, est typique du négativisme que l'on observe chez les sujets psychotiques. D. P. Schreber, par exemple, l'évoque sous cette forme : « penser à ne penser à rien » (*Nichtdenkungsgedanken*)⁷⁰⁶. Tel est le remède ultime qu'il a trouvé pour lutter contre ses pensées bourdonnantes, contre le « jeu forcé de la pensée »⁷⁰⁷.

Chez Artaud, on observe une tentative similaire à celle de Nebreda pour se soustraire au temps linéaire et à l'histoire, marqués tous deux par la corruption et la dégradation, et rejoindre la circularité du temps mythique ou extatique. De fait, pour le sujet psychotique, le temps historique est à bannir car le découpage chronologique implique un point d'origine, autrement dit une naissance, ainsi que la succession constante des générations par le biais de l'acte d'engendrement sexuel. Or, comme l'a montré J. Derrida dans « La parole soufflée »⁷⁰⁸, la persécution se concentre sur le point d'origine, lieu d'infiltration de l'altérité en moi.

Cependant, les rituels d'aspect religieux ne prennent pas autant d'importance dans la vie quotidienne d'Artaud que dans celle de Nebreda – malgré leur accroissement après 1937, date de son internement forcé. Il est possible de faire l'hypothèse que, dans son esprit, son

⁷⁰⁵ O.C. XXIV, p. 232.

⁷⁰⁶ Cité par D. Lecoq in « Schreber, traducteur de réel. Propos bref sur la traduction des *Mémoires* », in *Psychologie clinique*, n° 32 : « La traduction. Variations psychanalytiques » (nouvelle série), sous la dir. de R. Samacher, J.-Y. Samacher et O. Douville, Sèvres, Éditions EDK, 2011 (second semestre), p. 101.

⁷⁰⁷ D. P. Schreber, *Mémoires d'un névropathe* (*Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*), traduit de l'allemand par P. Duquenne et N. Sels, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1975, p. 180 (1^{re} éd. : Oswald Mutze, Leipzig, 1903).

⁷⁰⁸ Cf. *L'Écriture et la Différence*, op. cit., p. 168 sqq.

œuvre – toujours en cours de réalisation, et qui se mêle étroitement à sa vie – figure le mode de défense le plus efficace contre l'Autre (A), car elle inclut en elle-même les rituels nécessaires à l'éradication de la persécution. Pour échapper au silence et à l'immobilité, contraintes auxquelles il se trouve lui aussi confronté, Artaud privilégie donc presque toujours la parole et la mise en scène, le dessin et l'écriture⁷⁰⁹.

Toutefois, les excréments du corps (crachats, morve...), les cris, les souffles et les insultes, les gestes et les postures contraignantes constituent des subterfuges relativement primaires utilisés par le poète en vue de résister à la jouissance intrusive, subterfuges qui s'allient secondairement, et de manière transposée, à son œuvre. Par ailleurs, à l'époque de son internement, la chasteté représente un impératif majeur auquel Artaud doit se soumettre s'il ne veut pas endurer les agressions sexuelles de l'Autre ; il recourt également à la drogue pour contrebalancer l'excitation ou les effets potentiellement négatifs de l'extase mystique, ou de ce qui pourrait apparaître comme tel. Enfin, vers la même époque, la douleur et l'autoérotisme vont se révéler être des éléments tout aussi indispensables à sa survie et à sa tentative de renaissance salvatrice, qui prendra néanmoins un nouveau tour à travers le travail de l'écriture.

a. La règle de la chasteté et l'appoint de la drogue

Sur un plan particulier de la vie quotidienne, Artaud s'est constamment soucie de réguler et de mettre en ordre son mode de vie : ce plan est celui de la sexualité.

Le poète nourrit cette idée que, pour échapper à la jouissance de l'Autre, il lui faut tout d'abord échapper à la sexualité. Avant même le recours à la douleur, à la drogue et à l'autoérotisme comme modes de défense, la chasteté⁷¹⁰ apparaît donc chez lui comme la règle primordiale, règle que l'on pourrait éventuellement rattacher à de l'ascétisme. La méfiance du poète à l'égard des femmes – pourtant admirées et choyées par lui dans un premier temps – se manifeste très tôt, car la demande sexuelle qui leur est attribuée renvoie très vite à la hantise de leur libido déchaînée et surtout à une demande insatiable émanant de l'Autre. Les biographies du poète nous apprennent en effet que, dès sa jeunesse, s'est manifesté chez lui un attrait pour la vie monacale.

⁷⁰⁹ Nous nous interrogerons plus loin pour savoir en quelle mesure ces différents moyens réussissent ou non à faire suppléance au Nom-du-Père.

⁷¹⁰ La chasteté a été imposée au clergé catholique à partir du XI^e siècle, pour des motifs complexes, que nous ne pouvons bien sûr développer ici.

Par conséquent, Artaud estime pendant tout un temps, avant l'instauration de son mythe des « filles de cœur »⁷¹¹, qu'il faut en finir avec la sexualité, rester chaste, et que le coït est la pire chose qui soit. Il s'efforce donc d'éviter autant que possible le corps-à-corps avec un partenaire sexuel, ce qui suscite le malaise des femmes dont il lui arrive de partager la couche. Selon certains dires, Artaud plaçait à une époque la prétendue canne de Saint-Patrick dans son lit, entre lui et Sonia Mossé :

En ce qui concerne le caractère platonique des relations d'Artaud avec la plupart des jeunes et jolies femmes qu'il fréquentait, Jacqueline Lamba rappelle que Sonia Mossé (qui avait partagé quelque temps un studio avec lui) racontait qu'Artaud, le soir, plaçait toujours sa fameuse canne entre elle et lui. L'anecdote prend un tour encore plus significatif, lorsqu'on sait, qu'à l'époque, Artaud ne supportait pas que l'on touchât à cette canne et se fâcha un jour du geste malencontreux d'un de ses amis, en lui disant que toucher à cette canne revenait à toucher son sexe !⁷¹²

Pour Pierre Bruno, le poète aurait reçu cette « canne hérissée de nœuds (canne qu'il fera ferrer) »⁷¹³ de la femme du peintre Kristians Tonny. Dans son livre sur Artaud, Pierre Bruno cite également en note la version rapportée par le biographe Thomas Maeder : la canne aurait été donnée par ce peintre à René Thomas, puis dérobée par Artaud, ce dernier l'ayant considérée comme sienne depuis toujours. Dans *Antonin Artaud. Réalité et Poésie*, Pierre Bruno ajoute :

[...] et c'est cette canne qu'il place dans le lit, entre Cécile Schramme et lui « afin que leurs corps ne puissent se toucher » – à l'instar donc d'un Tristan, à ceci près qu'il ne s'agit pas comme chez ce dernier d'un semblant.⁷¹⁴

Le rituel de chasteté que s'impose le poète, rituel soutenu par l'utilisation d'un objet considéré comme magique, est donc une manière de rétablir une distance entre soi et l'autre/Autre, de se protéger de son emprise et de sa possible dévoration.

Après son internement à Rodez, c'est encore la loi de la chasteté que cherche à suivre Artaud, même si sa construction délirante s'effectue de manière progressive et que ses rapports avec la religion se modifient au fil du temps. Comme le souligne Serge André, il importe de considérer avant tout la logique sous-jacente à ces modifications, logique qui implique le passage par la conversion religieuse et l'usage de l'opium⁷¹⁵. Après la phase d'effondrement (1937-1939), le poète recourt à la religion et à la figure de Dieu pour établir

⁷¹¹ Voir plus loin.

⁷¹² F. de Mèredieu, « Les femmes : une vie très passionnelle », in *C'était Antonin Artaud, op. cit.*, p. 584.

⁷¹³ P. Bruno, *Antonin Artaud. Réalité et Poésie, op. cit.*, p. 67.

⁷¹⁴ *Ibid.*

⁷¹⁵ S. André, *op. cit.*, p. 112-113.

un principe de chasteté et tenter de réintroduire du Père (symbolique). Mais le recours à la religion s'avérant insuffisant, il lui associe l'usage de l'opium en tant qu'analgésique. Cette drogue permet en effet d'abaisser les tensions ; elle présente donc un avantage majeur pour le sujet psychotique, puisqu'elle concourt à faire décroître son excitation et constitue en quelque sorte un substitut au principe de plaisir/déplaisir, même si l'état homéostatique, chez lui, demeure toujours précaire. En particulier, n'oublions pas qu'en prenant ses drogues, Artaud risque toujours de perdre son sentiment d'individualité et de rejoindre l'état inorganique dans la mesure où il *flirte* aussi avec la mort.

Néanmoins, on pourrait dire que l'opium est nécessaire car il permet d'accompagner et de consolider l'action du principe de chasteté, ou encore de contrebalancer les effets négatifs du sentiment d'extase et de jouissance qu'amène la dévotion religieuse, ainsi que le souligne Serge André :

Dans cette plongée où la transsubstantiation chrétienne se mue en « transdolorisation » (O.C.XVI, p. 27), Artaud sait bien qu'il prend le risque de voir se déplacer la jouissance qu'il cherche à expulser. Il se méfie tout autant de son masochisme personnel que du sadisme de l'Autre et reste attentif aux satisfactions qui pourraient lui advenir au sein même de la douleur :

« s'être mis au milieu même de la douleur de l'être était mon devoir, le premier et le dernier, mais il ne fallait pas céder à ses attractions ni à ses sollicitations, il fallait rester Vierge dans la charité comme dans le sexe » (O.C. XV, p. 82).

C'est pourquoi d'ailleurs un peu d'opium est toujours nécessaire pour tempérer aussi bien la jouissance que la douleur.

On le voit, c'est toute une mécanique complexe d'homéostasie qu'Artaud doit prendre sur lui de rétablir, retrouvant ainsi tous les paradoxes du principe de plaisir et de son au-delà :

« On ne va pas à Dieu par l'héroïne et le Nirvana, on y va par la douleur, mais il faut de temps en temps un peu d'héroïne pour équilibrer les éléments » (O.C. XV, p.121).⁷¹⁶

Afin que son rapport à l'Autre, plus ou moins pacifié par le biais du mysticisme ou de la gnose, ne se change pas à nouveau en une insupportable soumission, Artaud recourt bientôt à ces autres modes de défense que sont l'exploration de la douleur et l'autoérotisme, la drogue venant toujours en appui de ces diverses pratiques.

b. Douleur et autoérotisme

La douleur que s'infligent, chacun à leur manière, Artaud et Nebreda, est une douleur aussi bien physique que psychique. Constituant un motif central et récurrent dans l'œuvre d'Artaud⁷¹⁷ comme dans celle de Nebreda, elle est travaillée par ces deux hommes sur un plan

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 136.

⁷¹⁷ Le motif de la douleur chez Artaud a été analysé en détail par S. André, in *op. cit.*, chap. 11, p. 197-212.

à la fois poético-esthétique et à un niveau plus immédiatement corporel et psychique. La douleur, chez eux, ne vaut pas pour elle-même mais en tant qu'elle leur offre la possibilité de se soustraire à l'emprise de l'Autre, d'une part, et de retrouver une amorce de Moi propre, d'autre part. L'autoérotisme⁷¹⁸, qui s'exprime lui aussi sous des formes variées dans les œuvres, et peut-être également en dehors d'elles, possède la même fonction d'affirmation du corps propre du sujet contre la présence intrusive de l'Autre.

Toutefois, la douleur, chez Artaud, fait d'abord l'objet de nombreuses plaintes et récriminations, lesquelles parsèment tous ses écrits, à commencer par les premiers poèmes et la *Correspondance avec Jacques Rivière*. Dans un second temps, à compter des années de son internement, comme le fait remarquer Serge André, la douleur se transforme chez Artaud en une propriété positive, à la fois force d'affirmation et de création, que le poète convoque, exploite et décline sous différents aspects ; à partir de Rodez, la douleur s'inscrit en effet dans la quête d'une vérité intime engagée par le poète :

La douleur ressentie dans le corps, dont Artaud faisait l'essentiel de sa plainte originaire dès avant l'éclatement de sa psychose (dans les lettres à Rivière, par exemple), devient désormais une revendication du sujet, un point de certitude qui le restaure dans son intégrité, et elle voit dès lors sa valeur positivée.

« La douleur ne m'incorpore pas, je m'incorpore la douleur jusqu'à en être le corps » (*O.C.XV*, p. 48), écrit-il.⁷¹⁹

Se rattachant à une figure sacrificielle, en lien avec ses aspirations religieuses, Artaud entend donc, à ce moment-là, devenir un pur corps de douleur. La seule vérité qui tienne est alors pour lui la vérité de sa souffrance, une souffrance de nature aussi bien physique que mentale et qui, plus largement, prend un tour existentiel. Jacob Rogozinski propose ainsi d'appliquer au poète cette reformulation subversive du *Cogito* cartésien : « Je souffre donc je suis. »⁷²⁰ Jacob Rogozinski pense également que, de tous les affects, la douleur serait, aux yeux d'Artaud, le plus puissant et surtout le plus apte à dévoiler son individualité enfouie, ce que l'auteur de *Guérir la vie. La Passion d'Antonin Artaud* appelle le « Moi-corps » du poète. Selon Jacob Rogozinski, cette conception particulière du Moi ne relève pas d'une construction imaginaire (elle ne répond donc pas aux définitions du Moi données par Freud ou par Lacan) mais équivaut à l'exposition d'une vérité irréductible, ce que nous identifions pour notre part

⁷¹⁸ Nous interprétons ici l'autoérotisme sur le modèle qu'en a donné Freud dans ses *Trois essais sur la théorie sexuelle*.

⁷¹⁹ S. André, *op. cit.*, p. 136.

⁷²⁰ Cf. le débat autour du livre de J. Rogozinski, *Guérir la vie. La Passion d'Antonin Artaud*, organisé le samedi 26 novembre 2011 à la Médiathèque Marguerite Duras (Paris XX^e), sous la responsabilité de Diego Sardinha, dans le cadre des Samedis du Collège international de philosophie (Ciph).

au corps réel ou à la lettre (au sens lacanien). Nous pourrions également le comparer à la notion de Moi-peau, laquelle forme une « interface » entre moi et l'autre, dedans et dehors, et fait naître un sentiment de consistance chez le sujet, y compris dès les premiers mois de la vie, c'est-à-dire lorsque celui-ci ne peut pas encore dire *Je*, et encore moins parler en son nom propre :

La peau, première fonction, c'est le sac qui contient et retient à l'intérieur le bon et le plein que l'allaitement, les soins, le bain de paroles y ont accumulé. La peau, seconde fonction, c'est l'interface qui marque la limite avec le dehors et maintient celui-ci à l'extérieur, c'est la barrière qui protège de la pénétration par les avidités et les agressions en provenance des autres, êtres ou objets. [...]⁷²¹

Comme le note Jacob Rogozinski, la douleur fait effectivement partie intégrante de l'être intime d'Artaud, puisque le poète affirme, par exemple : « [...] la dernière douleur suprême, / la suprême fatigue, / la suprême perte, / le suprême vide, / c'est moi. »⁷²² Cependant, si son identité tend à se réduire à cette douleur, on ne peut dire que cette identité en lambeaux parvienne à lui constituer une véritable individualité ou une subjectivité propre. En revanche, conformément à la conception d'un Moi-peau ou d'un Moi-corps, et relativement à leurs fonctions, la douleur permet à Artaud de tracer une frontière entre le Moi et le non-Moi. Sa tentative pour découvrir la vérité (ultime) de son Moi passe en effet par le rejet et l'exécration de l'Autre, figuré notamment par ces deux grandes entités métaphysiques que sont l'Être et Dieu. De plus, l'agression envers soi-même permet au sujet de prendre conscience d'une certaine consistance de son Moi, consistance qui vient consolider le sentiment d'une séparation entre l'intérieur et l'extérieur. Dans un même élan, un même mouvement, un même acte qui n'épargne pas le corps de chair, il convient de parer les agressions en provenance de l'Autre et de se séparer de cet Autre nuisible, mais aussi de (re)créer une consistance, un sentiment d'existence, de s'auto-engendrer. Douleur et autoérotisme se conjuguent alors pour parvenir à l'extraction d'un Moi-corps ou d'un Moi-peau, ce que le poète a lui-même appelé un « corps sans organes » et qui serait l'une des formes authentiques sous lesquelles se manifesterait son corps⁷²³.

Dans les écrits d'Artaud, ce corps réel se trouve désigné de plusieurs façons et dans des perspectives différentes. Entre autres, il est, pour le poète, l'expression même de la

⁷²¹ D. Anzieu, *Le Moi-peau*, op. cit., p. 61.

⁷²² O.C. XXIV, p. 353.

⁷²³ Nous fournirons plus loin davantage de précisions sur le « corps sans organes » et la création d'un corps pur chez Artaud.

Poésie. Mais il correspond également au néant, ou au gouffre⁷²⁴, lequel, dans une sorte d'allégorie scatologique, revêt le nom de « Madame utérine fécale »⁷²⁵. C'est alors une sorte d'utérus anus qui sert de matrice à ses « filles de cœur »⁷²⁶, lui donnant ainsi accès à la création d'un nouveau corps surpuissant, hermaphrodite et immortel, capable d'enfanter des doubles de lui-même. Par principe, ce nouveau corps doit être parfaitement compact et hermétique à la jouissance de l'Autre, autrement dit, il ne doit être fait que de Moi-corps, ce corps réel qui échappe à la persécution des organes.

Serge André indique que, dans les textes du poète, « la formation de ce nouveau corps est décrite comme une expulsion et une extraction anales. Au-delà de l'engendrement de ses filles, l'auto-génération par laquelle Artaud entreprend de devenir lui-même son propre créateur, ne peut que passer par cet autoérotisme anal »⁷²⁷. Comme le précise alors le psychanalyste – et c'est là pour nous le point important –, l'autoérotisme est à concevoir ici comme un mode de défense contre l'hétéroérotisme (soit la jouissance de l'Autre) qui, pour Artaud, est toujours le fait de l'Autre et qui, d'une manière générale, envahit le corps du psychotique, comme si celui-ci n'était qu'un organe.⁷²⁸

D'une manière générale, la douleur permet au sujet de reprendre conscience du fait qu'il possède un corps et/ou que son corps lui appartient. L'autoérotisme serait une autre manière de reprendre possession de son corps propre, sur un mode très archaïque. Dans l'autoérotisme, la pulsion partielle trouve sur un organe précis du corps sa propre satisfaction, sans référence à un objet extérieur ; elle tente ainsi de faire barrière à la jouissance de l'Autre. Chez Artaud comme chez Nebreda, l'autoérotisme compose avec l'amour pour des filles nées d'eux-mêmes, figures dédoublées de leur concepteur. L'autoérotisme correspond donc à la fois à la marque d'une lutte contre l'Autre et au triomphe du Moi en tant qu'il refuse la sexualité génitale et la loi de la castration symbolique.

3. La fonction apotropaïque de la « photo-miroir »

Chez Nebreda, la Mère persécutrice, outre qu'elle se manifeste acoustiquement à travers sa grosse voix surmoïque, étend son pouvoir sur son fils à travers les visions qu'elle

⁷²⁴ Cf. « Ainsi donc c'est en prévention d'être dieu... », in « Suppôts et Supplications », in A. Artaud, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1420.

³⁰¹ « Lettre à Henri Parisot du 6 octobre 1945 », in A. Artaud, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1020.

⁷²⁶ Se reporter au sous-chapitre « Filles de cœur ».

⁷²⁷ S. André, *op. cit.*, p. 186.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 181.

instille dans son esprit, c'est-à-dire en exerçant sa domination sur son imaginaire. Elle cherche aussi à prendre possession de son fils par l'intermédiaire de cet objet particulier, facteur d'interrogation, de trouble, de confusion et de persécution, qu'est le *miroir*. Dans la psychose, le miroir renvoie en effet de manière privilégiée au double persécuteur. C'est pourquoi, comme il le spécifie à plusieurs reprises dans ses œuvres, et notamment dans ses notes de travail, Nebreda ne peut supporter de se contempler ni même de s'entrapercevoir dans un miroir réel. Précisons que cette forme de hantise date des années 1989-1990, lorsque le sujet traverse une phase de délire aigu, « quand s'est ouvert », dit-il, « ce trou dans ma tête »⁷²⁹ ; elle succède à une période au cours de laquelle le photographe entretenait au contraire un rapport fusionnel avec le miroir, qui devait lui servir d'étayage narcissique : « À une époque, le miroir a été très important en tant qu'objet. On vivait avec lui, les mains posées sur lui, on dormait avec lui, un miroir à côté du lit »⁷³⁰, explique Nebreda dans un entretien. Devenus ensuite les supports du double hostile propagé par le regard de la Mère, les miroirs sont sans conteste ce qu'il redoute le plus, au point d'avoir recouvert (ou fait recouvrir) d'un voile opaque tous ceux qui se trouvaient dans sa maison :

[...] les miroirs, dans lesquels je ne me regarde plus depuis seize ans n'ont pas disparu ; ils sont recouverts de papier (non pas tout entiers, cadre, etc. compris, mais seulement leur surface réfléchissante). C'est l'un de mes intimes les plus proches qui, coïncidant en cela avec mes préoccupations, les a recouverts alors qu'il était dans sa phase hallucinatoire la plus intense, et depuis ils sont restés en l'état.⁷³¹

Mais on peut penser que c'est lui-même, dans une phase de délire aigu, qui a procédé à ce masquage de toutes les surfaces réfléchissantes présentes à son domicile ; il reconnaît d'ailleurs parfaitement la convergence de cet acte avec ses propres préoccupations, ce qui constitue un indice supplémentaire allant dans ce sens.

À partir d'une certaine période de sa vie, Nebreda ne peut se regarder dans un miroir, car une jouissance insupportable envahit à ce moment-là son champ scopique. Le miroir reflète en effet le regard persécuteur de la Mère, regard qui le transperce et le dépossède de lui-même, de la même façon que Louis Wolfson se sentait envahi par les sons provenant de sa langue maternelle, et notamment par les paroles et les chants de sa mère.

⁷²⁹ « David Nebreda et le double photographique. Entretien avec Catherine Millet », in *Sur David Nebreda*, op. cit., p. 13.

⁷³⁰ *Ibid.*

⁷³¹ D. Nebreda, « Notes sur le système de travail », in *Sur la pulsion de mort*, op. cit., p. 27-28.

Pour contrecarrer la persécution des « signaux » qui proviennent de sa Mère toute-puissante, Nebreda invente alors ce que nous appellerons une « photo-miroir ». Cette invention lui permet d'aveugler le regard maternel et de détruire celle qu'il considère comme « l'ennemi » : « Le miroir vaincra et versera le lait de la mère. Le miroir renvoie le signal et couvre le lait de la fille. Le miroir a détruit sans le vouloir l'ennemi et il a bien capté le signal »⁷³², est-il annoncé dans les *Autoportraits*. Considérée par Nebreda comme *témoin* ou comme *double photographique*, la photo est créée et employée pour lutter contre l'image persécutrice, support du mauvais œil, en lui opposant une image bénéfique, aux vertus apotropaiques.

Par l'intermédiaire de son insertion et de son inversion dans la photo qui, comme on le verra plus loin, lui sert aussi de substitut, le miroir possède également une valeur positive. C'est pourquoi, bien qu'il ne puisse se contempler directement dans une glace, Nebreda recourt de façon régulière à un ou plusieurs objets réfléchissants au sein de sa pratique photographique⁷³³. Par exemple, à propos de l'autoportrait de la page 68 (*Sans titre*), le photographe précise que « le rebord » de la photo a été « défocalisé » afin de « souligner l'impression de *miroir* »⁷³⁴. Si l'on suit sa logique, la photo doit elle-même se transformer en une sorte de miroir, ou plutôt de *contre-miroir*, capable de détourner le regard persécuteur de la mère, ainsi que le fait remarquer Jacob Rogozinski, auquel le créateur a apporté de vive voix, au même titre qu'à Catherine Millet, certaines explications sur sa pratique, en sus de maints détails techniques :

Comment se détourner de ce regard qui le viole et le tue ? Comment aveugler un miroir ? C'est ici qu'intervient ce *double aveugle*, l'autoportrait photographique. Comme il l'indique dans son entretien avec Catherine Millet, sa « *construction* » suppose qu'il ne voie jamais ce qu'il est en train de photographier. Il ne lui suffit pas de se prendre en photo : encore faudra-t-il, dans ces photos, parvenir à *se voir sans se voir*, à voir son image sans voir qu'elle le voit – à montrer l'aveuglement de son regard.⁷³⁵

Nebreda vise ainsi à échapper au regard persécuteur de la mère par le biais d'un dispositif qui n'est pas sans faire songer à la manière dont, selon la mythologie grecque, Persée s'est affronté à Méduse, créature horripilante au regard pétrifiant : le héros se sert de l'image inversée de la tête de Méduse qui se reflète sur son bouclier en métal pour paralyser cette

⁷³² D. Nebreda, « Écrits », in *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 163.

⁷³³ Cf. *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 23, 41, 43, 47, 60, 63, 65, (68), 72, 75, 80, 81, 88, 90, 91, 92, 93, 97, 105, 108, 112, (125), 126, 127, 128, 130, 139.

⁷³⁴ *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 33.

⁷³⁵ J. Rogozinski, « Voyez, ceci est mon sang (ou la Passion selon D.N.N.) », in *Sur David Nebreda*, *op. cit.*, p. 116.

dernière en lui renvoyant la destructivité de son regard. Au passage, notons que Freud, dans un très court article de 1922, « La tête de Méduse » (« *Das Medusenhaupt* »), fait de ce monstre l'équivalent d'une menace de castration, sa tête servant plus particulièrement de support à son expression⁷³⁶. Identifiable selon lui à l'organe sexuel féminin, le terrifiant visage de Méduse permet d'établir une similitude entre bouche dévoratrice et regard dévorateur.

À l'instar de la tête coupée de Méduse, ou de son reflet inversé sur le bouclier de Persée, le miroir inclus dans les photos exerce chez Nebreda une fonction apotropaïque vis-à-vis du regard persécuteur et de la jouissance envahissante, qui ôte au sujet, avec le sentiment de son Moi propre, tout désir comme toute capacité d'agir. Aussi le miroir devient-il progressivement un élément central dans la pratique du photographe (même s'il finira par être abandonné). Ce mode de défense élaboré par Nebreda, moyen de protection qui s'affine et se perfectionne au fil du temps, donne lieu à diverses expérimentations que nous mentionnerons brièvement en nous inspirant de C. Zervudacki⁷³⁷.

Le photographe commence par utiliser un miroir fragmenté, en un ou plusieurs morceaux⁷³⁸. De cette manière se manifestent l'acte d'agression contre le miroir, foyer du regard persécuteur de la mère, mais aussi la violence portée contre l'image du double, elle-même persécutrice. Cependant, l'image d'un corps réduit en fragments ne se révèle pas très convaincante aux yeux de Nebreda, car elle va à l'encontre de sa recherche visant à rétablir un équilibre homéostatique et l'unité de son Moi. C'est pourquoi il s'orientera plus tard vers le processus de formation d'une icône (ou d'une pseudo-icône). Comme l'estime C. Zervudacki, à ce moment-là de l'expérimentation, le temps n'est pas encore venu que le sujet puisse se mirer intégralement dans le miroir⁷³⁹. Dans les photos non fragmentées, on remarque en effet des expérimentations diverses afin d'effacer le visage du double photographique et de lui ôter son regard (en tant qu'il offre un support au regard néantisant de la Mère).

Des tentatives pour s'aveugler ou se meurtrir les yeux sont ainsi représentées dans quelques photographies. Dans l'un de ses premiers autoportraits en noir et blanc⁷⁴⁰, Nebreda porte des compresses sur le visage et son attitude ressemble à celle d'un aveugle qui se laisserait guider ou qui chercherait son chemin. Signalons également l'autoportrait

⁷³⁶ Cf. « La tête de Méduse », in *Résultats, Idées, Problèmes* (1921-1938), t. II, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1985, p. 49-50 et *Ornicar ?*, n° 5, trad. J. D. Nasio et G. Taillandier, Paris, hiver 1975-1976, p. 86-88.

⁷³⁷ Différentes expérimentations avec le miroir ont été relevées par C. Zervudacki, que nous ne suivons pas toujours fidèlement. Cf. « Le corps des ressuscités », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 91-97.

⁷³⁸ Cf. D. Nebreda, *Autoportraits, op. cit.*, p. 56, 60, 65, 75, 127, 128.

⁷³⁹ C. Zervudacki, « Le corps des ressuscités », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 92.

⁷⁴⁰ D. Nebreda, *Autoportraits, op. cit.*, p. 35.

éloquemment intitulé *Il s'aveugle (les yeux du monde)*⁷⁴¹. Ce titre semble indiquer que les yeux de Nebreda sont devenus des organes utilisables par tous ou que, le refoulement ne pouvant s'exercer, ils sont capables de tout voir, sentiments tous deux intolérables et qui rendent nécessaire l'aveuglement.

Parmi les autres solutions expérimentées par Nebreda pour dissimuler ou anéantir son regard, mentionnons l'enfouissement de la tête sous un voile plus ou moins opaque, dans une taie d'oreiller⁷⁴², sous ses cheveux⁷⁴³, sous ses excréments ou sous de la cendre⁷⁴⁴. Dès la première série d'autoportraits en noir et blanc, réalisés entre 1983 et 1989, la tête du photographié est voilée, puisque, dans la photo qui ouvre les *Autoportraits*, elle est dissimulée derrière un drap tendu qui occupe un cinquième de la photo. Dans cet ouvrage, on recense d'autres photos où la tête de Nebreda est dissimulée de la même façon. Une autre solution, envisagée très précocement, consiste à faire sortir sa tête hors du cadre⁷⁴⁵. Plus tard, il arrive que le créateur détourne son visage de l'objectif⁷⁴⁶ ou qu'il le fasse disparaître en l'enfouissant dans le fond noir de la photo⁷⁴⁷ ou en l'éclipsant derrière un étalement de peinture appliquée contre le miroir inclus dans la photo⁷⁴⁸. Enfin, mentionnons l'utilisation du procédé du flouté⁷⁴⁹.

Une autre technique majeure de défense utilisée par Nebreda consiste à produire des reflets de son image simultanément dans plusieurs miroirs⁷⁵⁰ ; il multiplie ainsi les doubles de lui-même en les juxtaposant à l'intérieur d'une seule et même photo. « L'apparition simultanée de l'image du sujet des autoportraits dans plusieurs miroirs, ainsi que la répétition de son image dans une même photographie sont obtenues par la double exposition du film ou par le recours à une exposition longue »⁷⁵¹, nous informe le photographe. Autrement dit, son image est projetée à plusieurs reprises sur le support vide d'un miroir. Ce procédé de double exposition ou d'expositions multiples permet de coaliser les doubles bénéfiques contre le Un persécuteur ou le double maléfique. Comme dans la légende de Persée, Nebreda perturbe l'œil persécuteur en noyant ses repères, en soumettant le spectateur à des leurres. Nebreda peut se démultiplier : il est à la fois présent en tant que photographié, mais aussi, à l'intérieur de la

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 113.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 31, p. 34 (où la tête du photographié est aussi en partie recouverte par une couverture) et p. 40.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 25 et p. 73.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 68 et p. 70.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 18. (Technique partiellement réutilisée dans *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 27.)

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 109, et *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 33, 45, 50, 65.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 111.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 90.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 114.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 80, par exemple.

⁷⁵¹ *Ibid.*, « Normes techniques », p. 11.

même photo, en tant que photographie du photographié. Par conséquent, la Mère-Méduse ne peut plus savoir où il est, et risque de prendre le reflet de son fils pour son fils lui-même. L'autoportrait présentant plusieurs images ou doubles de Nebreda, il devient en effet impossible de savoir où le sujet se tient exactement ; son don d'ubiquité le protège du regard paralysant, unique et direct, l'empêche de devenir la proie de l'Autre.

Pour Nebreda, il est toujours nécessaire d'instaurer un regard oblique, donc d'instaurer un barrage entre lui et son image, ainsi que l'explique Jacob Rogozinski, en se référant à la technique employée par le photographe :

Ce n'est pas à un simple procédé technique que l'on a affaire, mais à un *piège à miroir* qui joue un rôle essentiel dans sa régénération. Il lui permet en effet de faire voir le miroir, sans être « vu » par lui [...]. De jouer un double contre l'autre, par la magie de la *double exposition*, en un chassé-croisé qui met en scène la défaite du double spéculaire, compris dans un double photographique plus puissant, plus retors que lui.⁷⁵²

Par ailleurs, la photo-miroir ne joue pas seulement le rôle de bouclier ou de réflecteur positif contre l'Autre persécuteur, elle peut également être utilisée comme une arme offensive ; elle sert alors à trouser ou à déchirer le regard du spectateur et/ou de la Mère.

Dans l'autoportrait intitulé *La Trinité des miroirs*⁷⁵³, par exemple, on observe trois lames formées par trois éclats de verre (provenant d'une vitre ou d'un miroir) qui correspondent vraisemblablement aux miroirs désignés par le titre. Ces lames sont tenues comme des couteaux par le photographié ; elles feraient donc office d'armes, le double photographique se trouvant ainsi surarmé et protégé contre l'Autre. L'une des lames semble même sourdre de sa bouche, comme si le photographié lui donnait miraculeusement naissance. Nebreda devient alors en quelque sorte le Père d'un « couteau-miroir », doté d'un caractère sacré ou magique en raison de sa fonction apotropaïque.

Cependant, du fait qu'il soit ébréché et présente une ou plusieurs faces coupantes, il y a toujours un risque que le miroir-talisman puisse se retourner en arme non seulement contre la Mère ou l'Autre persécuteur mais aussi contre Nebreda lui-même. Par exemple, justement, dans *La Trinité des miroirs*, où des fragments de miroirs semblent utilisés comme des couteaux, mais aussi dans *La Représentation du premier sacrifice*⁷⁵⁴, où un fragment de miroir long, fin et coupant semble faire office de couteau pour un meurtre, le photographié retournant l'arme contre lui-même, comme dans un rituel suicidaire. À ce propos, il n'est pas

⁷⁵² J. Rogozinski, « Voyez, ceci est mon sang (ou la Passion selon D.N.N.) », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 118.

⁷⁵³ D. Nebreda, *Autoportraits, op. cit.*, p. 56.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 111.

anodin de signaler ce paradoxe : dans les « Lettres de la mère »⁷⁵⁵, la mère annonce qu'elle offrira un nouveau miroir à son fils. En réalité, n'est-ce pas pour l'amadouer et l'inciter à s'automutiler ?

Si l'on en croit C. Zervudacki, le miroir n'exercerait plus sa fonction de protection lorsqu'il est réduit à l'état de pur objet décoratif, d'artifice de mise en scène, de théâtre. Il perdrait dans ces conditions son efficacité réelle et la photo-miroir serait ratée. Nebreda lui-même s'interroge sur la validité permanente comme sur la nécessité du miroir. La reprise du dessin au milieu de la série des autoportraits réalisés entre janvier et juillet 1999 atteste de ses doutes, ainsi que la légende qui accompagne ce dessin intitulé *La Douce Cour des anges de sang doux*⁷⁵⁶ et que nous rapportons ci-dessous :

La douce cour des anges de sang doux. Il médite sur les fonctions du miroir, du plaisir pour la douleur et sur la stupidité dont on l'accuse, sur l'extraction de la bête, sur l'archétype du sacrifice et sa circularité, sur les signes de la régénération désirée et sur son propre dédoublement dans tous les rôles, car le sacrifice est un acte de vie qui rend superflu le miroir. D.N.N. – Avec son sang.

Le miroir est abandonné, mais non le rituel sacrificiel qui demeure, quant à lui, un impondérable. La nécessité de faire couler le sang est, somme toute, plus grande que la nécessité de réaliser une photo-miroir, et l'on notera que Nebreda prend toujours soin de préciser que ses dessins ont été réalisés « avec son sang ».

4. Offrandes et sacrifice

D'un point de vue religieux, le sacrifice et les offrandes à Dieu/aux dieux sont des moyens de se concilier leurs bonnes grâces. David Nebreda saura-t-il apaiser l'Autre et repousser ses assauts en versant son propre sang et en procédant à son auto-sacrifice ? Parviendra-t-il à l'amadouer, à calmer sa haine et sa colère par ses *ex-voto* ?

a. Verser son sang

L'acte sacrificiel traverse son travail de part en part. Les photos et dessins publiés dans les *Autoportraits* rendent compte des attaques très violentes qu'il porte contre lui-même. L'agressivité pointe dès la première série d'autoportraits en noir et blanc, où transparaît

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 168-169.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 132.

notamment la volonté du sujet de se trancher la gorge. Par exemple, dans l'un de ces autoportraits⁷⁵⁷, le photographié tient dans sa main un grand couteau de cuisine, tandis que sa tête est située hors du cadre de la photo, comme si elle avait disparu ou avait été réellement coupée – ce qui, d'une certaine façon, est bien le cas puisqu'on ne la voit plus. On observe également des aiguilles ou d'autres objets plantés dans son cou dans les autoportraits suivants⁷⁵⁸. Dans l'un d'entre eux semble même envisagée par le sujet la possibilité de se couper la carotide⁷⁵⁹. Enfin, dans *La Représentation du premier sacrifice*⁷⁶⁰, le photographié tient dans ses mains jointes derrière son dos un énorme couteau à la lame recourbée. Agenouillé et recroquevillé sur lui-même, le visage indiscernable, il semble sur le point d'exécuter son propre sacrifice sur l'ordre d'un dieu cruel et invisible.

« [...] Ton sang est nécessaire. [...] »⁷⁶¹ ; « David, il reste peu de temps et l'agneau a besoin de ton sang »⁷⁶², martèle la voix de l'Autre dans les Lettres de la mère, texte phare des *Autoportraits*. La Mère n'apparaît pas ici comme une Gorgone Méduse mais comme un Agneau déifié, monstrueux et sanguinaire, dans un étrange retournement des mythes et des traditions connus à ce jour. L'Agneau pascal (symbole du Christ sacrifié) et la fête de Pâques, centrée sur la renaissance de la Nature et la Résurrection divine, sont évoqués implicitement dans les *Autoportraits*, mais pour y être aussitôt dévoyés :

En ce jour de l'agneau, quand tout paraît s'accomplir, quand son espoir sera réalisé dans la résidence de la lumière et du silence, il s'endormira étincelant et silencieusement et déjà il n'oubliera plus jamais la lumière et son silence – ni pour autant lui-même.⁷⁶³

Ces paroles, écrites à l'origine en espéranto – ainsi que le précise l'éditeur – et qui font partie d'une note rédigée le jour précédant le quatrième internement psychiatrique de Nebreda, rendent compte d'une expérience d'un type particulier. L'homme qui s'exprime semble rempli d'espoir, il entrevoit un paradis de silence et de lumière, croit peut-être en une rédemption prochaine. Jusque-là, rien d'exceptionnel par rapport au discours mystique traditionnel. Toutefois, la vision de Nebreda ne semble pas concerner l'humanité entière mais uniquement le sujet « lui-même », qui ne s'« oubliera plus jamais », ce que l'on pourrait interpréter psychanalytiquement comme le rêve ou l'espoir d'une victoire contre la

⁷⁵⁷ D. Nebreda, *Autoportraits*, op. cit., p.18.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 23, 29 et 73 notamment.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 109.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 111.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 168.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 169.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 166.

dépersonnalisation. De là l'impatience de ce sujet à obéir aux ordres et aux signaux reçus, et donc à faire couler le sang, son propre sang, car chez lui cette substance n'a rien d'un symbole (du moins en tant que celui-ci se réfère au Symbolique lacanien) mais correspond à l'expression du pur Réel. Aussi, l'action automutilante du photographe l'amènera finalement non à gagner le silence et la lumière du paradis, ou de son monde rêvé, comme il le pense, mais à rejoindre les quatre murs d'un hôpital psychiatrique.

Nebreda est donc en position d'être sacrifié (alors que dans le récit biblique du sacrifice d'Abraham, l'humain a été remplacé au dernier moment par l'animal), mais il se présente aussi bien comme son propre bourreau. Dans les *Autoportraits*, l'Agneau est moins l'animal qui subit le sacrifice que celui qui exige le sacrifice. En cela, il est assimilable à la Mère dévorante, comme en témoignent les Lettres de la mère, ou encore l'autoportrait qui porte cette légende : « Il reste peu de temps et l'agneau me demande de plus en plus de sang. »⁷⁶⁴

Le symbole du sang, lui aussi, subit un détournement. Au cours de l'histoire, et notamment dans la tradition chrétienne, cette substance a fait l'objet d'un culte car elle renvoie au sang versé par le Christ pour sauver l'humanité. Dans *L'Image ouverte*, Georges Didi-Huberman signale qu'au fil des siècles, « le sang du Christ a pu constituer un intense foyer de dévotion, de pensée, de constructions symboliques, de productions imaginaires »⁷⁶⁵, et il cite l'exemple de Catherine de Sienne :

Au XIV^e siècle – époque à laquelle Millard Meiss, dans le champ iconographique, a parlé d'une véritable « obsession du sang » –, Catherine de Sienne développera longuement tout le catalogue des vertus du sang christique : il doit être le bain, l'habitation de notre âme, de nos sens (« je me blottirai dans les plaies du Christ ») ; il doit nous « enivrer » de son pouvoir de vérité, puisqu'il *rend visible* le divin lui-même.⁷⁶⁶

L'association du sang et de la jouissance transparaît particulièrement dans le texte des *Autoportraits* intitulé « Écrit comme un dialogue avec l'archétype de certaines images de l'histoire de l'art occidental »⁷⁶⁷. Ce pseudo-dialogue où Nebreda reconnaît sa dette culturelle transmet l'image d'un martyr heureux, d'un Jésus-Christ rédempteur, ou d'un ange souriant. L'association du sang et du sourire trahissant un état de béatitude forme une sorte de *leitmotiv* dans ce texte qui s'apparente à une prophétie : « [...] je souris en m'endormant sur la croix,

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁷⁶⁵ G. Didi-Huberman, « Un sang d'images », in *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, « Le temps des images », 2007, p. 177.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 174-176.

⁷⁶⁷ D. Nebreda, *Autoportraits, op. cit.*, p. 164

prévoyant mes clous, inoubliables déjà [...]. Alors apparaîtra mon sourire. – Voici mon sang et mon sourire. [...] Voici mon sourire et mon sang le plus délicieux. [...] Voici notre meilleur sourire et notre sang le plus délicieux. »⁷⁶⁸

Toutefois, aucune comparaison possible avec l'*Ecce homo*, car c'est un dieu ou un ange de haine qui se trouve ici dépeint, une entité diabolique qui vient pour accomplir une sombre « vengeance »⁷⁶⁹ et n'aurait que mépris pour la vie humaine. À moins qu'en fin de compte, l'entité toute-puissante ne soit encline, comme dans le récit du sacrifice d'Abraham, à faire preuve d'une certaine retenue et d'une certaine clémence ? « Notre soif au lieu de sa mort. Tu as raison. [...] Je regarderai mes assassins... notre soif remplacera son exécution... »⁷⁷⁰ Le texte, avec ses variations d'humeur, traduit la lutte intérieure de l'écrivain avec son double. En vérité, la suspension du sacrifice ne sera que temporaire : Nebreda ne peut faire autrement que de répandre son sang ; si ses bourreaux refusent de lui prêter main forte, c'est lui-même qui s'offrira en sacrifice au Dieu (Diable ?) tout-puissant.

En principe, la pratique sacrificielle ne doit pas mener au suicide. En effet, la mise à mort doit s'effectuer avant tout sur un plan spirituel. La transformation ontologique doit donc, pour être efficace, écarter la mort physique, même si le but visé par Nebreda est bien de se réincarner dans son double photographique. Citons ce qu'écrit à ce propos C. Zervudacki, même si certaines de ses affirmations doivent selon nous être modérées :

Soulignons d'abord que la pratique ascétique radicale *ne constitue pas un danger physique en elle-même*. Face à un programme physique intenable, l'ascète réduit normalement son exigence (comme l'explique de manière très précise le texte inclus dans la pièce de la p. 54). *Le danger physique n'apparaît que quand disparaît la confiance dans la rectitude du cheminement spirituel qui la soutient*. La pièce de la p. 121, avec l'abandon durable de la photographie qui s'en suivit, en manifeste la tragique évidence.⁷⁷¹

À la lecture de ses œuvres, la fonction curative, destructrice et paradoxalement roborative du rituel d'auto-agression est on ne peut plus claire : Nebreda parle du « sentiment d'omnipotence et de nécessité compulsive »⁷⁷² que lui procure l'auto-agression, ainsi que de la « fierté absolue »⁷⁷³ qu'il retire de son rituel, et « pour chaque action de punition »⁷⁷⁴. C'est pourquoi il recherche un « épuisement physique quotidien », dans la « nécessité de verser et de consommer [son] propre sang », la « continuelle réouverture des blessures en voie de

⁷⁶⁸ *Ibid.*

⁷⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁷⁰ *Ibid.*

⁷⁷¹ C. Zervudacki, « Le corps des ressuscités », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 78-79.

⁷⁷² D. Nebreda, « Sur la schizophrénie, le masochisme et la photographie, in *Autoportraits, op. cit.*, p. 184.

⁷⁷³ *Ibid.*

⁷⁷⁴ *Ibid.*

cicatrisation », avec des « activités par certains moments frénétiques de brûlures ritualisées à l'occasion du repas (concrètement du dîner), un « culte dédié à la nourriture et aux excréments », une « abstinence sexuelle », ainsi qu'une « auto-observation et [une] auto-négation constantes »⁷⁷⁵. L'esprit et le corps de Nebreda courent donc sans cesse un immense danger, qui n'écarte pas non plus le risque de mort physique, la dette symbolique à l'égard de l'Autre ne pouvant être payée qu'en nature.

Chez Nebreda, le sacrifice constitue à la fois un rituel de mort et une démarche salvatrice. Il s'agit en effet d'offrir une part de soi sinon de s'offrir soi-même intégralement au grand Autre afin d'apaiser son avidité, la demande de cet Autre restant très difficile voire impossible à réfréner. C'est pourquoi l'homme multiplie les photos de son sacrifice comme les photos représentant des actes d'offrande propitiatoires ou expiatoires, les unes comme les autres s'apparentant dans une certaine mesure à des *ex-voto*. Ces « photos-offrandes » se rapprochent parfois de reliques⁷⁷⁶, lorsque l'image qu'elles proposent inclut des parties du corps de Nebreda, ou diverses émanations de son corps (les excréments, l'urine, le sang, la peau, les ongles, etc.).

Par exemple, dans *Les Deux Fils nés et les Deux à naître*⁷⁷⁷, celui qui se présente comme « le fils » semble apporter à sa mère/Mère une offrande sous la forme d'un bouquet de fleurs sèches ; ironie amère, celle-ci serait représentée dans la photo par le tableau de Géricault surnommé *La Folle*. Dans l'autoportrait intitulé *9-7-89. La Chaussure de la mère morte*⁷⁷⁸, le photographié se présente avec une offrande constituée d'une chaussure emplie de légumes, et peut-être aussi d'excréments séchés, sorte de réinterprétation triviale de la corne d'abondance, à moins qu'il ne faille plutôt y voir la constitution d'une relique, sur le modèle des Sandales du Christ⁷⁷⁹. Dans *Les Yeux et la Peau de l'autre*⁷⁸⁰, des ongles et des morceaux de peau reposent sur la reproduction d'un Christ aux outrages peint par Hans Holbein le Jeune. Dans *Les Excréments du fils se divisent en deux*⁷⁸¹, le photographié arbore ses mains pleines de ses excréments amassés en deux gros tas (rappelons qu'au cours du développement humain, l'étron est le premier cadeau que tous les enfants font à leur mère).

⁷⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁷⁶ La comparaison prend d'autant plus de poids que, comme nous le verrons plus loin, le double photographique s'apparente parfois à un corps-cadavre.

⁷⁷⁷ *Autoportraits, op. cit.*, p. 61.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁷⁷⁹ Encore vénérées de nos jours dans la basilique De Prüm, en Allemagne.

⁷⁸⁰ *Autoportraits, op. cit.*, p. 60.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 78.

Les excréments, l'urine et le sang peuvent être considérés ici comme des matières prophylactiques et apotropaiques : ils instaurent un cadre, ils permettent à Nebreda de marquer son territoire en même temps qu'ils le protègent des agressions extérieures. Le texte qui apparaît dans l'autoportrait de la page 88, écrit avec du sang et/ou des excréments, annonce : « [...] Le sang, le silence, la lumière, les excréments (délimitent). Ainsi doit-il être. [...] »⁷⁸² D'autre part, Nebreda précise souvent dans les légendes de ses photos qu'il a utilisé son propre sang, son urine ou ses excréments pour la rédaction du texte⁷⁸³. Dans la plupart des dessins présentés dans les *Autoportraits*, figure, inscrit à même le support, la mention : « Avec son sang » (*Con su sangre*). Sur ce point, le texte qui accompagne le dessin de la page 147, dessin qui consiste essentiellement en tracés géométriques, se fait même insistant : « Consacré avec mon sang – Selon l'ordre – Ce qui est nécessaire – En silence. David Nebreda de Nicolás – Ordre aujourd'hui 6 nov. 1990 – Fait avec mon sang. »⁷⁸⁴

b. Offrandes à la Terre-Mère

Le système de défense qui pousse le créateur à s'infliger de graves mutilations et blessures se trouve quelque peu tempéré par sa pratique d'offrandes. En effet, dans les *Autoportraits* en couleur, par exemple, le sacrifice peut être reporté sur divers objets offerts à la Mère, manière de reporter l'agressivité sur l'extérieur. La fabrication d'*ex-voto* fait ainsi temporairement diversion. Elle s'inscrit elle-même dans une pratique de don-contre-don⁷⁸⁵ qui permet de se concilier l'Autre, l'étranger, puisque les textes et les titres relatifs aux photographies nous informent que la Mère/mère, elle aussi, fait des cadeaux (couteau, miroir...) à son fils. Par le biais des offrandes, la stratégie de défense par automutilation est conservée, mais elle se trouve déplacée ; de cette façon, Nebreda préserve momentanément son corps du danger de mort.

Reprenant la thèse d'E. Jacobson concernant la refonte du monde extérieur par le sujet psychotique, Paul-Claude Racamier énonce :

Le fond de toute position psychotique est de transfigurer le monde réel des objets, mais en l'utilisant vraiment, afin de trouver une solution externe aux conflits internes ; il faut alors que l'objet réel soit un représentant concret, un vicaire, parfaitement contrôlé par le sujet, d'une partie de sa réalité interne [...]. À la victoire défensive sur la réalité intérieure

⁷⁸² *Ibid.*, p. 88.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 93 et p. 119.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 147.

⁷⁸⁵ Cf. M. Mauss, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, « Quadrige », 1973, p. 149-279 (paru initialement en 1923-1924 dans l'*Année sociologique*).

s'ajoutent la suprématie et l'emprise narcissiques sur l'objet et sur la réalité externe. Celle-ci est donc traitée comme un prolongement narcissique.⁷⁸⁶

De fait, dans *Les Pommes du Correggio*⁷⁸⁷, par exemple, Nebreda offre des pommes à l'avidité de l'Autre, pommes qui apparaissent transpercées par un éclat de miroir (ou peut-être aussi par une lame de couteau), ce qui rend compte de la transposition de l'acte sacrificiel sur un objet extérieur, devenu support des tensions internes. Dans *La Main brûlée*⁷⁸⁸, les pommes visibles dans la photo sont transpercées par un clou, autre mode de torture et de sacrifice connu dans l'histoire, associé au sacrifice du Christ et utilisé par Nebreda. Dans *Hic-quadrum spei*⁷⁸⁹, le double photographique préside à une sorte de rituel mystérieux, devant une table-autel où une pomme asséchée attend, semble-t-il, d'être tranchée. Enfin, le dessin qui occupe la page 149 des *Autoportraits* rend compte de l'acte d'agression effectué par un personnage à la tête rasée, complètement nu (et ressemblant fortement à l'auteur), contre une pomme géante, cette dernière, de par sa forme relativement ronde, évoquant le globe terrestre et, au-delà, l'orbe de l'univers. Rappelons également que, dans la Bible, la pomme est le symbole du péché (même si elle renvoie aussi au plaisir et à la connaissance qui lui sont indéfectiblement liés) et que, dans les mythes grecs, la pomme est plutôt symbole de discorde. Néanmoins, il est difficile d'interpréter ce symbole et de dire ce qu'il représente exactement pour Nebreda, car ce dernier ne nous livre aucune explication claire et précise à ce sujet. Nous pouvons toutefois noter que, dans les *Autoportraits*, la pomme constitue un symbole récurrent et qu'il peut provenir aussi bien de l'histoire de l'art que de l'histoire religieuse. Il constitue en tout cas l'un des nombreux signifiants S1 ou simples signes que Nebreda puise dans la culture universelle et reprend à son compte, tout en leur attribuant une signification personnelle, à moins qu'il ne les prenne à la lettre, c'est-à-dire qu'il ne les considère uniquement sous l'angle du Réel. Dans le contexte évoqué, l'objet choisi servirait essentiellement à projeter sa haine vers l'extérieur, sur un objet vicariant. Dans les œuvres de Nebreda, l'Autre, en tant qu'altérité (persécutrice), mais aussi le photographe lui-même, en tant que sujet étranger à lui-même, serait en effet visés sous de nombreux aspects.

Ainsi, dans les *Autoportraits*, on observe souvent des attaques perpétrées contre des symboles religieux, et les symboles du Christ (pain, hosties en particulier⁷⁹⁰) ne sont pas

⁷⁸⁶ P.-Cl. Racamier, *Les Schizophrènes*, op. cit., p. 106.

⁷⁸⁷ *Autoportraits*, op. cit., p. 65.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁹⁰ Signalons au passage que, suivant certaines interprétations chrétiennes du rite de l'Eucharistie, le pain est considéré non comme un symbole mais comme le corps du Christ lui-même.

épargnés. On ne peut certifier que Nebreda les perçoive comme tels, c'est-à-dire en lien avec le christianisme, et qu'il s'en prenne par leur biais à la dimension du Symbolique. Toutefois, dans *Chapitre sur les petites amputations*, il mettra la constitution de son double, désormais appelé « corps théologique », en rapport avec « le culte ou le rejet du pain de vie »⁷⁹¹, ce qui prouve sa connaissance de la signification des symboles (sans rattachement au Symbolique).

Dans *Maintenant il sait qui il poignarde*⁷⁹², le photographié enfonce (avec résignation, semble-t-il) un gros couteau de cuisine dans une demi-baguette, celle-ci ayant été placée au préalable verticalement contre le mur de sa chambre ; ainsi, l'anthropomorphisme et la ressemblance avec le martyr du Christ (dont le flanc, comme on sait, fut transpercé par la lance d'un soldat romain) paraissent d'autant plus accentués, même si c'est avant tout la violence de l'acte agressif qu'il convient de noter. En outre, au-dessus de la première demi-baguette, une autre demi-baguette pend déjà au mur, Nebreda l'ayant littéralement clouée ; ici également, la référence avec le martyr du Christ semble assez nette, quoique ridiculisée dans son apparente trivialité qui désamorce le pouvoir sacré du symbole.

Ajoutons que les attaques potentielles contre le Père symbolique ou, plus largement, contre le registre symbolique participeraient aussi du sacrifice du sujet lui-même, *via* son identification à un saint martyr, au Christ ou à Dieu-le-Père. Par exemple dans *Autoportrait aux yeux ouverts, au compte-gouttes et au pain en feu*⁷⁹³, un morceau de pain livré aux flammes évoque les saints ou les impies morts sur les bûchers. Toutefois, le pain se substituerait surtout au corps de Nebreda, qui s'inflige parfois des brûlures et marque ainsi sa peau. Ainsi se trouve conservé le lien métonymique à l'objet.

Autre exemple : dans *D.N.N. Il le fait – De par sa volonté. En silence*⁷⁹⁴, titre qui renvoie à une formule rituelle dont il use fréquemment, le photographe a mis le feu à la racine d'une herbe ou d'une plante reposant sur un tapis de terre. Cette nature morte (si l'on peut dire, et pour utiliser un terme générique, relatif à la sphère de l'art) qui, selon l'auteur, a aussi valeur d'autoportrait⁷⁹⁵ pourrait correspondre à une sorte d'image nouvelle et originale du Buisson ardent, mais nous l'interpréterons plutôt comme l'image d'un corps réduit à l'état végétal (ou végétatif) et soumis au feu destructeur du Réel.

En effet, les autoportraits de Nebreda, outre qu'ils ne sont pas conçus dans un but esthétique ou moralisateur, restent toujours très ambigus. Le double photographique, s'il peut

⁷⁹¹ *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁹² *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 110.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 139.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁷⁹⁵ Rappelons notamment que, dans son premier ouvrage, Nebreda a réuni l'ensemble de ses dessins et de ses photographies sous le titre d'*Autoportraits*.

apparaître au premier abord comme tout-puissant, reste aussi et avant tout une victime. C'est ainsi que, parfois, la constitution des offrandes matérielles elles-mêmes exige que soit versé le sang. Dans ce cas, et contrairement à ce que nous expliquions plus haut, les *ex-voto* ne protègent plus leur créateur de l'auto-agression directe.

Ainsi, comme dans les rites antiques, une libation est accomplie dans *Pluie d'eau, de lait et de sang sur les mouches qui espèrent la résurrection sur la fenêtre de la deuxième résidence*⁷⁹⁶. Comme son titre l'indique, cet autoportrait a nécessité le versement du sang, et donc une scarification. Par ailleurs, la « fenêtre de la deuxième résidence » pourrait correspondre au miroir qui figure dans la photo. Son créateur souhaiterait alors passer de l'autre côté du miroir, ou peut-être, s'il l'a déjà traversé, repasser de ce côté-ci de la réalité (on aperçoit d'ailleurs, reflétée dans la glace, de manière assez floue, une partie de son visage). Le titre laisse aussi entendre que Nebreda s'identifierait avec les mouches (mortes) incluses dans la photo, mouches qui renvoient à l'animalité et au déchet, mais qui sont aussi, traditionnellement, des symboles de Belzébuth, dit le « seigneur des mouches ». Or, dans l'œuvre du photographe, les mouches peuvent aussi représenter la mère/Mère, comme le fait remarquer Jacob Rogozinski en commentant le titre de l'*Autoportrait aux trois mères* :

Il s'agit sans doute de la mère « réelle » et des deux énormes mouches qu'il [*i.e.* : *Nebreda*] a disposées au premier plan. Lui qui était le déchet de la jouissance de sa mère, voici qu'il ravale sa mère au rang de déchet, qu'il l'emprisonne dans l'image, engluée dans son reflet comme ces mouches mortes collées sur le tissu...⁷⁹⁷

Cette observation traduit encore une fois l'emprise de l'Autre non barré auquel reste soumis Nebreda et en particulier l'indistinction mère/fils, puisqu'un même symbole ou un même motif peut, non les représenter, mais du moins les désigner tous deux.

L'autoportrait de la page 48, lui, se révèle encore plus cru et impressionnant, ainsi que le révèlent son titre et sa légende : *Troisième opération à la main. Souvenir et cadeau pour la terre mère et pour son deuxième fruit et pour le reste de ses fruits*⁷⁹⁸. Sur le cliché figurent la main ensanglantée de Nebreda et, déposés juste à côté, les instruments ayant servi à inciser sa peau. La main aurait donc fait l'objet d'un sacrifice ; d'autre part, le photographe s'adresserait ici à une Mère toute-puissante, se nourrissant de chair et de sang. Or l'appel à la fertilité, ou du moins à la production de fruits, s'inspire d'anciennes traditions ancrées dans la

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 92.

⁷⁹⁷ J. Rogozinski, « Voyez, ceci est mon sang (ou la Passion selon D.N.N.) », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 121.

⁷⁹⁸ *Autoportraits, op. cit.*, p. 48.

superstition, que l'on retrouve dans les cultes voués à la Terre-Mère. Celle-ci renvoie au culte de la Grande Mère, évoqué par Artaud dans *Héliogabale*. Dans ces conditions, l'autoportrait nébrédien ne constitue pas seulement l'image d'une action automutilante mais aussi l'image d'une renaissance, puis d'autres naissances à venir, l'entité divine appelée « terre-mère » présidant aux cycles de la vie *et* de la mort.

Cependant, d'une manière générale, Nebreda se présente dans ces œuvres expiatoires et propitiatoires comme un objet-déchet, tout juste bon à sacrifier. Ainsi, comme chez les Celtes ou chez les Romains, la « terre-mère » nourricière invoquée, si elle annonce (mais n'est-ce pas un mensonge ou un leurre ?) l'arrivée de nouveaux fruits et la proximité de nouvelles naissances, est conjointement, et peut-être avant tout, une divinité terrible qui avale les hommes et les recouvre de terre, les engloutit dans sa matrice mortifère, faisant à tout jamais corps avec eux.

5. Un théâtre cathartique

Avant comme après sa décompensation psychotique, le théâtre et l'écriture permettent à Antonin Artaud de réguler en partie la jouissance intrusive qui l'envahit ; cet objectif est atteint, ou du moins poursuivi, par le biais du rejet de ses démons intérieurs, rejet qui passe aussi par leur libération, leur exposition sur une scène et leur esthétisation. Conjointement, le théâtre sert à se rebâtir un corps pur, au sens de libéré de la présence persécutrice de l'Autre. L'arme principale utilisée par Artaud réside dans la mise en scène que, toute sa vie durant, il perpétuera sous diverses formes, aussi bien dans l'enceinte du théâtre que dans l'espace de l'écrit.

a. Influence aristotélicienne

À partir de 1932 et avant 1937, la conception du théâtre développée par Artaud repose sur le modèle du théâtre balinais, ou plutôt sur la reconstruction mentale que le poète a effectuée à partir des spectacles de danse auxquels il a assisté lors de l'Exposition internationale de 1932. Elle consiste alors en « un exorcisme pour faire AFFLUER nos démons »⁷⁹⁹. Les démons ne sont donc pas entièrement chassés ou mis à l'écart, comme dans un exorcisme traditionnel ; ils sont plutôt domestiqués et utilisés à bon escient, autrement dit

⁷⁹⁹ A. Artaud, « Sur le théâtre balinais », in *Le Théâtre et son Double*, *op. cit.*, p. 92. Souligné par l'auteur.

Artaud les retourne contre ses ennemis (les petits autres) et contre l'Autre tout-puissant, représenté au premier chef par le Père ou par Dieu/Satan⁸⁰⁰ ou encore, plus tard, par le Père-Mère⁸⁰¹. Henri Gouhier définit ainsi le Théâtre de la Cruauté comme un « exorcisme à rebours »⁸⁰².

A priori, la pratique d'exorcisme qu'Artaud instaure par le biais du théâtre, et qu'il poursuivra par le biais de l'écriture, engage aussi bien le public (lecteurs ou spectateurs) et les acteurs que l'auteur lui-même. En effet, Artaud, contrairement à Nebreda, vise également à guérir les autres, à guérir le monde et, au-delà, à « guérir la vie »⁸⁰³. D'autre part, dans les années 1930, la présence d'acteurs et d'un public dans un même lieu relativement circonscrit est, à ses yeux, nécessaire à la cérémonie sacrificielle et cathartique qu'il souhaite mettre en place ; parallèlement, l'épidémie de peste lui sert d'image pour illustrer son projet de réforme théâtrale, qui ne concerne donc pas seulement la mise en scène mais aussi les rapports entre auteur, acteurs et public. Pour accomplir ce que Jean-Joseph Goux appelle (sans doute par référence à Nietzsche et à sa notion de « grande santé »⁸⁰⁴) sa « grande thérapeutique »⁸⁰⁵, Artaud se change en thaumaturge, en *medecine-man*, puis en sauveur universel. Alain Virmaux défend également ce point de vue, en citant directement le poète :

L'ambition initiale [*d'Artaud*] est de produire un théâtre curatif « qui s'adresse à l'organisme avec des moyens précis, et avec les mêmes moyens que les musiques de guérison de certaines peuplades » (*O.C.* IV, 99). Cette pratique remonte à une « vieille tradition mythique du théâtre, où le théâtre est pris comme une thérapeutique, un moyen [de] guérison comparable à celui de certaines danses des Indiens Mexicains » (Brouillon d'une lettre du 14 décembre 1935 à un correspondant inconnu). Apport ancestral qu'Artaud compte exploiter à la lumière de plus récentes recherches : « Je propose d'en revenir au théâtre à cette idée élémentaire magique, reprise par la psychanalyse moderne⁸⁰⁶, qui consiste pour obtenir la guérison d'un malade à lui faire prendre l'attitude extérieure de l'état auquel on voudrait le ramener » (*O.C.* IV, 96).⁸⁰⁷

⁸⁰⁰ Cf. « Le Théâtre de la Cruauté », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1655 : « Connaissez-vous quelque chose de plus outrageusement fécal / que l'histoire de dieu / et de son être : SATAN [...]. » Dans son approche globale de l'œuvre artaudienne, J. Derrida a montré avec netteté la réversibilité de Dieu en Satan. Cf. J. Derrida, « La parole soufflée », in *L'Écriture et la Différence, op. cit.*, p. 271.

⁸⁰¹ Cf. « L'Exécration du Père-Mère », in « Artaud le Môme », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1133-1137.

⁸⁰² H. Gouhier, « Le Théâtre de la Cruauté », in *Antonin Artaud et l'Essence du théâtre, op. cit.*, p. 93.

⁸⁰³ « C'est la raison d'être [...] du théâtre que de guérir la vie », in *O.C.* XV, p. 13. Dans *Guérir la vie. La Passion d'Antonin Artaud* (Paris, Cerf, 2011, p. 17), J. Rogozinski note que l'affirmation est réitérée un an avant sa mort par le poète (cf. A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1520).

⁸⁰⁴ Cf. F. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, livre V, présentation et traduction de Patrick Wotling, Paris, GF-Flammarion, 2007, p. 350-352.

⁸⁰⁵ J.-J. Goux, « L'espoir d'une grande thérapeutique », intervention à la BNF dans le cadre de la journée d'étude consacrée à Antonin Artaud, 9 novembre 2006.

⁸⁰⁶ Conception, il va de soi, fort réductrice et pour le moins erronée.

⁸⁰⁷ A. Virmaux, « Le théâtre : une exigence et une nécessité », in *op. cit.*, p. 25.

Dans *Guérir la vie. La Passion d'Antonin Artaud*, Jacob Rogozinski signale que le substantif de *catharsis* est peu employé par Artaud (on le trouve dans deux ou trois *Cahiers de Rodez*) et qu'il l'est plutôt de manière dissimulée⁸⁰⁸, comme dans le texte « KABHAR ENIS – KATHAR ESTI », dans une suite de glossolalies⁸⁰⁹ ou dans l'évocation de l'hérésie cathare⁸¹⁰. Néanmoins, le poète emploie à plusieurs reprises les termes d'*exorcisme* ou de *thérapeutique*, et la notion de *catharsis*, entendue comme purification ou purgation des passions, semble présente, ou du moins est-elle évoquée, dans son œuvre et le projet qui la sous-tend. Ainsi, le Théâtre de la Cruauté doit provoquer « un délire communicatif »⁸¹¹, par le biais d'une « sorte d'exorcisme total qui presse l'âme et la pousse à bout »⁸¹². Au vu des écrits d'Artaud, comment définir le type de *catharsis* qui s'opère ?

Pour Pierre Brunel, Artaud proposerait « une conception plus haute de la *catharsis* »⁸¹³ que celle des Français de l'âge classique, conception qui le ramènerait néanmoins vers Aristote. En effet, l'idée aristotélicienne qui consiste à se détourner du « mal » par le biais de visions d'horreur inspirant la crainte ou la pitié réapparaît dans plusieurs parties du *Théâtre et son Double*, mais aussi dans « Le retour de la France aux principes sacrés »⁸¹⁴, texte où le poète prend pour modèle non les tragédies antiques mais les Mystères du Moyen Âge :

En voyant le mal, et en l'entendant chanter et crier devant soi, l'âme se détourne des séductions qu'il peut exercer en fait dans les replis de sa conscience, et elle a le sentiment libérateur et contraire de voir vivre au dehors et *mourir* sur la scène tout ce qui aurait pu l'empoisonner et l'affecter.

Loin de conduire au mal, un spectacle d'inspiration authentique en détourne, il rend inutiles et non valables les exigences de nos refoulements criminels, et des passions dont nous sommes pleins. La scène est le lieu élu où se décante la fureur passionnelle vicieuse dont nul homme ne peut se croire épargné, mais que le théâtre enfante et accouche avec une force d'identification magique qui fut le secret de quelques anciens auteurs, et spécialement des prêtres-médecins qui ordonnèrent les Mystères Sacrés.⁸¹⁵

On peut toutefois se demander en quelle mesure Artaud, à l'époque où il rédige ce texte, n'est pas sous l'emprise de la religiosité et de la morale chrétiennes.

Par ailleurs, le principe de cruauté auquel il est si souvent fait référence dans *Le Théâtre et son Double* remplace selon nous les sentiments de pitié et de terreur mentionnés

⁸⁰⁸ Cf. J. Rogozinski, *Guérir la vie. La Passion d'Antonin Artaud*, op. cit., p. 60-61.

⁸⁰⁹ O.C. XXII, p. 274-275.

⁸¹⁰ O.C. XI, p. 75 et O.C. XV, p. 154 et p. 168.

⁸¹¹ O.C. IV, p. 33.

⁸¹² *Ibid.*

⁸¹³ P. Brunel, « Les effets », in *Théâtre et Cruauté ou Dionysos profané*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982, p. 133.

⁸¹⁴ O.C. XV, p. 9-15.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 13-14.

par Aristote dans sa *Poétique*, et il nous semble possible de les mettre sur le même plan. En effet, comme y insiste Artaud, le terme de *cruauté* est moins à entendre comme synonyme de « sang versé »⁸¹⁶ (qui se dit, en latin, *cruor*) et de perversité que comme « rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue »⁸¹⁷. Pour le poète, « la cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité »⁸¹⁸. Par conséquent, elle renvoie à l'idée de destin tragique, d'*anankè* ou de *fatum*. Elle forme un principe à respecter. Elle n'est pas un principe de violence et de destruction pures mais répond au contraire à un certain ordre, à une certaine loi que le metteur en scène impose au spectacle, aux acteurs et aux spectateurs comme à lui-même. Elle ne constitue donc pas tant un appel à une jouissance non entravée qu'un appel au Surmoi, précisément pour limiter cette jouissance qui déborde le sujet et ne parvient plus à trouver de bornes. Intervenant au cœur même de la création et de la représentation théâtrale, le Surmoi viendrait ainsi se substituer à la Loi symbolique comme instance régulatrice. C'est pourquoi l'on retrouve également les sentiments de peur et d'imploration chez Artaud, sentiments qui peuvent être mis en parallèle à la crainte et à la pitié telles qu'elles se présentent chez Aristote. De plus, on sait la fascination qu'Artaud a éprouvée un temps à l'égard du théâtre antique, et plus spécifiquement son attrait pour les tragédies de Sénèque, ce qui nous conforte dans notre comparaison.

b. Catharsis restreinte et catharsis généralisée

Cependant, la *catharsis* au sens aristotélicien ne saurait s'appliquer véritablement à l'œuvre étudiée car, dans cette acception, elle suppose la reconnaissance préalable d'une distance, d'une séparation entre fiction et réalité. Or, c'est ce que ne peut concevoir ni admettre Artaud, pour qui le délire tend à remplacer la réalité, et c'est également par la sollicitation du délire chez les acteurs comme chez les spectateurs qu'il cherche à se délivrer de son mal physique et moral. Le Théâtre de la Cruauté est donc aussi bien un lieu servant à réintroduire un substitut à la Loi symbolique qu'un lieu servant à l'éviction de toute règle et de toute loi, hormis la loi arbitraire qu'impose l'auteur-metteur en scène⁸¹⁹, lequel n'obéit qu'à son caprice : « La catharsis est d'entraîner les choses à sa propre loi », est-il écrit dans l'un des *Cahiers de Rodez*. Sur la scène du Théâtre de la Cruauté devra se produire avant tout le meurtre du Père (dieu), comme en atteste la pièce de 1935, *Les Cenci*.

⁸¹⁶ « Première lettre sur la Cruauté », in *Le Théâtre et son Double*, op. cit., p. 158.

⁸¹⁷ *Ibid.*

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 158-159.

⁸¹⁹ O.C. XVIII, p. 138.

La figure divine a été mise en scène et maltraitée dès *Le Jet de Sang*, texte théâtral de 1925 (paru dans *L'Ombilic des Limbes*) : Dieu, qui exerce la fonction de juge suprême et affiche une colère grandiloquente, s'y fait mordre au poignet par une maquerelle, situation pour le moins cocasse et humiliante ; de sa blessure jaillit alors un « immense jet de sang »⁸²⁰ qui, comme le note le poète dans ses didascalies, « lacère la scène »⁸²¹. C'est dire que la cruauté n'épargne personne. Présenté comme un rappel à l'ordre dans *Le Théâtre et son Double*, le principe de la cruauté est redéfini ainsi dans *Pour en finir avec le jugement de dieu* : « 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. »⁸²²

On peut alors estimer, comme le fait Camille Dumoulié, qu'il existe chez Artaud deux définitions, deux formes de la *catharsis*, auxquels répondent deux usages et deux fonctions différentes.

La première renverrait en partie à la conception commune ou traditionnelle que l'on se fait de la *catharsis* chez Aristote, et qui perdure et s'amplifie chez les classiques français, ce que Dumoulié nomme la « *catharsis* restreinte » :

Dans le premier cas, il [*i.e.* : *le théâtre*] obéit à sa fonction rituelle et vise à une *catharsis restreinte*. Il s'agit d'utiliser les forces destructrices au service de l'existence, le but étant de « régenter la vie ». La cruauté qui lui est inhérente, les crimes, la violence des cataclysmes sont normaux et indispensables, mais pour ne pas être détruits par eux, il faut les canaliser et les vivre sur le plan virtuel du théâtre.⁸²³

On retrouve ici le phénomène de distanciation évoqué par Artaud à propos des Mystères du Moyen âge ; cette distanciation opère par le biais de l'instauration d'un espace virtuel mais aussi grâce au principe de la cruauté qui fait office de Surmoi (en tant que substitut à la Loi symbolique).

Mais il existe une seconde forme de *catharsis*, dont le mode d'action et la finalité sont quelque peu différentes, ainsi que le souligne Camille Dumoulié :

Mais la différence majeure avec Aristote et la psychanalyse⁸²⁴ tient à la nature non psychologique de l'opération cathartique. Retrouvant les thèses développées par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*, Artaud confère au théâtre une finalité métaphysique dont le but est de résoudre le conflit des principes en lutte et de nous libérer de la cruauté

⁸²⁰ « Le Jet de Sang », in « L'Ombilic des Limbes », in *O.C.* I*, p. 73.

⁸²¹ *Ibid.*

⁸²² A. Artaud, « Conclusion », in « Pour en finir avec le jugement de dieu », in *Œuvres, op. cit.*, p. 1653.

⁸²³ C. Dumoulié, *Antonin Artaud, op. cit.*, p. 62.

⁸²⁴ Le parallèle avec la psychanalyse nous semble ici un tant soit peu exagéré. Nous pensons qu'il repose sur la conception première de la cure psychanalytique avec les hystériques, soit la cure visant à produire l'abréaction.

liée à la division dont souffre l'Un originaire. Le théâtre n'est donc ni un jeu esthétique ni une fin en soi.⁸²⁵

[...] c'est alors la victoire du point de vue « métaphysique » absolue, à laquelle le théâtre doit contribuer en suscitant une *catharsis généralisée*. 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.⁸²⁶

L'idée de « généralisation de la *catharsis* » est empruntée à Philippe Lacoue-Labarthe, qui l'emploie à propos de l'œuvre du poète Hölderlin⁸²⁷. Quittant « le terrain de la relation spéculaire »⁸²⁸, la *catharsis* concerne dorénavant le héros de la tragédie, l'acteur et l'auteur (ou le dramaturge). Dans le cadre de la « *catharsis généralisée* », il n'y a donc pas de représentation ni d'intellectualisation, pas de mise à distance préconisée comme chez Bertold Brecht, mais au contraire un rapport direct, une osmose complète entre le public et les acteurs, ou encore, et plus précisément, entre les acteurs, le public et l'auteur.

Dans *Le Théâtre et son Double*, c'est l'acteur qui, à première vue, constitue l'objet central de la *catharsis*, même s'il continue à servir de catalyseur d'émotions pour les spectateurs. Sur ce point, n'oublions pas qu'Artaud, parallèlement à ses activités d'écrivain, de poète et de théoricien, a poursuivi une carrière d'acteur ; il parle donc de sa propre expérience. Inspirée par les danses balinaises⁸²⁹, sa conception du théâtre est censée mettre le corps humain, celui de l'acteur comme celui des spectateurs, à rude épreuve. Ainsi se produit un véritable effet de miroir. De fait, le contrôle que les danseurs balinais exercent sur leurs mouvements et leurs réflexes semble total ; par la même occasion, leur comportement produit sur le spectateur un « effet maximum », comme le rapporte Artaud :

Tout chez eux est ainsi réglé, impersonnel ; pas un jeu de muscle, pas un roulement d'œil qui ne semble appartenir à une sorte de mathématique réfléchie qui mène tout et par laquelle tout passe. Et l'étrange est que dans cette dépersonnalisation systématique, dans ces jeux de physionomie purement musculaires, appliqués sur les visages comme des masques, tout porte, tout rend l'effet maximum.⁸³⁰

Aussi l'expression d'« athlétisme affectif »⁸³¹, à laquelle l'auteur du *Théâtre et son Double* recourt pour définir sa propre conception du jeu de l'acteur, fondée entre autres sur les

⁸²⁵ *Ibid.*

⁸²⁶ *Ibid.*

⁸²⁷ Ph. Lacoue-Labarthe, *L'Imitation des Modernes*, Paris, Galilée, 1986, p. 65.

⁸²⁸ *Ibid.*

⁸²⁹ Cf. A. Artaud, « Sur le théâtre balinaise », in *Le Théâtre et son Double*, *op. cit.*, p. 81-103.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁸³¹ Cf. « Un athlétisme affectif », in *Le Théâtre et son Double*, *op. cit.*, p. 199-211.

mouvements musculaires, le souffle et les cris, n'est-elle aucunement usurpée. En outre, à cet athlétisme de l'acteur répond, de manière certes plus passive, l'athlétisme du public qui reçoit des émotions intenses et doit se soumettre aux *diktats* du metteur en scène.

Le travail d'écriture que le poète poursuit à Rodez, et notamment ses glossolalies et sa pratique de la « frappe »⁸³², instauratrices d'un type de théâtre plus intérieur (car situé hors de scène et lié à la production interne d'un rythme), découlent également d'une sévère discipline imposée à la voix et au corps du poète (en position d'acteur ou d'orateur). À propos de la frappe, Catherine Bouthors-Paillart nous indique qu'elle agit comme une « arme de désenvoûtement » :

Méthode de (*pro*)création [...], « la frappe » est aussi le moyen privilégié par Antonin Artaud durant les périodes asilaire et post-asilaire, pour tenter d'anéantir, de tuer l'Autre (« le mal ») en lui, de faire taire les voix aliénantes qui l'assaillent et le dépossèdent de toute énonciation propre, et de les réduire à l'instantanéité d'un choc ou [à] l'immanence d'un rythme.⁸³³

En fin de compte, c'est l'auteur (ou le dramaturge) qui, principalement, fait l'objet de la purge ou de la purification entreprise : « *Théâtre de la Cruauté* veut dire théâtre difficile et cruel d'abord pour moi-même »⁸³⁴, avoue le poète. Comme le précise Jacob Rogozinski à propos d'Artaud :

Sa propre vie est l'enjeu de la *catharsis*, et il en aura été à la fois le théoricien, le metteur en scène, l'acteur et le principal spectateur. Il déplace en effet le site de l'opération cathartique du spectateur vers l'acteur, et appellera finalement à inventer un « théâtre sans spectateurs, ni scènes, avec uniquement des acteurs » [« Le corps humain », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1519]. Mais le pluriel est encore de trop, et il n'y a plus dans cette dernière version du *Théâtre de la Cruauté* [*i.e* : celle qui commence avec la rédaction des *Cahiers de Rodez*] que le seul et unique acteur de la tragédie d'Artaud : lui-même. En se radicalisant, la *catharsis* s'accomplit comme *auto-catharsis*.⁸³⁵

Cette seconde *catharsis* qui constitue ce que Camille Dumoulié appelle la *catharsis généralisée*⁸³⁶ n'est donc pas le résultat d'une opération intellectuelle liée à un effet de distanciation mais un phénomène brut, simultanément physique et psychique, qui s'enracine dans une jouissance non bornée ; elle correspond avant tout à un déchaînement de la libido et

⁸³² Pour déclamer ses poèmes et ses vibrantes glossolalies, Artaud s'accompagne de cris et de coups, et notamment de coups de couteau ou de marteau frappés sur un billot.

⁸³³ C. Bouthors-Paillart, « Le corps disloqué », in *op. cit.*, p. 145.

⁸³⁴ *O.C.* IV, p. 77.

⁸³⁵ J. Rogozinski, *Guérir la vie. La Passion d'Antonin Artaud, op. cit.*, p. 62.

⁸³⁶ C. Dumoulié, *Antonin Artaud, op. cit.*, p. 62. L'idée de « généralisation de la *catharsis* » est empruntée à Philippe Lacoue-Labarthe, qui l'emploie à propos de l'œuvre du poète Hölderlin (cf. Ph. Lacoue-Labarthe, *L'Imitation des Modernes*, Paris, Galilée, 1986, p. 65).

mène, comme le fait remarquer Jacob Rogozinski, au sacrifice du sujet⁸³⁷. Dans son tourbillon, elle entraîne également la disparition du public et des acteurs, à moins que l'on considère que l'auteur soit l'acteur unique et/ou le spectateur unique de ses pièces⁸³⁸. Dans le cadre de la « *catharsis* généralisée », il n'y a donc pas de représentation ni d'intellectualisation, pas de mise à distance préconisée comme chez Bertold Brecht, mais au contraire un rapport direct, une osmose complète entre le public et les acteurs, ou encore, et plus précisément, entre les acteurs, le public et l'auteur.

En effet, le Théâtre de la Cruauté qu'Artaud imagine et qu'il aimerait voir se matérialiser sur les planches reflète directement les conflits qui émaillent et dévastent tout à la fois son monde intérieur, de sorte que la scène rêvée par lui devient un gigantesque *espace projectif*, auquel nous attribuerons ici les deux définitions suivantes : d'une part, un espace où l'esprit et le corps de l'auteur-metteur en scène/metteur hors scène se projettent ensemble et simultanément, un champ de bataille virtuel où les tensions physiques contraires et les aspirations contradictoires s'affrontent dans une guerre sans merci ; d'autre part, un espace dans lequel ni le spectateur ni l'acteur n'ont vocation à exister en tant qu'individus ; ils peuvent seulement perdurer en tant que projection, reflet, double de l'auteur.

Dans le cadre de son écriture, Artaud recherche exactement le même type de relations avec son lecteur que celles qu'il entretient avec les acteurs et spectateurs de son théâtre, le type de relations qui consiste en un « transvasement utérin de l'âme à l'âme, qui corps par corps et faim d'amour pour faim libère une énergie sexuelle enfouie sur laquelle les religions ont jeté l'excommunication et l'interdit, et que la tartufferie hypocrite du siècle distille dans ses partouses secrètes, en haine de la poésie »⁸³⁹. La relation d'amour définie ici, outre son caractère sexuel marqué, s'avère fortement dévoratrice. On peut en conclure que le lectorat, dépossédé de tout jugement propre, n'a plus aucunement voix au chapitre. Il n'a que le droit de se laisser dévorer ou posséder, en entrant dans le délire de l'auteur.

Dans ces conditions, la *catharsis* instaurée par Artaud, bien plus qu'à se libérer de la crainte, de la souffrance et des affects douloureux liés à toute vie humaine, ne vise-t-elle pas à se libérer du regard, de l'écoute et, plus largement, de la présence de l'Autre/autre ? Ne procéderait-elle donc pas avant tout par annihilation du public et des acteurs, dans la mesure où les uns comme les autres sont les représentants de l'altérité ?

⁸³⁷ J. Rogozinski, *Guérir la vie. La Passion d'Antonin Artaud*, op. cit., p. 67.

⁸³⁸ Sur ce point, il est intéressant d'établir une comparaison avec Louis II de Bavière, qui, pour sa part, n'acceptait pas que des spectateurs puissent assister aux représentations théâtrales ou aux opéras qu'il commandait pour lui seul (cf. J. Clavreul, « La folie de Louis II de Bavière », in *Le Désir et la Loi. Approches psychanalytiques*, Paris, Denoël, « L'espace analytique », 1987, p. 109).

⁸³⁹ « Lettre de Rodez du 6 octobre 1945 », in *O.C.* IX, p. 173-174.

Or le rejet de l'Autre/autre en tant que double persécuteur est déjà ouvertement exprimé dans *Le Théâtre Alfred Jarry en 1930*, texte censé présenter l'orientation conceptuelle de ce théâtre :

Sur la scène *l'inconscient* [nom qu'Artaud donne ici à l'Autre persécuteur, ou encore à tout ce qui lui est étranger] ne jouera aucun rôle propre. C'est assez de la confusion qu'il engendre de l'auteur, par le metteur en scène et les acteurs, jusqu'aux spectateurs. Tant pis pour les analystes, les amateurs d'âmes et les surréalistes. Tant mieux pour tout le monde. Les drames que nous jouerons se placent résolument à l'abri de tout commentateur secret. Ce qui n'empêchera rien – ajoutera l'autre. Ce qui nous dispensera de répondre, répliquerons-nous.⁸⁴⁰

Ce n'est pas seulement la dimension psychologique du théâtre qui se trouve répudiée ici par Artaud, l'interprétation et le commentaire sont aussi à bannir. Par conséquent, c'est toute la dimension de la réception qui se voit en réalité soit forclosée soit entièrement soumise aux *diktats* du créateur, qui institue lui-même les règles de lecture/appréhension de ses œuvres et exige que celles-ci soient respectées à la lettre par les éventuels lecteurs/spectateurs qui y auraient accès. Il n'y aura pas de « commentateur secret », c'est entre autres pourquoi Jacques Derrida a estimé, élargissant son point de vue au Théâtre de la Cruauté, que l'ensemble du théâtre d'Artaud était soumis à une clôture de la représentation⁸⁴¹. Le théâtre doit se transformer en espace clos et hermétique pour que les spectacles anti-spectaculaires puissent accomplir leur œuvre salvatrice.

Suivant Alain Virmaux, nous attribuerons deux finalités essentielles et complémentaires au théâtre métaphysique d'Artaud : « exercer un rôle curatif, entreprendre une re-création »⁸⁴². Nous pensons comme lui que ces deux fonctions sont « étroitement reliées entre elles »⁸⁴³. De plus, nous estimons qu'elles peuvent également s'appliquer à la poésie et aux dessins d'Artaud, et plus largement à l'œuvre dans son entier. La cruauté qui traverse et détermine l'ensemble des créations du poète s'exprime essentiellement dans la tentative de refondation d'un corps pur.

⁸⁴⁰ O.C. II, p. 45. Souligné par l'auteur.

⁸⁴¹ J. Derrida, « Le Théâtre de la Cruauté et la clôture de la représentation », in *L'Écriture et la Différence*, *op. cit.*

⁸⁴² A. Virmaux, « Le théâtre : une exigence et une nécessité », in *Antonin Artaud et le Théâtre*, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁴³ *Ibid.*

6. Se doter d'un « corps sans organes »⁸⁴⁴

De la constatation et de l'expérimentation d'un mal-être physique insupportable, d'une pensée asphyxiée et d'une langue essoufflée, en raison du désarroi causé par une identité en perte, jaillit chez Antonin Artaud la volonté de se forger un « corps neuf »⁸⁴⁵, capable de se soustraire aux lois et aux exigences sociales comme aux limites ordinaires de la vie biologique. Pour cet homme, le corps anatomique est avant tout un objet à détruire, à maltraiter et à reconstruire, car, outre qu'il enferme l'homme dans le cercle tragique de la naissance, de la reproduction et de la mort, il ne peut s'extraire d'une sexualité vécue comme persécutrice. Le poète considère en effet que, dès l'origine, l'homme a été « mal construit »⁸⁴⁶ ; il est le fruit de « la maladresse sexuelle de dieu », ainsi qu'il intitulera l'un de ses dessins, exécuté à Rodez en février 1946.

« Je n'ai plus qu'une occupation, me refaire »⁸⁴⁷, déclare Artaud, en 1925, dans *Le Pèse-Nerfs*. Parallèlement, le poète nourrit l'ambition de composer sur la scène théâtrale un nouveau corps humain. Pour ce faire, il doit rendre à ce dernier son « magnétisme[s] nerveux »⁸⁴⁸ et sa « densité voltaïque »⁸⁴⁹, libérer la force organique infinie d'une « vie passionnée et convulsive »⁸⁵⁰, ainsi qu'il le stipule dans *Le Théâtre et son Double*. En 1947, il déclare dans *Le Théâtre et la science* :

[...] le théâtre n'est pas cette parade scénique où l'on développe virtuellement et symboliquement un mythe
mais ce creuset de feu et de viande vraie où anatomiquement,
par piétinement d'os, de membres et de syllabes,
se refont les corps,
et se présente physiquement et au naturel
l'acte mythique de faire un corps.⁸⁵¹

Ce passage évoque le morcellement du corps et l'ancrage de celui-ci dans le Réel ; Artaud dépeint « l'acte mythique de faire un corps » comme on suivrait une recette de cuisine ou comme on ferait un bon vin ; que ce soit par un « piétinement » ou par une mise à la cuisson, le corps se constitue ici à partir d'un acte de violence faisant éclater les articulations

⁸⁴⁴ « Conclusion », in « Pour en finir avec le jugement de dieu », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1654.

⁸⁴⁵ Cf. *Pour en finir avec le Jugement de dieu*, in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1663.

⁸⁴⁶ « Conclusion », in *Pour en finir avec le jugement de dieu*, in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1654.

⁸⁴⁷ *O.C. I**, p. 97.

⁸⁴⁸ « En finir avec les chefs-d'œuvre », in *Le Théâtre et son Double, op. cit.*, p. 123.

⁸⁴⁹ « Un athlétisme affectif », in *op. cit.*, p. 210.

⁸⁵⁰ « Le Théâtre de la Cruauté (*Second Manifeste*) », in *Le Théâtre et son Double, op. cit.*, p. 189.

⁸⁵¹ A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1544.

physiques comme les articulations de la langue, et non par un acte de nomination symbolique. En 1947-1948, dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*, il estime qu'il faut opérer et reconstruire l'homme « en le faisant passer une fois de plus mais la dernière sur la table d'autopsie pour lui refaire son anatomie »⁸⁵². Cette sentence laisse entendre que, pour son auteur, l'homme est déjà mort, puisqu'il est placé sur une « table d'autopsie », et non sur une simple table d'opération. Par conséquent, c'est à une dangereuse entreprise de réanimation de lui-même que se consacre Artaud – entreprise ô combien dangereuse, car elle implique de « ne pas avoir peur de montrer l'os, / et de perdre la viande en passant »⁸⁵³. Elle fait courir un péril constant à son corps, en le soumettant à une intense discipline, à une rigueur et à un ascétisme extrêmes qui le dépouillent jusqu'au sang, jusqu'au nerf, jusqu'à l'os. Ainsi l'exigent conjointement la logique schizophrénique et le délire des négations, qui à une rétractation physique et psychique font sans cesse succéder une nouvelle rétractation, encore plus profonde, opérant de la sorte une vertigineuse mise en abyme de l'être.

Dans l'esprit d'Artaud, la réappropriation de soi ne peut s'effectuer qu'à partir d'une refondation d'un corps et d'une œuvre sans origine, autrement dit sans père ni mère, échappant à l'enchaînement des générations. Dans *Suppôts et Suppliciations*, Artaud y parvient « en délocalisant tout point de départ⁸⁵⁴ », de manière à « neutraliser tout suppôt au départ⁸⁵⁵ », le terme de *suppôt* pouvant désigner un démon (suppôt de Satan), mais aussi toute idée ou concept, ou tout signifiant provenant de l'Autre. Il s'agit de reprendre possession de son corps et de son espace psychique. Afin d'échapper à toute emprise extérieure, le poète s'engage dans un mouvement vertigineux, qui déroute la raison :

Ce n'est pas que je ne sois ni à droite ni à gauche car je suis encore moins au milieu et je hais encore plus l'équilibre que la déportation, / à condition que ce soit moi qui me déporte, et je me déporte quand je vois arriver l'invariable milieu⁸⁵⁶.

Apparemment dépourvu de sens, l'étrange va-et-vient d'Artaud vise pourtant à occuper l'espace larvaire, indéfini et fluctuant de l'entre-deux, dernier espoir pour préserver son authenticité et se garantir des intrusions pernicieuses de l'Autre :

Mutilez et décapitez un homme, bientôt à force d'échardes de corps il ne sera plus dans le visible, pourtant monsieur guillotiné subsiste, non pas partout mais *quelque part*. / Où

⁸⁵² « Conclusion », in « Pour en finir avec le jugement de dieu », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1654.

⁸⁵³ « La Recherche de la fécalité », in « Pour en finir avec le jugement de dieu », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1644.

⁸⁵⁴ « Interjections », in « Suppôts et Suppliciations », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1398.

⁸⁵⁵ *Ibid.*

⁸⁵⁶ « Cogne et Foutre », in « Suppôts et Suppliciations », in *op. cit.*, p. 1349.

donc ? / Dans ce *comment*⁸⁵⁷ du corps dimensionnel d'un être que sa *suppression*⁸⁵⁸ même rend plus compact et plus sûr⁸⁵⁹.

Ainsi, par rapport à une place fixe, incluse dans l'espace de la réalité, considérée comme inauthentique et aliénante, le seul moyen qui permette à Artaud de s'affirmer en propre réside dans le mouvement infini et/ou dans le positionnement en creux. La mutilation et le négativisme constituent alors, comme chez Nebreda, des garanties de protection.

En outre, aux yeux d'Artaud, le corps anatomique possède de nombreuses tares, et notamment le fait d'abriter en lui des organes :

L'homme est malade parce qu'il est mal construit.
Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement,

dieu
et avec dieu
ses organes.

Car liez-moi si vous le voulez,
mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe.

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes,
alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté.⁸⁶⁰

Comme l'a bien montré Jacques Derrida dans « La parole soufflée », la persécution, chez Artaud, et plus largement chez le sujet psychotique, se concentre en effet autour des articulations ou des organes, lesquels peuvent être perçus comme des machines aliénantes⁸⁶¹ :

Artaud redoute le corps articulé comme il redoute le langage articulé, le membre comme le mot, d'un seul et même trait, pour une seule et même raison. Car l'articulation est la structure de mon corps et la structure est toujours structure d'expropriation. La division du corps en organes, la différence intérieure de la chair ouvre le manque par lequel le corps s'absente à lui-même, se faisant ainsi passer, se prenant pour l'esprit. [...] L'organe accueille donc la différence de l'étranger dans mon corps, il est toujours l'organe de ma déperdition [...].⁸⁶²

⁸⁵⁷ L'adverbe de manière, la conjonction ou l'interrogatif (utilisé ici en tant que substantif) insiste sur la dimension active du corps, autrement dit sur le mouvement et l'action exécutés par Artaud dans le dessein d'échapper aux suppôts.

⁸⁵⁸ Nous soulignons.

⁸⁵⁹ « Centre-Nœuds », in « Suppôts et Supplications », in *op. cit.*, p. 1246. Mots soulignés par l'auteur.

⁸⁶⁰ « Conclusion », in « Pour en finir avec le jugement de dieu », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1654.

⁸⁶¹ Cf. G. Deleuze, « Schizophrénie et société », in *Deux Régimes de fous (textes et entretiens 1975-1995)*, éditions préparée par D. Lapoujade, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », p. 17-22 plus spécifiquement, et R. Samacher, « Le corps-machine dans la psychose », in *Sur la pulsion de mort, op. cit.*, p. 313-325.

⁸⁶² J. Derrida, « La parole soufflée », in *L'Écriture et la Différence, op. cit.*, p. 279.

De fait, Artaud écrit dans ses *Cahiers du retour à Paris* : « Je ne supporte pas l'anatomie humaine et je ne supporte surtout pas les coupures de l'anatomie. »⁸⁶³ Afin de ne plus se sentir persécuté par les organes, il convient de créer un corps non soumis à la sexualité génitale. Aussi n'est-il pas étonnant que l'on repère de nombreuses représentations ou évocations de castration dans le Réel chez Artaud⁸⁶⁴. « Or c'est l'homme qu'il faut maintenant se décider à émasculer »⁸⁶⁵, assure-t-il dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Notons que l'émasculatation ou la castration sont aussi envisagées par Nebreda, pour lutter contre la persécution de l'Autre⁸⁶⁶.

Mais pour arriver à ses fins, il convient en priorité de boucher le trou de l'origine, par lequel advient toute naissance. En effet, extraire le trop-plein de jouissance (identifié avec Dieu/dieu ou avec le Mal/mal) ne peut se faire qu'en effaçant le moindre écart, la moindre faille par où l'Autre pourrait s'infiltrer :

Je cherche un corps consistant, iréel [*sic*], animique, corporel, comme celui ancré dans mon cerveau après l'I qui était le corps de l'âme⁸⁶⁷, et je le cherche non en idée infinie mais finie, non en infini mais en espace, non en inexistence creusante mais en matière affirmative, le corps éloignée, impossible, insaisissable, imprenable par aucune conscience descriptive, discriminatrice, et qui pourtant sera de plus en plus là, pèsera et arrêtera la conscience qui voudra le traverser.⁸⁶⁸

La création d'un corps neuf, purifié de la présence de l'Autre implique par conséquent une révolte contre l'ordre naturel : « Je ne suis pas conformé comme les autres hommes parce que c'est moi qui ai fait mon corps et non un père et une mère »⁸⁶⁹, explique le poète, qui déclare encore :

Moi, Antonin Artaud, je suis Antonin Artaud, c'est moi. Mon corps c'est moi de la tête aux pieds. Et il n'y a personne dedans. Je ne suis pas dedans. Je suis le tout. Je n'ai absolument aucune fonction interne, aucune localisation de conscience interne.⁸⁷⁰

⁸⁶³ O.C. XXII, p. 131.

⁸⁶⁴ On se référera notamment aux poèmes qui mettent en scène le moine Abélard dans « L'Art et la Mort », in O.C. I*, ou encore aux mutilations des sexes dépeintes dans *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*.

⁸⁶⁵ « Conclusion », in « Pour en finir avec le jugement de dieu », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1654.

⁸⁶⁶ Cf. « Autoportrait préalable à la castration », in *Autoportraits, op. cit.*, p. 146. Le corps du double a le sexe attaché par des fils. Allongé sur une table, écorché au niveau du cou, il ressemble à un cadavre avant dissection par un chirurgien ou avant autopsie par un médecin légiste (ici, le parallèle avec Artaud est évident). Par ailleurs, on décèle des blessures au sexe dans la première série d'autoportraits en noir et blanc (cf. *Autoportraits, op. cit.*, p. 21 et p. 41). La tentative d'opérer une castration dans le Réel est de nouveau évoquée par la photo intitulée « Autoportrait agenouillé, aux doigts coupés et deux blessures par amputation au sexe » (in *Chapitre sur..., op. cit.*, p. 73). Voir aussi *Chapitre sur..., op. cit.*, p. 75-76 pour une tentative d'explication de ce geste par Nebreda.

⁸⁶⁷ L'I évoque à la fois la verticalité de la posture, la tension et la faculté de résistance. Cette lettre permet, littéralement, à l'écrivain de tenir (on se référera par exemple à l'expression « être droit comme un I »).

⁸⁶⁸ O.C. XVIII, p. 186.

⁸⁶⁹ « Lettre à Colette Thomas », in « Suppôts et Suppliciations », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1297.

⁸⁷⁰ O.C. XXIII, p. 202-203.

Au sujet de ce nouveau corps constitué par le poète, Serge André précise :

[...] tout ce qui est à l'intérieur du corps anatomique se voit rejeté au dehors, et ne reste qu'un pur extérieur inaltérable et imprenable. C'est une « boîte blindée », un « miroir dépoli » (*O.C.XXIII*, p. 284), une simple surface à l'égard de laquelle le sujet doit veiller à maintenir une « tenue » – soit l'opposé du morcellement.⁸⁷¹

Parallèlement, on pourrait dire qu'Artaud cherche à densifier son corps, pour en faire un bloc consistant. Il ne constitue pas alors une simple surface mais un espace plein, lui permettant de boucher les orifices du corps-passoire et de se blinder ainsi contre la menace de pénétration que fait peser sur lui, en permanence, l'Autre non barré.

⁸⁷¹ S. André, *op. cit.*, p. 192.

Conclusion

Dans la lutte contre les pensées obsessionnelles et persécutrices entreprise par Artaud comme par Nebreda, nous avons vu l'importance que prennent les rituels de type obsessionnel, calqués sur les rites religieux. Nous avons également insisté sur la fonction éminente que, dans la quête désespérée d'un sentiment d'unité corporelle et d'une cohérence interne, ces individus attribuent tantôt à la douleur tantôt à l'ataraxie. Ce faisant, nous constatons que l'automutilation et la prise de drogue forment des solutions particulièrement dangereuses, et pourtant aussi inévitables que nécessaires. En effet, au même titre que le négativisme et la catatonie, ces modalités de défense visent à évacuer toutes les tensions et à se préserver de toutes les sources d'excitation possibles et imaginables, liées à ce que l'on pourrait appeler le *principe de jouissance* et qui fait force de loi pour le sujet psychotique. Par conséquent, les rituels, avec tous les automatismes corporels, gestuels et/ou intellectuels qu'ils induisent, ainsi que les nombreux interdits (plus ou moins arbitraires, et pourvus ou non d'un caractère religieux officiel) mis en place par le sujet psychotique, constitueraient pour celui-ci un moyen de réguler la jouissance excessive dont il se sent victime.

Mais l'adoption de ces pratiques et de ces comportements vise aussi à réintroduire du Père symbolique, elle forme un palliatif à l'absence de *Verneinung* (négation symbolique), même si la tentative d'accès au Symbolique doit nécessairement se solder par un échec. On sait en effet que, dans les religions instituées, les interdits servent de repères fondamentaux et réintroduisent du Symbolique là où celui-ci n'aurait pas réussi à s'inscrire normalement dans le procès du sujet. En règle générale, la mise en place d'un interdit correspond à une sorte d'appel à la Loi ; toutefois, dans la psychose, la Loi symbolique ne pouvant s'inscrire, elle est remplacée par une loi radicale, une loi « pousse-à-la-jouissance », liée au Surmoi féroce qui tyrannise le sujet au lieu de le libérer de ses chaînes.

Dans leur vie de tous les jours, David Nebreda et Antonin Artaud, pouvant se révéler particulièrement durs et cruels avec eux-mêmes, recourent donc à de multiples interdits, qui forment autant de palliatifs à l'ordre symbolique défaillant. Ces interdits s'organisent en systèmes de défense qui, malgré toutes les précautions prises, ne s'avèrent pas toujours efficaces (ou suffisamment efficaces) contre la jouissance intrusive de l'Autre. Allant de pair

avec l'élaboration intellectuelle, le travail de création (artistique ou non artistique) peut venir s'ajouter à des modes de défense dont la nature est plus primaire afin de les renforcer et de vaincre momentanément l'insupportable de la jouissance en offrant un certain cadre à son expression.

Ainsi, afin de se protéger des phénomènes parasites, Artaud et Nebreda ne se contentent pas de réagir de manière primaire ; à l'instar de D. P. Schreber, ils se sont attelés à des œuvres imposantes et complexes. Or la création littéraire ou l'œuvre photographique et/ou picturale sont les formes les plus élaborées de la lutte contre l'Autre, ou contre l'attirance pour la Chose. Bien souvent, elles prennent place au sein d'un délire (latent ou manifeste), qu'elles accompagnent, tempèrent ou alimentent.

**III. ŒUVRES AUTOMYTHOGRAPHIQUES
ET AUTORÉFLEXIVES**

Introduction

À côté de leurs fonctions cathartique et apotropaïque, les écrits d'Artaud et de Nebreda possèdent et exercent une fonction autocognitive, liée à une forme et à une pratique particulières de l'autobiographie que nous rassemblerons sous le terme d'*automythographie*. « Qu'est-ce que *Moi-même ?* »⁸⁷², s'interroge le poète dans *Paul les Oiseaux ou la Place de l'Amour*. « Qui suis-je ? / D'où je viens ? »⁸⁷³, reprend-il dans le « Post-scriptum » de *Pour en finir avec le jugement de dieu*. « L'autoportrait a constitué une obsession et une constante biographique dès le commencement, dès l'âge de 18 ans, peu avant le premier internement psychiatrique forcé »⁸⁷⁴, nous informe Nebreda dans ses *Autoportraits*. D'autre part, le terme de « réflexion » revient très souvent dans les propos du photographe. En introduction de *Chapitre sur les petites amputations*, par exemple, il avance : « Nous avons entrepris sur l'*amputation* [...] une réflexion qui pourrait favoriser une approche de ce qu'avec quelque prudence nous avons appelé le *corps théologique* [...]. »⁸⁷⁵ Pour ces sujets en manque de repères, dont la personnalité psychique est en instance d'effondrement, il s'agit de se reconstruire une identité qui tienne, de recentrer leur être autour d'un noyau stable qui ferait office de support pour l'expression du langage et de la pensée ; leurs projets visent donc à entraver le processus de dépersonnalisation et, corollairement, à mieux se connaître soi-même.

La question de la classification générique des œuvres scripturales réalisées par Artaud et par Nebreda, œuvres qui ne cessent de mêler confusément des préoccupations d'ordre théorique ou poétique et, plus largement, des questions d'ordre existentiel aux aspects documentaires les plus crus, nous fait ainsi rejoindre une problématique contemporaine : celle de l'indétermination propre au *genre autobiographique*. Rappelons que, d'après Philippe Lejeune, l'autobiographie est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire

⁸⁷² O.C. I**, p. 9. Il s'agit de la deuxième version de ce poème.

⁸⁷³ A. Artaud, *Œuvres*, op. cit., p. 1663.

⁸⁷⁴ D. Nebreda, *Autoportraits*, op. cit., p. 187.

⁸⁷⁵ *Chapitre sur...*, op. cit., p. 11. Mots soulignés par l'auteur.

de sa personnalité »⁸⁷⁶. Mais est-ce vraiment à l'intérieur de ce genre hybride, particulièrement ouvert et fluctuant, que prennent place les créations des deux auteurs étudiés ? Oui, à condition de préciser le sens que nous attribuons ici au terme *autobiographique*.

Une autobiographie est toujours une mise en scène de soi, une recreation de la vérité historique impossible à suivre et à montrer telle quelle. Quels que soient l'écrivain et la structure psychique dans laquelle il s'inscrit, quelles que soient l'objectivité et l'exhaustivité auxquelles il prétend, subsiste toujours une part d'invention, de fiction et de travestissement de la réalité dans son récit intime. L'écrivain se sert en effet de ses souvenirs, qui eux-mêmes plongent dans son inconscient ou son préconscient et qui sont réélaborés, déformés, transformés au fil du temps ; d'autre part, il n'est pas à l'abri des pensées parasites, des pertes de mémoire, des souvenirs-écrans, etc.

S'ajoutent souvent à cela des ambitions hagiographiques, une volonté de se montrer sous son meilleur jour afin de satisfaire son narcissisme et, par suite, de satisfaire le narcissisme du lecteur (qui prendra plaisir à s'identifier au « héros » de l'autobiographie). Cette position propre au récit autobiographique, mais également caractéristique de l'autoportrait pictural ou photographique, se manifeste, entre autres, dans les *Antimémoires* d'André Malraux, mais on pourrait multiplier les exemples à l'envi. La reformulation ou réinterprétation de la réalité prend parfois des proportions extrêmement importantes et des aspects extravagants, comme chez Salvador Dali⁸⁷⁷, ou encore, quoique sur un mode plus terrifiant et inquiétant, chez Antonin Artaud et chez David Nebreda. C'est pourquoi il nous semble approprié d'employer, au sujet de leur démarche autobiographique, le terme d'*automythographie*. Ce terme permet d'insister sur la prégnance de la dimension imaginaire (délirante) dans l'entreprise d'écriture/réécriture de soi, ainsi que sur le détournement des mythes, détournement que les créateurs opèrent bien sûr à leur profit. Ces derniers se transforment ainsi en héros de leur propre geste, laquelle se présente de manière à la fois épique, humoristique et tragique.

Si, dans tous ses ouvrages, Nebreda livre des informations sur sa pratique photographique et décrit son « projet vital », il y parle également de sa maladie ou, à l'inverse de ce que l'on pourrait nommer, d'après Nietzsche, sa « grande santé » ; en outre, il laisse une place

⁸⁷⁶ Ph. Lejeune, « Le pacte », in *Le Pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, « Points/essais », 1996, p. 14.

⁸⁷⁷ Cf. *La Vie secrète de Salvador Dali : Suis-je un génie et Journal d'un génie*.

importante à son délire raisonneur ou imaginaire, qui sans cesse le déborde. Une partie de sa vie et de son système de pensée se trouve par conséquent dévoilée, comme l'admet l'auteur en conclusion de *Chapitre sur les petites amputations* :

Dans le premier paragraphe du texte intitulé « La naissance de l'ange païen », nous avons évoqué, croyons-nous, la réalité quotidienne qui est la nôtre depuis fort longtemps. Quant à notre réalité générale et à notre pensée, il nous semble en avoir défini une partie dans le reste de nos textes et de nos images.⁸⁷⁸

L'identification du scripteur à un « ange païen » souligne ici le caractère automythographique du texte et des photographies réalisées, bien que, parallèlement, Nebreda évoque la peinture de sa « vie quotidienne ».

De même, chez Artaud, le récit automythographique met fréquemment en scène un double positif et valorisé du créateur, y compris sous la forme d'une identification victimaire. Ce double est l'équivalent de son Moi idéal ; il lui sert de prothèse, d'étayage pour lutter contre sa déchéance et sa maladie.

Cependant, à la différence des diverses automythographies composées par des sujets névrosés (qui peuvent être, néanmoins, plus ou moins mythomanes), les automythographies d'Artaud et de Nebreda constituent, à leurs yeux, l'expression même de la vérité. Pour eux, les portraits qu'ils construisent et proposent ne correspondent ni à un jeu ni à une fiction : ils sont la *vérité vraie*. L'adhérence totale de ces créateurs à leur discours change radicalement le point de vue porté sur leurs œuvres, puisque leur finalité ne consiste plus à embellir sciemment (ou même inconsciemment) les choses (c'est-à-dire la vie, les événements, les rencontres, etc.), mais à dire *toute la vérité, rien que la vérité*, au plus près du Réel. Ces revendications de transparence et de bonne foi, qui s'allient à une volonté de prouver son innocence, sa raison et son bon droit (idées et attitude que l'on trouve déjà, au XVIII^e siècle, chez J.-J. Rousseau), apporte une tonalité profondément paranoïaque aux récits autobiographiques d'Artaud et de Nebreda.

À terme, la construction d'un délire peut déboucher ou non sur la création de cette métaphore substitutive qu'est la *métaphore délirante*⁸⁷⁹. La progression vers la ligature des registres Réel-Imaginaire-Symbolique, se démarque par la production et l'accumulation de

⁸⁷⁸ « Conclusion », in *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 89.

⁸⁷⁹ J. Lacan, « D'une question préliminaire... », in *Écrits*, *op. cit.*, p. 577 : « C'est le défaut du Nom-du-Père à cette place qui, par le trou qu'il ouvre dans le signifié amorce la cascade des remaniements du signifiant d'où procède le désastre croissant de l'imaginaire, jusqu'à ce que le niveau soit atteint où signifiant et signifié se stabilisent dans la métaphore délirante. »

certitudes délirantes, qui vont et viennent au gré du cheminement intellectuel du sujet, tant que son délire n'est pas encore systématisé : « [...] le délirant, à mesure qu'il monte l'échelle des délires, est de plus en plus sûr de choses posées comme de plus en plus irréelles »⁸⁸⁰, nous instruit Lacan. Ce qu'il désigne dans « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », comme le « désastre croissant de l'imaginaire »⁸⁸¹ coïncide par conséquent avec la création d'une nouvelle réalité (ou néo-réalité) plus viable, plus acceptable, le sujet multipliant les efforts pour donner forme et sens à ce qui échappe à sa maîtrise comme à son entendement.

Dans l'optique des créateurs étudiés, l'idée de fiction attribuée à leurs écrits se verrait donc théoriquement repoussée, d'autant que le critère de *vérité* est explicitement mentionné et revendiqué par ces auteurs. « Nous pouvons jurer que, dans leur totalité et dans leur détail, les éléments de nos deux livres sont véridiques »⁸⁸², lit-on ainsi en conclusion de *Chapitre sur les petites amputations*. Sans être dupe, on pourrait également étendre ce critère de lecture à *Sur la révélation*, troisième et dernier opus de Nebreda, comme à tous les ouvrages d'Artaud.

Puisqu'un délire se construit et s'organise progressivement, et qu'il fait essentiellement appel à l'imagination, Freud l'envisage comme un processus de guérison, mais aussi comme une création (poétique), ce qu'il appelle en allemand une *Wahndichtung*. Or le terme *Wahn* désignant une « représentation fautive, erronée » – soit ce que l'on appelle généralement un « délire » – et le terme *Dichtung* pouvant s'appliquer à toute création poétique, on pourrait traduire ce terme composé par l'expression de « fiction-délire »⁸⁸³, comme le propose Paul-Laurent Assoun, qui affirme également dans *Littérature et Psychanalyse* :

[...] l'« histoire » que raconte le délire satisfait, en même temps que le « rejet » radical de la réalité et du désir même, l'héroïsation du moi. Le délire est le roman à un seul personnage par excellence : idéal *auto-graphique* vécu.⁸⁸⁴

Le délire (paranoïaque) serait donc plus ou moins comparable à un roman autobiographique, que le sujet, de surcroît, mettrait en scène dans la réalité et qu'il considérerait comme authentique, puisqu'il adhère pleinement à son délire.

⁸⁸⁰ J. Lacan, *Le Séminaire III : Les psychoses*, op. cit., p. 89.

⁸⁸¹ J. Lacan, « D'une question préliminaire... », in *Écrits*, op. cit., p. 577.

⁸⁸² « Conclusion », in *Chapitre sur...*, op. cit., p. 90.

⁸⁸³ P.-L. Assoun, « Le délire comme fictionnement : l'auteur et la psychose », in *Littérature et Psychanalyse*, Paris, Ellipses, « Thèmes & études », 1996, p. 125.

⁸⁸⁴ *Ibid.*

Par ailleurs, si l'on suit Pierre Bruno, la poésie, les lettres et les différents Cahiers constituent pour Artaud des lieux où faire l'épreuve d'une amorce de subjectivité (avec/contre ou sans l'autre/Autre), où tenter de reconquérir un espace pour son *Je*, d'obtenir une place d'auteur (qui condense, à la fois, les positions d'orateur et de scripteur), afin d'exercer encore quelque maîtrise sur le monde :

La biographie n'est pas pour Artaud le récit d'une vie déjà écrite. La vie elle-même est *bio-graphie*, écriture par quoi la vie se constitue telle, non parce qu'écrire serait le synonyme de vivre, mais parce qu'écrire est le seul moyen dont dispose Artaud pour conclure que sa vie n'est pas celle d'un autre, que son expérience n'est pas celle d'une altérité méconnue⁸⁸⁵.

Ainsi, Artaud fait subir une distorsion à l'autobiographie traditionnelle, orientant ce genre reconnu vers un autre travail, totalement atypique en littérature. Par le biais de l'écriture, il ne vise plus seulement à se dépeindre ou à tracer son portrait, mais il cherche à se remettre au monde, l'écriture et le livre s'apparentant eux-mêmes à des corps dynamiques, visant la production de plaisir et/ou de jouissance.

Le travail de Nebreda répond à une fonctionnalité similaire, l'auto-engendrement de soi (à la faveur d'un processus d'iconisation reposant aussi bien sur la photo que sur l'écrit) se réalisant – ou devant se réaliser – sous forme de fulgurances ou d'illuminations et de révélations, donc dans un état de fusion sujet-objet, provoquant un plongeon au cœur de l'image. On comprend alors que le photographe ait tant de mal à accoler le qualificatif d'« (auto-)biographiques » à ses créations, et que, s'il utilise quelquefois le terme dans ses *Autoportraits*, il sente le besoin de le récuser dans *Sur la révélation*⁸⁸⁶. Par contre, il fait entièrement sien le terme d'*autoportrait*.

Précisons que, selon Philippe Lejeune, il existe une différence entre autobiographie et autoportrait, bien que ces deux genres relèvent tous deux de l'écriture de l'intime : l'autoportrait ne constitue pas forcément un récit, il n'adopte pas forcément un mode rétrospectif⁸⁸⁷ ; il serait donc en mesure d'accueillir un style, une pensée ou une esthétique fragmentaires et performatives⁸⁸⁸. Par conséquent, nous pourrions affilier les travaux des deux créateurs étudiés à l'art de l'autoportrait. Les vies d'Artaud et de Nebreda se réfléchissent effectivement comme à travers des miroirs brisés ; pour autant, la configuration atypique de

⁸⁸⁵ P. Bruno, *Antonin Artaud. Réalité et Poésie*, op. cit., p. 94-95.

⁸⁸⁶ Cf. « Notes sur le système de travail », in *Sur la révélation*, op. cit., p. 29.

⁸⁸⁷ Ph. Lejeune, « Le pacte », in *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 14.

⁸⁸⁸ Dans le cadre de la littérature, l'art de l'autoportrait peut ainsi être rapproché de l'essai (autobiographique) ; par ailleurs, rappelons qu'en art, l'autoportrait constitue un genre consacré.

leurs créations ne les empêchent pas de produire – au sens propre comme au sens figuré – de multiples réflexions.

A. Identifications imaginaires

Lorsque le signifiant du Nom-du-Père fait défaut, le sujet, dont les articulations du corps, de la pensée et de la parole sont menacées, peut néanmoins tenter de prendre appui sur ce que Lacan nomme, métaphoriquement, des « béquilles imaginaires »⁸⁸⁹ afin de consolider les fondations fragiles sur lesquelles repose son être. Ces suppléances à la fonction paternelle prennent généralement l'aspect d'identifications fictives. Ainsi, il arrive qu'un sujet psychotique se dote d'une identité d'emprunt, laquelle lui permet de s'insérer plus facilement dans la société et lui offre la possibilité, le cas échéant, de donner le change à autrui⁸⁹⁰. Dans *Le Séminaire III*, Lacan établit ce constat, généralisable à tout sujet psychotique :

[...] Cette véritable dépossession primitive du signifiant, il faudra que le sujet en porte la charge et en assume la compensation, longuement, dans sa vie, par une série d'identifications purement conformistes à des personnages qui lui donneront le sentiment de ce qu'il faut faire pour être un homme.⁸⁹¹

En particulier, la conformation à une image phallique contribue à redonner une certaine consistance au sujet, même si son « édifice » corporel et psychique reste toujours fragile, comme le précise Jean-Claude Maleval, dans *Logique du délire*⁸⁹². À l'instar de Jacques Lacan, ce dernier indique que le sujet psychotique cherche souvent à se conformer à une image paternelle (ou à une image phallique⁸⁹³), ou encore qu'il calque son comportement sur un individu lui servant de modèle et d'idéal. Ainsi peut-il redonner une certaine assise à son corps et jouer plus aisément son rôle au sein du *socius*. Dans bien des cas, ce conformisme de façade évite la décompensation⁸⁹⁴ ; d'autres fois, il est directement inclus au délire et n'empêche pas le « désordre du monde » de s'installer et de produire ses effets.

Cependant, l'identification imaginaire du sujet peut aussi s'effectuer sur un autre mode : en se calquant sur la victime, comme c'est le cas pour le personnage de Hamlet, dans

⁸⁸⁹ J. Lacan, *Le Séminaire III : Les psychoses*, *op. cit.*, p. 231.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 230.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 231.

⁸⁹² J.-Cl. Maleval, *Logique du délire*, *op. cit.*, p. 186.

⁸⁹³ *Ibid.* : « Ce n'est pas le phallus symbolique, mis en place par la loi de la castration, qui permet au paranoïaque de cadrer son être, mais une image phallique, qui n'inclut pas la fonction de la castration, et qui ne lui laisse d'autre possibilité que de se prendre à l'illusion de l'identité du moi et du sujet. »

⁸⁹⁴ Cf. *ibid.*, p. 119.

la tragédie du même nom⁸⁹⁵. Dans ces conditions, on peut dire que le sujet se situe en position d'objet *a*, autrement dit, il s'identifie à ce déchet, à ce simple objet de jouissance qu'il constitue pour l'Autre. C'est ainsi qu'Artaud se présente à plusieurs reprises, dans *Suppôts et Supplications*, comme le vrai Jésus-Christ, martyr sur la Croix, qui a aussi été enfoui sous un tas de fumier pendant plusieurs jours, et que tout le monde a fini par oublier⁸⁹⁶. L'image de souffrance et de dérélition, à force d'être appuyée et détournée, devient grotesque sans pour autant perdre toute dimension tragique et pathétique.

À travers leurs identifications multiples, lesquelles forment autant d'identités de substitution, Artaud et Nebreda sont en quête l'un comme l'autre d'une image corporelle qui pourrait enfin les faire tenir en tant que sujets. C'est pourquoi ils s'échinent à trouver un *ersatz* de signifiant phallique, tout en s'attaquant à la dimension du Symbolique. L'Imaginaire et le Réel, notamment *via* le signifiant de la douleur chez Artaud⁸⁹⁷, se trouvent inextricablement liés dans leur quête de suppléances.

Nous commencerons par traiter le phénomène des « phallophanies », ou apparitions de phallus imaginaires, dans les œuvres d'Artaud et de Nebreda, en lien avec des tentatives d'identifications mégalomaniaques. Nous concentrerons ensuite notre attention sur l'identification à l'Homme de Douleur qui, bien qu'elle les assimile à un corps-cadavre ou à un objet-déchet, permet à chacun de ces sujets de retrouver un embryon d'identité, voire une certaine consistance.

1. Phallophanies et identifications mégalomaniaques

On peut lire dans *Les Nouvelles Révélations de l'Être* (1937), texte qui rend compte d'un vacillement de l'identité sexuelle chez Artaud et marque l'entrée dans le délire :

Dans le Ciel les Tarots ont dit :

« LE MÂLE ABSOLU DE LA NATURE A COMMENCÉ À REMUER DANS LE CIEL. IL EST RESSUSCITÉ POUR LA JUSTICE DU MÂLE. ET C'EST LA JUSTICE DU CIEL QUI A RESSUSCITÉ CE JOUR-LÀ LE MÂLE. »

Qu'est-ce que cela veut dire ?

Cela veut dire que l'Homme va retrouver sa *stature*.

⁸⁹⁵ Hamlet s'identifie en effet à la morte Ophélie. Cf. J. Lacan, *Le Séminaire X : L'angoisse* (1962-1963), Paris, Seuil, « Champ freudien », 2004, p. 47-48.

⁸⁹⁶ Cf. notamment « Lettre à Henri Parisot du 6 décembre 1945 », in « Suppôts et Supplications », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1275-1276.

⁸⁹⁷ Voir plus loin l'analyse qui en est faite.

[...] Cela veut dire aussi que, dans un monde livré à la sexualité de la femme, l'esprit de l'homme va reprendre ses droits.⁸⁹⁸

Ce texte aux accents mégalomaniques, s'il témoigne d'une lutte d'envergure mythique contre les puissances du féminin, renvoie aussi, et de manière complémentaire, à la volonté de se constituer un corps « mâle » et érectile.

Dans *Logique du délire*, Jean-Claude Maleval, évoquant les tentatives de significatisation de la jouissance et de résorption du trou de la forclusion opérées par le sujet psychotique, affirme :

La carence de la fonction paternelle ne place pas le sujet psychotique dans l'impossibilité de faire référence à son père réel ; de même que la non-fonction du phallus symbolique ne met pas dans l'impossibilité de recourir à un phallus imaginaire non négativé par la castration. En fait, le langage désarrimé, coupé de son fondement, tend à parler de la jouissance et du sexe, de sorte que les phallophanies imaginaires s'avèrent extrêmement fréquentes dans les propos et les hallucinations du psychosé. De surcroît, plus le délire se structure, plus le sujet s'identifie à une image phallique associée à la mégalomanie.⁸⁹⁹

De fait, les identifications à la fonction phallique sont fréquentes dans les œuvres que nous étudions.

a. Chez Nebreda

Chez Nebreda, on repère une phallophanie évidente dans l'*Autoportrait en constructeur d'Europe*⁹⁰⁰, inclus dans *Chapitre sur les petites amputations*. Le photographié y apparaît de profil (voire de trois-quarts dos), sexe dressé ; les index de ses mains sont pointés l'un vers le spectateur, l'autre dans la direction opposée, de sorte qu'ils ressemblent à d'autres organes mâles en érection, et en particulier l'index de la main gauche. Nous ferions donc face à un corps pourvu de multiples pénis, renvoyant à une conception non-humaine et extravagante de la sexualité. Aussi l'« Autoportrait en constructeur d'Europe » peut-il faire penser à la figure d'Héliogabale sur son char entourée par le défilé des phallus⁹⁰¹, cette figure mi-historique mi-mythique dépeinte par Artaud dans *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*. De plus, Nebreda détournant son visage, par conséquent invisible sur la photo, et se tenant lui-même dans une position relativement verticale, on pourrait dire que tout son corps n'est rien d'autre qu'un immense pénis dressé. L'*Autoportrait en constructeur d'Europe* serait donc la

⁸⁹⁸ « Les Nouvelles Révélation de l'Être », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 789. Nous avons souligné le mot *stature* par le biais de l'italique. Le texte en lettres capitales, lui, est conforme à l'édition originale.

⁸⁹⁹ J.-Cl. Maleval, *Logique du délire, op. cit.*, p. 140.

⁹⁰⁰ *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 65.

⁹⁰¹ Nous avons détaillé la scène dans notre première partie.

conséquence ou l'illustration d'une identification à un phallus imaginaire, symbole de puissance.

L'idée et l'image de l'érection, associées à la mégalomanie, se retrouvent dans les textes qui accompagnent cette photographie puisqu'ils n'évoquent rien moins que la construction d'un continent, c'est-à-dire, si l'on se rattache à la problématique de Nebreda, la construction d'un corps et d'une pensée qui tiennent⁹⁰². C'est ainsi que, dans *Chapitre sur les petites amputations*, Nebreda, à l'instar de D. P. Schreber, se substitue au Créateur : « J'ai fait la terre par ma puissance, établi le monde par ma sagesse. »⁹⁰³

Par ailleurs, directement sur le cliché a été inscrit au feutre noir le texte suivant, reproduit en vis-à-vis dans *Chapitre sur les petites amputations* :

Autoportrait en constructeur d'Europe, tandis que nous pensons à tous ceux qui un jour nous ont qualifié de répugnant. C'est notre prérogative que d'accueillir les faibles dans ce tremblement parfait en forme de scorie qui sépare notre cerveau de notre main.⁹⁰⁴

Cette légende sonne comme une sorte de revanche que Nebreda prendrait sur ses détracteurs. Le photographe/photographié se place en position de pouvoir, puisque c'est lui qui a la « prérogative [...] d'accueillir les faibles ». De plus, il semble s'assimiler lui-même à un dieu dans la mesure où le tracé qu'il exécute avec sa main est désigné comme un « tremblement parfait » – la perfection est une qualité divine – et que la posture qu'il adopte, bras écartés, renvoie à la posture christique, ce que confirme l'évocation des « bras en croix »⁹⁰⁵ dans le texte qui se rapporte à la photo. Enfin, le nom même de « constructeur d'Europe » revêt une dimension mégalomaniacale. Dans son commentaire, Nebreda se targue d'ailleurs de ne pas se soucier des considérations d'échelle car seule importe son « échelle subjective »⁹⁰⁶.

Cependant, de multiples contradictions demeurent à la lecture des textes, comme si l'auteur oscillait sans cesse entre une posture de toute-puissance qu'il n'arrive pas à tenir et une posture d'impuissance que, pas davantage, il ne saurait supporter. L'ambiguïté et l'hésitation, déjà perceptibles dans l'expression de « tremblement parfait », évoquée ci-dessus, s'accroissent par le fait que le photographe propose une autre appellation pour son œuvre : *Autoportrait en constructeur d'Europe ou bien en maladroit incapable de tracer une circonférence avec un compas*.⁹⁰⁷ Comme il l'indique par ailleurs, Nebreda aurait hésité à

⁹⁰² *Chapitre sur...*, op. cit., p. 66-67.

⁹⁰³ D. Nebreda, *Chapitre sur...*, op. cit., p. 59.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁹⁰⁶ *Ibid.*

⁹⁰⁷ *Ibid.*

montrer cette œuvre et à la considérer comme réussie. Il maintient néanmoins le paradoxe et justifie son choix de la conserver grâce au raisonnement aphoristique suivant, qui relève surtout de la conviction : « De même que la sagesse fait appel à la simplicité de la maladresse, la puissance fait appel à l'énergie de l'impuissance. »⁹⁰⁸

D'autres phallophanies sont repérables dans les autoportraits de Nebreda, même s'il faut parfois les démasquer. En particulier, sur plusieurs clichés publiés dans *Chapitre sur les petites amputations*⁹⁰⁹, le photographié tient un index tendu, dressé vers le ciel, tel un guerrier, un juge, un roi⁹¹⁰ ou un Dieu en colère. Dans l'*Autoportrait agenouillé, avec bras levé et petit éclair*⁹¹¹, son bras, qui se termine par un index tendu, traverse littéralement la photo ; il pourrait ainsi constituer le « grand éclair », par rapport au « petit éclair » vraisemblablement formé par la déchirure dans le papier mural.

L'*Autoportrait avec deux lambeaux de peau amputés de la jambe droite* présente le photographié tenant ses deux index parallèlement pointés vers les hauteurs ; par ailleurs, une tige de bois traversant la scène de façon oblique crée un effet de profondeur (elle entrerait comme élément fonctionnel dans la composition). Cet objet réapparaît dans la photo en vis-à-vis, intitulée de manière quasi symétrique *Autoportrait avec deux lambeaux de peau amputés de la jambe gauche. Autoportrait en dompteur de chiens en Arcadie*. Sur ce cliché, la tige de bois que nous avons mentionnée est utilisée comme élément d'apparat ou attribut guerrier : elle ressemble à une lance, le photographié étant par ailleurs pourvu d'un plateau en métal qui lui servirait de bouclier. Le « dompteur de chiens en Arcadie » correspond ainsi à une figure belliqueuse, elle évoque la lutte que Nebreda, ou son double, mène sans cesse contre l'Autre, et la haine féroce que le sujet nourrit à l'égard de ce dernier, lui-même comparé à une meute de chiens sauvages. Or il est possible que le caractère menaçant, la colère et la force qui émanent des deux autoportraits qui se font face accentuent leur vertu apotropaïque. Rappelons à ce propos que, pour Freud, l'ostentation du sexe mâle (qui serait représenté ici par le(s) doigt(s) et les corps tendu(s)) peut être interprétée comme une réaffirmation de soi contre l'Autre tout-puissant et castrateur⁹¹². Avec ses photos, Nebreda avertirait en somme son ennemi : « Attention, moi aussi, j'ai un phallus. »

Par ailleurs, signalons l'importance qu'il y a, pour le photographe, à se tenir droit, debout et figé telle une statue, et à proposer des doubles photographiques qui adoptent cette

⁹⁰⁸ *Ibid.*

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 27, p. 56, p. 57, p. 68, p. 79.

⁹¹⁰ N'oubliez pas que le doigt royal est un instrument phallique, un symbole du pouvoir.

⁹¹¹ *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 68.

⁹¹² Cf. Freud, « La tête de Méduse » (1922), in *Résultats, Idées, Problèmes II*, *op. cit.*, p. 49-50.

même attitude hiératique. La position debout fait effectivement partie des impératifs que ce sujet doit respecter, ou qui s'imposent à lui, dans la mesure où elle constitue une modalité de défense contre l'Autre. Mais nous supposons qu'elle renvoie aussi à une posture pseudo-phallique que le photographe tente de prendre, comme on peut le déduire de ce passage de *Chapitre sur les petites amputations* :

Quelle est la pulsion qui, comme les purges institutionnelles, nous empêche de nous asseoir ? Si nous avons appris que les faibles connaissent et maîtrisent l'art de s'incliner et d'obliger à s'incliner, à quel cadre idéologique pourrions-nous recourir si ce n'est à celui qui fonde toute idéologie : se tenir debout ?⁹¹³

Le « cadre idéologique » est appelé ici en renfort d'un questionnement et d'une souffrance relatifs à la jouissance intrusive. Le précepte de base consiste à « se tenir debout », soit à imiter la fonction phallique. En revanche, aux yeux de Nebreda, le fait de s'asseoir est considéré en général comme un comportement honteux, car cela revient à capituler devant l'Autre et à se livrer à la jouissance de celui-ci⁹¹⁴. La position debout constitue en effet un état de « vigilance », état lié à la persécution ou à la crainte de la persécution : « Dans l'immobilité, apprenons à nous tenir un peu plus immobile encore mais toujours debout, vigilant. »⁹¹⁵ C'est pourquoi, même si la légende de nombre d'autoportraits qui figurent dans *Chapitre sur les petites amputations* indique que le double photographique est agenouillé, on ne le voit jamais dans une telle posture. Nebreda précise dans sa « Note technique » : « Nous travaillons à genoux, mais toujours en observant cette règle d'occultation ; nul ne nous verra à genoux. »⁹¹⁶ La génuflexion ne peut être représentée par le photographe car elle correspondrait à une attitude d'adoration et de soumission à l'égard de l'Autre, du moins si l'on suit le modèle des religions monothéistes, connu de Nebreda.

En revanche, le double se présente très souvent les bras en croix, ou bien il se tient aussi droit que possible, comme pour dessiner un axe, ce qui rend compte du sentiment qu'a le photographe de se situer au centre de l'univers, c'est-à-dire d'être l'équivalent de dieu. À propos de l'autoportrait intitulé « De l'impossibilité d'être assis »⁹¹⁷, il déclare :

Cette image est une vision frontale de nous-même, mais on ne peut pas dire que nous nous montrions ; nous adoptons plutôt le rôle du narrateur immobile, de l'âme qui définit l'axe de projection qui l'entoure. Mais nous nous avançons trop. Déjà nous engendrons un

⁹¹³ D. Nebreda, *Chapitre sur...*, op. cit., p. 54.

⁹¹⁴ *Ibid.*

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 53.

cône ; dans un instant quelque parasite nous lacèrera avec ses paraboles, il tracera des lignes perpendiculaires à nos cicatrices, lignes de fuite vers l'infini. [...]⁹¹⁸

Outre l'identification phallique évoquée par le cumul de la « vision frontale » et de « l'axe de projection », apparaît ici un autre type d'identification recherché par Nebreda : la cicatrice, correspondant à une pure ligne droite, qui pourrait servir de marque identificatoire⁹¹⁹. Dans ces conditions, l'apparition de toute autre forme (en superficie ou en volume) devient persécutrice, car elle relance le procès de fragmentation du sujet à l'infini. La géométrie, à laquelle recourt souvent le photographe comme à une référence paternelle⁹²⁰, constitue alors elle-même un danger. Concilier la position debout, situation de tension et de vigilance, et la tranquillité de l'extase, marquée par l'immobilité et le silence, telle serait donc la finalité poursuivie par Nebreda à travers ses autoportraits. L'objectif serait temporairement atteint dans le tracé d'une droite verticale, donnant au sujet l'impression qu'il « tient ».

b. Chez Artaud

De même que de nombreuses phallophanies se rencontrent dans les œuvres de Nebreda, les symboles phalliques pullulent dans les œuvres d'Artaud : troncs d'arbre⁹²¹ et tiges d'acier dans les premiers poèmes, verges que les eunuques font parader lors de la fête des Galles dans *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, reliefs naturels telle la montagne El Gabal⁹²² dans le roman-essai que nous venons d'évoquer, ou tel le volcan Popocatepetl⁹²³ (qu'Artaud orthographie différemment) dans *Suppôts et Suppliciations*...

Plus explicitement, dans un autoportrait singulier, inspiré par un tableau que Jean de Bosschère lui a consacré⁹²⁴, le poète se dépeint sous l'aspect d'un immense sexe mâle qui se tend et se remplit, avant d'éclater : « [...] comme l'image même de cet érotisme des ténèbres, se dresse la volumineuse et obscène silhouette de l'Automate Personnel. »⁹²⁵ En outre, le poète se réjouit de « l'étonnante tranquillité du sexe que tant de ferrailles remplissent »⁹²⁶, car cette armature interne traduit son immense force intérieure, même si celle-ci reste latente.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁹¹⁹ Nous reviendrons sur ce point quand nous traiterons de la question de l'auteur, en lien avec l'apposition ou l'inscription d'une signature.

⁹²⁰ Voir plus loin.

⁹²¹ « La Chanson des Arbres – Symphonie », in *O.C. I**, p. 192. Le terme de *tronc* se retrouve également dans les œuvres plus tardives ; il renvoie alors davantage à une partie du corps humain.

⁹²² Cf. « L'Anarchie », in *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, *op. cit.*, p. 89.

⁹²³ Cf. « Histoire du Popocatepetl », in « Suppôts et Suppliciations », in A. Artaud, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1244-1245.

⁹²⁴ *L'Automate personnel*, reproduit dans l'édition « Quarto » des *Œuvres complètes* d'A. Artaud, *op. cit.*, p. 202.

⁹²⁵ « L'Automate personnel », in « L'Art et la Mort », in *O.C. I**, p. 148.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 146.

« Pourvu que persiste la douce armature d'un sexe de fer »⁹²⁷, espère le poète, car seules l'élévation et la dilatation ainsi que les sensations liées à l'afflux ou au reflux de matière sont capables de lui procurer l'extase. Son corps, sexe tendu à l'extrême, prend alors la dimension de l'univers, donnant lieu à une sorte de mythe cosmogonique ou eschatologique, le temps et l'espace semblant s'inverser, et les choses s'en retourner à leur créateur :

C'est le sexe où convergent les torrents, où s'enfoncent les soifs.
Pleins de rages, et sans sérénité ni pardon, mes torrents se font de plus en plus volumineux
et s'enfoncent, et j'ajoute en plus des menaces, et des duretés d'astres et de firmaments.⁹²⁸

Les signifiants employés par le poète, dans l'extrait cité comme dans tout le poème, renvoient évidemment à la sexualité. Dans cet espace et cette temporalité transitoires que constitue l'érection, Artaud peut ressentir, jauger et estimer à loisir la puissance, la rage et l'impétuosité de ses forces en mouvement, ces forces libidinales auxquelles le poète identifie la vitalité de sa pensée.

D'autre part, chez Nebreda, la phallophanie semble en lien avec une identification mégalomane. Dans deux poèmes du recueil *L'Art et la Mort*⁹²⁹, le poète s'assimile à la figure d'Abélard, le célèbre ecclésiaste épistolier. Ce dernier est présenté comme un être débridé et tout-puissant :

La vie devant lui se faisait petite. [...] mais enfin, il écrivait : / Cher ami, / Je suis géant. Je n'y peux rien, si je suis un sommet où les plus hautes mâtues prennent des seins en guise de voiles, pendant que les femmes sentent leurs sexes devenir durs comme des galets.⁹³⁰

Dans « Héloïse et Abélard », le moine semble emporté par un débordement de jouissance immaîtrisable. Victime de son amour interdit pour Héloïse, Abélard finira châtré. L'identification du poète est explicite dans « Le Clair Abélard » ; en effet, après avoir évoqué les frasques du clerc, Artaud s'introduit dans son propre texte et reprend à son compte tous les actes impies d'Abélard :

Pauvre homme ! Pauvre Antonin Artaud ! C'est bien lui cet impuissant qui escalade les astres, qui s'essaie à confronter sa faiblesse avec les points cardinaux des éléments, qui, de chacune des faces subtile ou solidifiée de la nature, s'efforce de composer *une pensée qui se tient, une image qui tient debout*. S'il pouvait créer autant d'éléments, fournir au moins une métaphysique de désastres, le début serait l'écroulement ! [...] Mais quelle belle image qu'un châtré !⁹³¹

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 149.

⁹²⁸ *Ibid.*

⁹²⁹ « Héloïse et Abélard », in *O.C. I**, p. 133-136 et « Le Clair Abélard », in *O.C. I**, p. 137-139.

⁹³⁰ « Héloïse et Abélard », in *O.C. I**, p. 133.

⁹³¹ « Le Clair Abélard », in *O.C. I**, p. 139.

S'ajoutant à la révolte contre Dieu, la mégalomanie d'Abélard/Artaud, qui se manifeste par la confrontation avec la nature convoquée dans toutes ses dimensions et sous toutes ses formes, se renverse donc en son contraire, soit en la tendance mélancolique ; le poète se qualifie alors d'« impuissant » et contemple sa chute, ou plutôt son absence de réaction et de mouvement car, désormais, pas même l'« écroulement » ne lui paraît envisageable. L'identification mégalomaniaque n'a donc pas fonctionné, de sorte que le poète s'en remet à une identification victimaire, sur laquelle nous reviendrons. En tout cas, dans *Le Clair Abélard*, le propos a lui aussi le mérite d'être clair : Artaud est bien à la recherche d'« une pensée qui se tienne, [d']une image qui tienne debout ».

En outre, on pourrait dire, à propos du personnage mis en scène, que la castration dans le Réel vient remplacer l'absence de castration symbolique. Dans « Héloïse et Abélard », alors que le moine réfractaire est sur le point de commettre le péché de chair avec Héloïse, « la nausée lui vient. Sa chair en lui tourne son limon plein d'écailles, il se sent les poils durs, le ventre barré, il sent sa queue qui devient liquide. La nuit se dresse semée d'aiguilles et voici que d'un coup de cisailles ILS⁹³² lui extirpent sa virilité. »⁹³³

En effet, au point extrême de son érection, comme au point extrême de jouissance, subsiste toujours le risque d'un arrêt, d'une coupure, d'une autonomisation et d'une dissociation du sexe par rapport au reste du corps, phénomènes qui mettent un terme définitif aux transports de l'extase. Analysant les textes et le discours du poète dans « La parole soufflée », J. Derrida déclare :

L'homme vrai n'a pas de sexe car il doit être son sexe. Dès que le sexe devient organe, il me devient étranger, il m'abandonne d'acquérir ainsi l'autonomie arrogante d'un objet enflé et plein de soi. Cette enflure du sexe devenu objet séparé est une sorte de castration.⁹³⁴

En dialecte lacanien, on pourrait supposer qu'Artaud tente de l'être (ce phallus qui répondrait aux attentes de la mère et la contenterait) ; cependant, il ne l'a pas ni ne parvient à l'être, puisque la dimension du Symbolique lui échappe et que, pour lui, de toute façon, il n'y a pas de manque dans l'Autre. C'est pourquoi, toujours, triomphe l'organe de chair, ou la machine-organe persécutrice. Dans le même ordre d'idées, Jean-Claude Maleval fait remarquer :

⁹³² Ce sont les saints, les membres du clergé et les fidèles de Dieu qui semblent désignés par ce « ILS » souligné par Artaud.

⁹³³ « Héloïse et Abélard », in « L'Art et la Mort », in *O.C. I**, p. 136.

⁹³⁴ J. Derrida, « La parole soufflée », in *L'Écriture et la Différence, op. cit.*, p. 280.

Artaud semble avoir eu l'intuition de la structure quand il écrit ; « ... le sexe est le décollement, le point où, de mon corps, l'être s'appuyait... » (*O.C.* XXIV, p. 211), il devine confusément que le phallus (« le sexe ») constitue l'élément signifiant grâce auquel l'être de la jouissance s'articule au corps, mais au prix d'un « décollement » – d'une perte séparatrice. Cette dernière ne s'étant pas opérée, il dut tenter de la faire advenir dans le réel.⁹³⁵

Par ailleurs, ses livres comme ses œuvres picturales auraient pour fonction d'incarner, parallèlement à son nouveau corps tout-puissant, le phallus (soit le signifiant du Nom-du-Père) qui manque à sa constitution psychique. D'autres objets sont également trouvés ou inventés et utilisés dans ce but. Après la crise de 1937 qui le conduit à l'hôpital psychiatrique, le poète dira être ou avoir été en possession d'une épée que lui aurait remise un sorcier à La Havane (sur le chemin du Mexique) et de la canne de St Patrick, soit deux symboles phalliques. Comme on le verra plus loin, les images de la croix, du totem et du poteau, autres symboles phalliques auxquels il recourt et s'identifie, joueront un rôle non négligeable dans la constitution de son corps de puissance ou, simplement, dans la préservation de son être.

Dans le Préambule au projet de ses *Œuvres complètes*, Artaud insiste sur le fait qu'il cherche à se fabriquer des armes, ou encore des objets magiques capables de combler le vide persécuteur ; ses œuvres écrites sont elles-mêmes identifiées à de telles armes et à de tels objets, *ersatz* du phallus manquant. Artaud écrit, dans un style aux accents épiques, qui n'est pas sans faire songer au passage de l'Iliade où Achille attend de nouvelles armes pour aller combattre⁹³⁶ :

La canne des *Nouvelles Révélations de l'Être* est tombée dans la poche noire, et la petite épée aussi. / Une autre canne y est préparée qui accompagnera mes œuvres complètes, dans une bataille corps à corps non avec des idées mais avec les singes qui ne cessent de les enfourcher du haut en bas de ma conscience, dans mon organisme par eux carié. [...] / Ma canne sera ce livre outré appelé par d'antiques races aujourd'hui mortes et tisonnées dans mes fibres, comme des filles excoriées.

Apparemment, le livre évoqué, qui peut correspondre aux *Œuvres complètes* à venir mais aussi à un livre mythique, et par conséquent introuvable, est issu d'une relation sexuelle entre les éléments/signifiés féminins (« poche noire », « filles ») et les éléments/signifiés masculins (« épée », « canne », servant à « tisonner ») qui composent le caractère hermaphrodite d'Artaud⁹³⁷. Le signifiant « outré » qui s'attache au livre renvoie quant à lui aussi bien au féminin qu'au masculin, dans la mesure où il évoque le creux de l'outré ou le gonflement, la

⁹³⁵ *Logique du délire, op. cit.*, p. 165-166.

⁹³⁶ Ces armes seront forgées par Héphaïstos, dans son antre caverneux et souterrain.

⁹³⁷ Cf. P. Bruno, « Parthénogénèse : une progéniture féminine », in *Antonin Artaud. Réalité et Poésie, op. cit.*, p. 135-149.

tumescence d'un objet (la canne...). De plus, l'ouvrage semble engendré par l'accouplement du poète avec lui-même, dans une indistinction totale entre féminin et masculin mais aussi entre sujet et objet. On pourrait alors poser l'équation suivante :

Livre = canne = arme contre l'Autre = phallus imaginaire = corps de puissance.

L'image du canon, quant à elle, est très exploitée dans les dessins d'Artaud⁹³⁸, mais elle apparaît également dans certains de ses textes. Elle recoupe aussi bien l'idée d'arme que l'idée de sexe en érection. Le métal lui est d'ailleurs associé, comme il était associé à d'autres symboles phalliques dans les premiers textes du poète :

Or c'est une foudre de fer
qui sort de mon corps
qui pour faire ce fer
a besoin d'être un canon résistant.
D'où sans cela la foudre partirait-elle ?
De la puissance que je suis, moi,
EN CORPS
et que des flagues singes ont imitée en en tombant.
Quant aux explosions de la puissance, elles viennent de faire des pieds et des mains [...] ⁹³⁹

De l'homonymie entre *fer* et *faire*, on déduit que la transformation en canon redonne à l'auteur sa puissance d'action, ou du moins son sentiment de puissance, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. En outre, par ses explosions comme par la libération de sa foudre⁹⁴⁰, le canon, d'arme de destruction, se change en un organe géniteur, en un instrument qui sert à refonder un corps, ce corps qui, paradoxalement, doit sans cesse se rassembler et « faire bloc »⁹⁴¹ contre les agressions de l'Autre.

Par le biais de son théâtre performatif comme de ses diverses autres créations, le poète cherche donc à se fabriquer un corps à la fois érectile et projectile, qui envahit et domine tout l'espace existant. Aussi soutiendra-t-il dans *Suppôts et Supplications* :

[...] La plaque noire,
mucus de flore,
le corps est tout,
l'espace, l'espace est inconcevable,
dehors il n'y a rien, absolument rien,
le corps est absolument opaque, sans profondeur,

⁹³⁸ Cf. *L'Immaculée conception...*, *Le Soldat au fusil*, etc.

⁹³⁹ « Texte écrit en 1947 », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1489.

⁹⁴⁰ Le parallèle entre foudre et foutre a été mis en évidence par J. Derrida dans *Artaud le Moma, op. cit.*

⁹⁴¹ « Texte écrit en 1947 », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1489.

toujours surface,
il se contente de sa *stature*, sans plus, et rien dehors.⁹⁴²

L'érection du corps pur implique l'éradication totale du monde extérieur. Pour autant, l'acquisition d'une stature ne permet pas au sujet de se constituer comme tel, car il reste dans tous les cas une « plaque noire », une simple « surface » vide, sans reflet ni profondeur. Le corps de puissance ne s'avèrerait-il pas en fin de compte l'équivalent d'un corps d'impuissance ?

Artaud et Nebreda manifestent tous deux un refus de l'altérité, pourtant inhérente au langage, autrement dit un refus de l'aliénation à l'Autre. C'est donc à une double opération d'extraction qu'ils se livrent dans leurs œuvres, puisque, tout en cherchant à séparer leur corps de la matrice engloutissante qui les abrite et les oppresse, ils tentent de faire éclater le carcan moral imposé par la Loi du Père. Cet arrachage douloureux s'apparente à un acte de (re)naissance ou de *résurrection* dans un corps éternel et infini, un corps de pure jouissance ; sous sa forme érectile, il renferme un double appel à l'existence et à l'*insurrection* qu'Artaud baptise du nom de « surrection ».

Ainsi donc, nous jouerons sur le mot *statut* et nous dirons que, sans trancher sur le statut artistique de l'œuvre, la caractéristique du travail de création chez Artaud et chez Nebreda, ou encore sa visée, est prioritairement l'obtention d'un *statut* au sens de suspens érectile, l'identification pseudo-phallique permettant, pour un temps restreint – qui peut s'étendre sur toute la durée d'un texte ou sur toute la surface d'une œuvre plastique –, de faire tenir le corps et la pensée de ces créateurs.

2. Identifications victimaires

On observe dans les œuvres d'Artaud et de Nebreda de nombreux symboles renvoyant à la martyrologie chrétienne, et notamment des références explicites à la Passion et à la Crucifixion. Soumis au même destin funeste (en termes psychanalytiques, à la même contrainte psychique qui s'impose à eux), les deux hommes adoptent alternativement voire simultanément des postures de martyrs et d'anges tout-puissants, postures mais surtout identifications temporaires qui leur permettent d'échapper à la stase, de franchir les frontières

⁹⁴² « Le vampire à barbe » (texte créé à partir des deux textes du cahier 206, rédigés aux environs du 20 décembre 1946), in « Suppôts et Suppliciations », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1384. Nous soulignons.

séparant la vie de la mort, de sorte qu'ils sombrent et, en même temps, s'élèvent dans un vertige de jouissance. Les identifications victimaires elles-mêmes ne sont pas exemptes de paradoxes ; elles peuvent se détacher de la mélancolie pour prendre un tour mégalomane à partir du moment où elles permettent au sujet de franchir le seuil de la castration et de se réincarner dans un corps immortel, par-delà les barrières de la souffrance.

a. Artaud, la croix et les clous

Au même titre que Nebreda, Artaud est soumis à l'influence de l'Autre non barré et doit s'offrir en sacrifice pour répondre à la demande cruelle et impérative de ce dernier. Aussi surgit chez lui l'idée que l'artiste est un éternel sacrifié, et que l'art n'est rien d'autre qu'un sacrifice obligé : « L'artiste [...] qui ignore qu'il est un bouc émissaire, que son devoir est d'aimer, d'attirer, de faire tomber sur ses épaules les colères errantes de l'époque [...], celui-là n'est pas un artiste. »⁹⁴³ Dès *Le Théâtre et son Double*, il présente la situation et la tâche de l'acteur comme celle d'un saint martyr : « Et s'il est encore quelque chose d'inférieur et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder sur des formes, au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers. »⁹⁴⁴ Plus tard, dans ses *Cahiers de Rodez*, il insistera encore davantage, en parlant ouvertement et crûment de sa vie intime : « [...] plus que chier, pisser, péter et manger, j'aime *me sacrifier*. »⁹⁴⁵

Dans *Suppôts et Supplications*, au milieu de ses délires cauchemardesques, Artaud s'identifie à un Jésus-Christ grotesque, étouffant sous un tas de fumier après avoir été cloué sur une croix⁹⁴⁶. Comme le suggère Jonathan Pollock dans « Le salut par l'humour »⁹⁴⁷, le poète esquisse dans ses derniers textes une figure auto-dérisoire, un humour mélancolique s'associant à la dimension à la fois mortuaire et rédemptrice de l'image christique. Artaud raconte qu'après avoir reçu une ultime offense de la part d'une « gardeuse de vaches »⁹⁴⁸ qui a uriné sur lui (ou, ce qui revient pratiquement au même, sur le tas de fumier qui le recouvrait), il est toutefois parvenu à se relever et à marcher, tel le Christ ressuscité⁹⁴⁹. L'identification victimaire, qui fait du poète le dernier des déchets non seulement en le constituant en objet de la haine universelle mais en l'assimilant aussi à un reste excrémental, a donc également un effet bénéfique puisque, dans la perspective « automythographique » qui est tracée, elle

⁹⁴³ O.C. VIII, p. 286.

⁹⁴⁴ « Le Théâtre et la Culture », in *Le Théâtre et son Double*, op. cit., p. 19-20.

⁹⁴⁵ O.C. XXII, p. 284.

⁹⁴⁶ O.C. XIV*, p. 86, p. 107.

⁹⁴⁷ J. Pollock, « Le salut par l'humour », in *Europe*, n° 873-874 : *Antonin Artaud*, op. cit., p. 115-132.

⁹⁴⁸ O.C. XIV*, p. 107.

⁹⁴⁹ *Ibid.*

participe de la résurrection du corps et de l'esprit (si l'on se rapporte au texte, l'urine de la gardeuse de vaches peut être assimilée à un fertilisant).

Pour se redonner un corps viable et, comme l'affirme Serge André, « une stature qui le maintient debout »⁹⁵⁰, Artaud, après sa décompensation, s'identifie au symbole de la croix : « [...] je suis la croix vertébrale »⁹⁵¹, déclare-t-il. Ce symbole a ici valeur de lettre, au sens lacanien, autrement dit, il n'est pas ancré dans le Symbolique, mais fait pont entre le Réel du corps souffrant et la signification, liée à l'Imaginaire. Libérée en partie de la symbolique chrétienne (en tant que système de pensée religieux), cette croix, nous explique Serge André, possède une valeur de « pur signifiant »⁹⁵² :

Car Artaud le dit explicitement : cette croix ne représente rien sinon un refus de la représentation de l'être :

« La Croix de Celui qui est au-dessus des éternités ne la représente pas et elle ne peut le représenter mais elle représente son refus de s'en tenir à l'être et à un être par la division crucifixante de l'éternel des possibilités et leur rejet » (*O.C.XV*, p. 27).

Cette croix – dont Artaud dit explicitement qu'il veut la mettre dans son corps (*O.C.XV*, p. 53) – est l'ossature signifiante autour de laquelle il va articuler sa corporisation psychique.⁹⁵³

C'est en effet par la croix qu'Artaud tente de se doter d'une âme, c'est-à-dire de reconstruire, en sus de son corps, sa personnalité, et de réimplanter ainsi un sujet dans sa chair : « L'âme est ce qui émane de la colonne vertébrale de la croix. »⁹⁵⁴ Faisant allusion à l'évolution délirante du poète, Serge André précise :

La croix prend le relais de la Canne de Saint Patrick et annonce le *Tau* (t) auquel Artaud se référera bientôt – signifiant encore plus pur, encore plus épuré de la représentation et de la signification [...].⁹⁵⁵

Il ajoute que « la croix est aussi un signifiant dont la forme anthropomorphe permet d'accrocher un début d'image du corps à la lettre ; c'est le point de départ d'une nouvelle alliance entre le symbolique, l'imaginaire et le réel du corps »⁹⁵⁶. Effectivement, mais cela n'est qu'un point de départ, la tentative avortée d'une alliance impossible⁹⁵⁷. Pour autant, elle exerce bien une fonction de soutènement temporaire.

⁹⁵⁰ S. André, *op. cit.*, p. 136.

⁹⁵¹ *O.C. XV*, p. 326.

⁹⁵² S. André, *op. cit.*, p. 137.

⁹⁵³ *Ibid.*

⁹⁵⁴ *O.C. XV*, p. 82.

⁹⁵⁵ S. André, *op. cit.*, p. 137.

⁹⁵⁶ *Ibid.*

⁹⁵⁷ Nous reviendrons plus loin sur l'échec de la métaphore délirante chez Artaud.

Par ailleurs, Serge André fait l'hypothèse que l'efficiencia de la croix telle que l'utilise le poète provient de son origine qui n'est pas la figure du Christ mais l'ornementation d'une sépulture qui renvoie à « la figure de l'enfant mort »⁹⁵⁸ qui hante Artaud. Cette figure provient des nombreuses morts en bas âge parmi ses frères et sœurs, et de façon plus spécifique, de la mort de sa petite sœur Germaine, à laquelle, sentimentalement, il était resté très attaché (cette dernière réapparaîtra aussi sous la forme de l'une de ses filles imaginaires). La croix sans nom correspondrait alors de manière conjointe au retour d'un mort (qu'il s'agisse de Germaine, ou d'un autre enfant de la famille Artaud, y compris un enfant mort-né) et à la commémoration, ou tentative de commémoration, de celui-ci⁹⁵⁹.

Sans écarter cette hypothèse pertinente, nous pensons qu'on ne peut enlever tout à fait à la croix sa valeur et sa signification chrétiennes, dans la mesure où, pendant la première période de son internement, Artaud tente de se reconstruire en passant d'abord par une phase de dévotion et de création religieuses, lesquelles s'appuient sur les dogmes et préceptes du christianisme, à travers ses divers courants. La croix aurait donc aussi été convoquée et employée par le poète comme un signifiant de la douleur, du sacrifice, et de la rédemption, en témoignent les récits réitérés de sa crucifixion au Golgotha qui parsèment ses derniers textes, et notamment son dernier recueil, *Suppôts et Supplications*.

Au cours du temps, Artaud finit par s'identifier entièrement à la douleur qui l'habite ; n'étant plus identifiable à rien d'autre qu'à cet affect, il devient intégralement *la Douleur* (absolue). Le poète écrit dans le commentaire qu'il fait de son dessin intitulé *L'Homme et sa Douleur*, effectué à Rodez en avril 1946 :

[...] Nous avons dans le dos des vertèbres pleines, transpercées par le clou de la douleur, et qui par la marche, l'effort des poids à soulever, la résistance au laisser-aller font, en s'emboîtant l'une sur l'autre, des boîtes, qui nous renseignent mieux sur nous-même que toutes les recherches méta-physiques ou méta-psychiques sur le principe de vie.

[...] C'est tout ce que j'ai voulu exprimer par ce dessin où l'on voit un homme en marche et qui traîne après lui sa douleur comme la vieille phosphorescence dentaire du kyste des peines cariées.

Et son abdomen est l'étau devant lui serré de toutes les coliques de ses clous. [...]⁹⁶⁰

⁹⁵⁸ S. André, *op. cit.*, p. 138.

⁹⁵⁹ Sur la hantise des morts chez Artaud, consulter notamment l'article d'Anne Brun, « Corps, création et psychose à partir de l'œuvre d'Artaud », in *Cliniques méditerranéennes*, n° 80 : *La psychanalyse (sur)prise par l'art*, Marseille, Érès, 2009, p. 143-158.

⁹⁶⁰ *L'Homme et sa Douleur. Commentaire d'un grand dessin fait à Rodez et donné au docteur Jacques Latrémolière pour le remercier de ses électro-chocs*, in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1260 et *O.C. XIV**, p. 46-47. Dessin reproduit in *op. cit.*, p. 1261. Voir aussi *Antonin Artaud*, catalogue de la BNF sous la dir. de G. Fau, BNF/Gallimard, 2006, p. 196-197 (où le dessin est reproduit en couleur).

La figure dépeinte dans ce texte est celle d'un corps martyrisé, transpercé par des clous, lesquels sont présents en nombre sur le dessin. Mais elle correspond aussi à un corps de résistance, à un corps de survie, qui tente de se rassembler en formant des « boîtes » ou en se resserrant sur lui-même, par le biais d'un étrange « étau-abdomen ». Ce dernier correspond à une anatomie délirante, dont le dessin et le commentaire rendent bien compte. La matière excrémentielle, sous la forme de « coliques de [...] clous », aide le sujet à faire bloc contre la douleur, en même temps qu'elle est l'expression même de cette dernière, puisque cette matière est remplie de clous. L'Homme de Douleur⁹⁶¹ possède un corps relativement filiforme, distordu et alourdi au niveau des jambes par le poids d'énormes kystes qu'il semble traîner comme d'abominables fardeaux. Sont-ce là les « coliques » qu'il évacue en même temps qu'elles le soumettent à la torture ? Semblables à des larmes de chair ou de sang, ces kystes, sacs de peau ou sacs de pus, seraient évoqués dans le commentaire du dessin sous la forme d'un kyste unique, corrélé à une antique douleur dentaire, ce qui signifie que la douleur pénètre l'homme par tous les points de son corps, et que le haut du corps n'est pas différencié du bas. Dans *L'Homme et sa Douleur*, un autre être filiforme et tordu apparaît justement tête-bêche, comme s'il était en train de chuter au milieu du vide.

Dans les textes d'Artaud comme dans ses dessins, y compris celui que nous venons de décrire, la douleur qu'il évoque et traduit peut prendre métonymiquement l'aspect d'un clou. De cette manière s'exprime toute la force fixatrice et stabilisante de la douleur (physique et mentale) pour le poète, autrement dit sa fonction de *suppléance*. En effet, le clou possède une double fonction : d'une part, en tant qu'image et signifiant de la douleur, il rappelle le martyr du Christ, cloué en Croix, donc il permet le rapprochement avec une identification de type mégalomane ou de type victimaire ; d'autre part, en tant que lettre (le clou revêtant l'aspect d'un T), il permet d'accrocher le corps et de le faire tenir, en renforçant l'articulation entre Imaginaire et Réel. Dès lors, l'identité d'Artaud, ou son Moi, se concentre momentanément autour d'un ou de plusieurs points, marqués par le(s) clou(s), voie(s) de pénétration privilégiées de la douleur :

Le moi c'est de connaître sa douleur afin de n'en avoir plus peur parce que l'on sera elle, avec une idée bien définitive de son individualité, mais on ne connaît pas sa douleur par le mental mais par un clou en lui et contre lui.⁹⁶²

⁹⁶¹ Voir ci-dessous « Métamorphoses du corps christique » pour une explicitation de cette figure religieuse.

⁹⁶² A. Artaud, *O.C.* XXI, p. 245.

Or, comme on l'observe ici, l'être de souffrance et de douleur que le poète parvient à fonder s'oppose au « mental ». La jouissance de la douleur parvient donc à redonner consistance à l'être, en même temps qu'elle détruit ou amenuise, sur le moment, ses possibilités de pensée et de réflexion. Là se situe tout le paradoxe de cette suppléance, qui fait aussi appel au corps et à la lettre. Toutefois, l'imaginarisation de la douleur à laquelle procède Artaud participe aussi à la réfection et à la stabilisation de son identité. En effet, elle permet d'expurger la douleur par le biais d'une représentation qui, momentanément, ferait « diversion psychique »⁹⁶³. Par conséquent, la représentation – soit le détour par l'Imaginaire dont le travail poétique constitue l'évidente manifestation – peut faire oublier pendant un temps la jouissance interne en détournant l'attention du sujet et en lui redonnant à la fois une certaine tenue et une certaine consistance.

b. Métamorphoses du corps christique

Omniprésents chez Artaud, quoique très souvent enveloppés dans l'imaginaire, les thèmes du sacrifice et de la mortification se font jour avec nettement plus de transparence et de violence chez Nebreda, dans la mesure où ce dernier travaille dans le domaine de la photographie ; en effet, c'est son propre corps souffrant qui apparaît de manière brute et crue sur ses clichés puisqu'il sert lui-même de référent à son double photographique. Dans ses *Autoportraits*, le photographe explique qu'il cherche à montrer la « peur »⁹⁶⁴, sentiment (ou, plutôt, affect) qui précède ou accompagne ses « illuminations » – autrement dit ses plongées dans l'extase favorisée par son délire – ; il part alors en quête de ce « point de jouissance »⁹⁶⁵ qui, comme le note Jacob Rogozinski, « le porte au plus près de sa mort, de la mort physique qui le guette à la suite des privations extrêmes et des tortures qu'il s'inflige – et, plus encore, de cette autre mort qu'il a déjà traversée, d'où il nous arrive comme un revenant »⁹⁶⁶. On peut ainsi relier nombre de mises en scène photographiques réalisées par Nebreda à des thèmes ou des motifs connus et développés dans l'histoire de l'art comme dans l'histoire religieuse : la Crucifixion, la Déploration et la Déposition (ou Descente de Croix), la Mise au tombeau et la Résurrection, mais plus encore le Christ mort, l'*Imago pietatis* et l'Homme de Douleur (*Christus patiens*).

⁹⁶³ Cf. S. Freud, « Le refoulement », in *Métapsychologie*, *op. cit.*, p. 46.

⁹⁶⁴ *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 181.

⁹⁶⁵ J. Rogozinski, « Voyez, ceci est mon sang (ou la Passion selon D.N.N.) », in *Sur David Nebreda*, Paris, Léo Scheer, « Beaux-Arts », 2000, p. 113.

⁹⁶⁶ *Ibid.*

Le thème de l'Homme de Douleur fut largement diffusé dans toute l'Europe, surtout au XV^e siècle. Enrico De Pascale le définit de cette manière : « Toute la Passion de Jésus Christ, la longue suite des atrocités qu'il a subies, est résumée en une image unique pour encourager le fidèle à la dévotion par identification avec son Sauveur. »⁹⁶⁷ Citons en guise d'exemple *L'Homme de douleur* de Maître Francke (peint avant 1436). Dans l'iconographie du Christ de Douleur, le sang coule souvent à flots, sortant par les béances du corps martyrisé. Dans la variante intitulée Les Armes du Christ, ou *Arma Christi*, sont représentés les différents instruments de la Passion (fouet, clous, marteau...), lesquels évoquent les divers supplices endurés par le Christ. *La Vierge présentant l'Homme de douleur* (1475-1479) de Hans Memling fournit une belle illustration de ce thème.

Même si Nebreda abandonnera peu à peu ce motif pour d'autres et adoptera un style plus sobre dans *Chapitre sur les petites amputations*, les *Autoportraits*, eux, exaltent la martyrologie chrétienne, et font du spectateur le témoin des divers sévices physiques et psychiques que le photographe s'inflige à lui-même, sévices qui vont des plus subtils aux plus frustes. Certaines tortures évoquées pourraient faire directement référence aux supplices du Christ : coups de fouet, percement du flanc par une arme coupante, blessures aux mains et aux pieds... Un sécateur qui apparaît en surimpression dans une photo extraite de la première série d'autoportraits en noir et blanc⁹⁶⁸ rappelle les tenailles qui font partie des instruments de la Passion. Certains autoportraits laissent imaginer d'autres modes de torture possibles, réellement mis en œuvre ou seulement envisagés un temps par Nebreda : brûlures sur la main ou sur le torse, tentatives d'énucléation ou d'incision au sexe... Ses blessures aux pieds et aux mains s'apparentent aux stigmates, c'est-à-dire aux signes de la Passion du Christ (les traces des clous plantés dans ses membres), lesquels se retrouvent imprimés sur le corps de certains saints, chez saint François d'Assise, par exemple. Parfois, sont également suggérées des tentatives de suicide⁹⁶⁹. Atteignant – dépassant même – les limites du supportable, *La Cendre de la mère, le trou de la mère et la croix du fils*⁹⁷⁰ est un cliché du pénis du photographe, pris en étau et mutilé par des aiguilles plantées en croix. Aussi les œuvres de Nebreda n'ont-elles rien à envier à *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, qui présente les hauts-faits des martyrs chrétiens, ainsi que les divers supplices qu'ils ont subis. Mais la pire des tortures ne

⁹⁶⁷ E. De Pascale, « L'Homme de douleur », in *La Mort et la Résurrection*, op. cit., p. 176.

⁹⁶⁸ D. Nebreda, *Autoportraits*, op. cit., p. 37.

⁹⁶⁹ Cf. *Autoportraits*, op. cit., p. 42, où le photographié figure avec une corde autour du cou, et *Autoportraits*, op. cit., p. 24 et p. 140, qui évoquent de possibles tentatives d'électrocution.

⁹⁷⁰ *Autoportraits*, op. cit., p. 121.

serait-elle pas psychologique ? Dans les *Autoportraits*, l'auteur parle d'offrir son cerveau en sacrifice⁹⁷¹.

Par ailleurs, dans les *Autoportraits*⁹⁷² comme dans *Chapitre sur les petites amputations*⁹⁷³, le photographié apparaît allongé sur son lit ou reposant à même le sol, tel un gisant de pierre ou un cadavre vivant. Rappelons alors, en citant Enrico De Pascale dans *La Mort et la Résurrection*, la portée psychologique et affective que possède le thème du Christ mort : « Dans la solitude effrayante de la mort, sans plus le réconfort de quiconque, le Christ est un homme parmi les hommes, une icône muette de la douleur dans l'attente de la Résurrection. »⁹⁷⁴ La particularité de ce thème, dont s'est emparé le monde germanique durant le Moyen Âge puis à la Renaissance, réside dans la posture horizontale prise par le corps du Christ ; de plus, aucun autre personnage sacré n'est généralement inclus dans l'image. Il distille donc une intense impression de mort et de solitude, impression que les expériences de mort vécue et de schize effectuées par Nebreda rappellent parfaitement.

À titre d'exemple, citons *Le Christ mort* de Hans Holbein le Jeune, peint en 1521. Cette image est d'autant plus célèbre qu'elle a été investie d'une valeur très particulière dans *L'Idiot* de Dostoïevski⁹⁷⁵. Or il se trouve que la ressemblance entre le visage peint par Holbein le Jeune et l'expression du visage affichée par le double photographique de Nebreda dans *Le soir. L'extase ou le repos espéré*⁹⁷⁶ est saisissante : même barbe de quelques jours, même regard détaché de la réalité, surgi d'un œil à la paupière mi-close, même lèvres entrouvertes, comme dans un ultime râle de souffrance ou d'extase. On pourrait également établir des similitudes dans les choix chromatiques (présence des mêmes tons ocres et verdâtres) et dans la posture hiératique du sujet, soulignée par la contraction des mains, bien que, dans l'une et l'autre œuvres, elles n'occupent pas une place identique : chez Holbein, seule la main droite du Christ, située dans le prolongement de son corps, reste visible ; chez Nebreda, les deux mains sont en évidence, repliées sur son pectoral ; détail non négligeable, elles tiennent entre leurs doigts un objet ressemblant à un chapelet, ce qui accentue la connotation religieuse de l'œuvre.

⁹⁷¹ « Notes », in *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 176.

⁹⁷² *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 53, 57, 64.

⁹⁷³ *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 29, 39, 43, p. 86 (image rejetée), p. 87 (image rejetée).

⁹⁷⁴ E. De Pascale, « Le Christ mort », in *La Mort et la Résurrection*, Paris, Hazan, « Guide des arts », 2009, p. 168.

⁹⁷⁵ Pour plus de précisions, se reporter à « La passion de l'image », in J. Thélot, *Critique de la raison photographique*, Paris, Les Belles Lettres, « Encre marine », 2009, p. 53-71.

⁹⁷⁶ D. Nebreda, *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 66.

Il faudrait également citer, comme sources d'inspiration possibles du photographe, *Le Christ mort* d'Andrea Mantegna (peint de 1478 à 1481)⁹⁷⁷ et *Le Christ mort* d'Annibale Carrache (originellement, Carracci), peint vers 1582. Dans cette dernière œuvre, qui intègre les instruments de la Passion (clous, tenailles et couronne d'épines), le corps du Seigneur de même que le linge qui recouvre son bassin sont souillés par de multiples traces de sang ; l'image de la douleur, physique autant que morale, est lisible sur son visage penché, dont les yeux sont clos et la bouche légèrement entrouverte.

Il est encore possible de rapprocher les photographies réalisées par Nebreda de l'*Imago pietatis*, soit l'image du Christ debout dans son tombeau, la tête penchée et les paupières fermés. N'ayant pas encore revêtu son corps de gloire, le Christ demeure en effet à l'état de cadavre vivant, dans un espace et un temps intermédiaires. Dans *Autoportraits* et *Chapitre sur les petites amputations*, le photographié se pare souvent de ce caractère d'indistinction, propre aux figures fantomatiques, qui n'ont pas encore trouvé le repos : sur un autoportrait de la première série de photographies en noir et blanc⁹⁷⁸, on découvre ainsi un homme nu, aux cheveux très longs, qui lui arrivent jusqu'aux cuisses. Le corps immobile, les yeux et la bouche fermés, il ressemble à un ascète, exilé hors du monde des vivants. Dans l'*Autoportrait en témoin de la collision imminente de deux planètes, en témoin d'événements exceptionnels*⁹⁷⁹, le photographié, nu, semble pris dans le tourbillon qui sépare deux mondes, soit aussi, comme on peut le supposer, deux états existentiels distincts ; gardant les yeux fermés, il esquisse un pas vers l'avant : serait-ce dans l'espoir d'une éventuelle résurrection qui naîtra de la collision des deux planètes, c'est-à-dire de la fusion des doubles entre eux ?

Sur la plupart de ses clichés, le visage de Nebreda reste impassible, il garde les lèvres jointes, et, sur nombre d'entre eux, ses paupières sont closes. Ces détails, qui font partie de sa stratégie de lutte contre l'envahissement par la jouissance intrusive, renvoient aussi au corps cadavre, caractérisé par le silence et l'absence de regard. L'immobilité ou le hiératisme auxquels se soumet le corps du photographe entrent également dans ses principes et répondent à son besoin d'ordre et d'absence d'excitations ; les impératifs propres à sa vie quotidienne comme à sa pratique rituelle s'étendent donc aux critères formels gouvernant la constitution de l'image photographique.

⁹⁷⁷ Toutefois, étant donné les autres personnages représentés dans la scène (la Vierge Marie, l'apôtre Jean et Marie-Madeleine), et même s'ils sont totalement décentrés, ce tableau ressortirait autant sinon davantage au thème de la Déploration, c'est d'ailleurs pourquoi E. De Pascale l'a classé sous cette catégorie (cf. « La Déploration », in *La Mort et la Résurrection*, op. cit., p. 162).

⁹⁷⁸ *Autoportraits*, op. cit., p. 25.

⁹⁷⁹ *Chapitre sur...*, op. cit., p. 63.

Comment concilier la souffrance du Christ et la réalité de sa mort avec l'événement surnaturel que constitue sa Résurrection ? Comment faire apparaître à la fois le Dieu vivant et le corps cadavre dans la même image ? Ces questions qui ont préoccupé les artistes comme les théologiens au cours de l'histoire⁹⁸⁰ sont, en un sens et d'une certaine manière, réactualisées par Nebreda. Elles se sont vraisemblablement posées à sa propre personne comme un problème de nature ontologique : comment concilier ses doubles ? Comment exister tout en étant mort ? Or, conformément à la légende de la Résurrection du Christ, ou aux récits des mystiques, celui qui parvient à traverser la (seconde) mort serait aussi celui qui ressuscite. Le corps du Christ, en raison de sa double nature (sensible ou charnelle et spirituelle ou intelligible), ne pouvant être affilié à un simple cadavre, les peintres du Moyen Âge puis de l'Âge classique multiplièrent les détails contradictoires, qui présentaient son corps à la fois comme celui d'un mort (attestant de la souffrance sur la Croix) et comme celui d'un être surnaturel, revenu sur terre et vivant par-delà la mort.

De même, dans le cliché qui figure à la page 64 des *Autoportraits*, Nebreda apparaît tel un Christ mort tandis que le titre de la photo nous fait part non d'un décès mais d'une (re)naissance : *Celui qui naît avec des signes de sang et de feu*. Au fil du temps, le motif du cadavre vivant ou du sacrifié sera peu à peu abandonné pour d'autres motifs, tel celui de l'Ange. Mais d'une manière générale, le corps du double photographique est marqué du sceau de la sacralité, en tant qu'il fait violence aux principes qui régissent le monde humain. Le « corps théologique » mis en scène par Nebreda est un corps qui fait fi de la Loi symbolique dans la mesure où celle-ci n'est pas reconnue par le sujet psychotique. L'identification victimaire est donc constamment réversible en son contraire : l'identification à un dieu tout-puissant et immortel, et vice-versa.

⁹⁸⁰ Notamment sous la forme du thème de l'Incrédulité de Saint Thomas. Cf. la description et le commentaire qu'en donne Hans Belting dans « Le corps et les images comme articles de foi », in *La Vraie Image, op. cit.*, p. 138, et la reproduction de *L'Incrédulité de Thomas*, tableau peint par Bernardo Strozzi, vers 1620, in *op. cit.*, p. 139.

B. La création d'inspiration religieuse

En tant qu'elle fait couramment appel à l'instance du Père et qu'elle instaure protocoles, rituels et cérémoniaux, la religion sert parfois de suppléance au Nom-du-Père défaillant. En théorie, elle exerce effectivement ces deux fonctions complémentaires : réguler la jouissance excessive et tenter de réintroduire du Père (symbolique). Fournissant un cadre à la pensée et aux activités, indiquant une orientation de vie et déployant une Vérité prétendument révélée, elle peut également servir de support au sujet névrosé dont les repères mentaux ont été bousculés par des circonstances malencontreuses.

De manière globale, on peut dire que, chez certains sujets marqués par une carence au niveau du Symbolique ou bien victimes d'une démission plus ou moins importante de l'instance paternelle, la religion peut réussir à faire *sinthome*. Dieu (ou ses avatars, en fonction de l'imaginaire propre à chaque religion) constitue alors le signifiant réparateur, venant combler le trou présent dans la chaîne signifiante du sujet. Il n'est donc pas inutile de faire remarquer que, en jouant sur l'homonymie, le terme de *sinthome* pourrait encore se lire « Saint Homme », autre manière de signaler la place occupée par le Père et le rôle capital qu'il joue dans l'organisation de la réalité psychique (formée par la triade R.S.I.). Toutefois, le *sinthome*/Saint Homme en question, dans la mesure où il s'impose de l'extérieur et ne découle pas d'un imaginaire personnel ni d'une élaboration individuelle, reste universel. Par conséquent, la religion, Dieu ou, plus largement, toute croyance religieuse, forme une sorte de suppléance prête à l'emploi. Ainsi, il convient de bien distinguer ce « *sinthome* universel » du *sinthome* singulier que nous présenterons plus loin, ce dernier étant à mettre en rapport avec le travail de création et la reconnaissance artistique.

La création religieuse ou d'inspiration constitue par conséquent une première voie empruntée par le sujet psychotique pour instaurer une suppléance au Nom-du-Père. Elle correspond à la tentative de fonder de nouvelles croyances, de nouveaux mythes, de nouveaux préceptes et/ou de nouvelles pratiques rituelles qui se verraient attribuer un caractère de vérité incontestable. Elle s'insère souvent dans un délire mystique, pouvant présenter des tendances mégalomaniaques ; le délire de rédemption en marque souvent le point culminant. D'après les observations psychiatriques, le délire mystique est assez fréquent dans la psychose, la construction effectuée par D. P. Schreber dans ses *Mémoires* en constituant un cas

exemplaire. Chez Schreber, la construction délirante, comprenant tout d'abord une phase apocalyptique et crépusculaire, et au final une phase de rédemption, débouche sur la création d'une métaphore de substitution (à la métaphore paternelle) qui permet la stabilisation du sujet et qui pourrait se résumer ainsi : « être la femme de Dieu ».

Dans *Logique du délire*, Jean-Claude Maleval explique pourquoi la création de type mystique serait choisie de manière privilégiée par le sujet psychotique :

L'orientation vers le sacré offre quelque espoir de suture [*pour notre part, nous parlerions plus prudemment de ligature*] du délire, car les Dieux peuvent parler, proposant parfois au sujet des signifiants permettant une restauration précaire de la signification phallique. Le corps, en revanche, est silencieux, à se centrer sur lui le psychosé ne peut systématiser son délire ; sauf à trouver la solution à laquelle Artaud parviendra finalement : le faire parler directement par l'entremise de la glossolalie.⁹⁸¹

De fait, il convient de signaler l'importance prise par les prières et par les mythes et, plus largement, par le sacré chez Artaud comme chez Nebreda. Cependant, les signifiants propres à la religion sont utilisés le plus souvent de manière détournée par les sujets psychotiques, dans la construction de leurs mythes personnels formant étapes sur le chemin qui devrait mener à la création de leur métaphore délirante. L'imbrication simultanée du délire et des éléments de religiosité puisés dans le fonds culturel et religieux commun (actuel ou ancien) réalise souvent une sorte de *syncrétisme novateur* qui, étant donné l'originalité de son caractère, n'est pas dépourvu d'intérêt esthétique voire même d'intérêt épistémologique et anthropologique.

1. Syncrétisme et détournement des mythes et des symboles

Chez Artaud, ce phénomène de recyclage est particulièrement prégnant dans son usage des mythes, lesquels constituent pour lui des voies d'accès privilégiées à la vérité. Cet écrivain, on l'a dit, emprunte aussi bien aux cultures de l'Orient et de l'Antiquité qu'à celles de l'Amérique centrale. Toutefois, les mythes existants, qu'ils relèvent de la religion, de la mystique ou plus largement de la pensée dite « primitive », sont rarement repris tels quels ; en général, les récits et figures légendaires sont retravaillés, déformés, adaptés, de sorte qu'ils forment un nouveau matériau avec lequel le poète compose ses mythes personnels, dans un

⁹⁸¹ J.-Cl. Maleval, *Logique du délire*, *op. cit.*, p. 164.

mouvement syncrétique qui semble ne connaître aucune gêne ni aucune borne. On constate la même aisance à défaire et refaire les mythes chez David Nebreda.

D'autre part, l'invention et l'usage d'une langue sacrée ou considérée comme telle, avec des signifiants univoques, permet à ces sujets d'avoir le sentiment de se rapprocher de la divinité, et de trouver enfin des repères dans le langage. Cette langue, qui n'est pas forcément dépourvue de signification, mais qui sollicite principalement la corporéité, oscille entre les registres Réel (domaine de la lettre) et Imaginaire (domaine de la signification)⁹⁸².

Parmi les signifiants propres à l'univers religieux ou s'inspirant de l'univers religieux, qui se trouvent réadaptés par Nebreda et insérés à sa mythologie personnelle, nous pouvons citer : l'ange, le pratiquant, le saint, le « corps théologique »⁹⁸³, le suaire, la croix. Dans *Chapitre sur les petites amputations*, le photographe fait aussi mention de la « croix de lumière »⁹⁸⁴, expression qui serait tirée des Écrits apocryphes de la Bible. Le photographe se réfère également aux écrits composés par les théologiens du christianisme, tels Boèce et Clément d'Alexandrie, ou encore aux ouvrages de mystiques chrétiens, tels Saint Jean de la Croix ou Thérèse de Jésus⁹⁸⁵. Il insère parfois des citations dans ses textes, prenant le soin de donner les références (même si elles sont parfois erronées). Toutefois, il utilise ces citations de façon très ambiguë, le cotexte détournant souvent la parole sacrée ou évangélique de son sens initial, quand il ne fait pas porter sur elle un discrédit total, comme cela ressort par exemple de ce passage extrait des *Autoportraits* :

Et celle-ci est la vie éternelle – J. 17, 3.

Et celle-ci est la raison de la mort dans le sang du verbe – de par sa volonté et en silence. – C'est ainsi que cela doit arriver – à cause du verbe, à cause du mensonge du verbe, et le fils tombe dans le piège du verbe.⁹⁸⁶

Ici, le *verbe*, contre toute attente, se fait pourvoyeur de mort. Il est suspecté par Nebreda de mensonge et de trahison, il constitue un piège à ses yeux, alors que, dans la pensée chrétienne, le Verbe sacré est dispensateur de vie, et de vie éternelle, en atteste la citation de l'Évangile de Jean (17, 3).

Ainsi, dans son délire de type mystique, Nebreda s'inspire beaucoup de la religion chrétienne et de ses divers courants, mais le dévoilement qu'il opère inaugure plutôt une sorte

⁹⁸² Voir notre sous-chapitre sur la création d'une langue pure, et en particulier notre étude des glossolalies chez Artaud.

⁹⁸³ D. Nebreda, *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 11, p. 13.

⁹⁸⁴ « Conclusion », in *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 89.

⁹⁸⁵ Cf. « Identification des citations incluses dans le deuxième livre », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 39-41. Voir également la bibliographie donnée en fin d'ouvrage, p. 103-104.

⁹⁸⁶ Cf. *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 166.

de retour au paganisme, dans un mouvement de fidélité à une figure archaïque et totalitaire du Père, cachée derrière la multiplicité et l'hétérogénéité des dieux. Pour autant, sa religion ou plutôt son *ersatz* de religion se veut strictement personnel, réservé à son usage propre et donc non assimilable à des coutumes ou à des pratiques connues, même s'il se réfère à des symboles de la culture universelle.

De fait, les signifiants à connotation religieuse employés par Nebreda proviendraient essentiellement d'hallucinations, ce qui implique que ce sont des vérités qui s'imposent à lui avec un caractère d'évidence et de certitude, ces vérités pouvant ensuite être traduites soit en mots soit en images. Ainsi considérons-nous les « modèles-dieux » évoqués dans *Chapitre sur les petites amputations* comme une autre expression pour désigner les doubles photographiques, ou bien leurs supports imaginaires, c'est-à-dire les images bénéfiques telles qu'elles se manifestent à l'esprit du créateur, avant même leur actualisation dans une œuvre. La création religieuse qui découle de l'état hallucinatoire fait toutefois problème à Nebreda, dans la mesure où elle constitue nécessairement déjà une déviation ou un dérivé ainsi qu'une perte par rapport à la perfection et à la jouissance absolues de la Chose, telles qu'elles seraient éprouvées par le biais de l'hallucination.

Alors qu'anges païens nous en sommes réduits culturellement au rôle unique et redoublé du héros – un cloître orgueilleux par ailleurs –, nous ne savons pas si nous pouvons dire que nous devrions faire l'effort de construire des modèles-dieux qui nous permettent ce surgissement et ce retour salutaire de la mort, repères pour un modèle de vie beaucoup plus vaste, images-axiales entre la cène du dernier jour et notre légitime occupation du trône.⁹⁸⁷

Dans ces lignes qui, malgré les adaptations circonstanciées de rigueur, évoquent le Jugement Dernier, Nebreda semble revendiquer la place de Dieu, ou ce qui serait l'équivalent de la place du Christ en majesté (glorieux, assis sur son trône), après avoir présidé la « cène du dernier jour ». Il se situe en tant que Dieu tout-puissant, forgeant lui-même des « modèles-dieux » ; il se présente donc en tant que démiurge, capable d'enfanter d'autres divinités, ou bien des icônes ou, plutôt, des idoles. Reconnaisant ouvertement son orgueil qui, à l'image du cloître, l'enferme sur lui-même, Nebreda s'interroge alors sur la nécessité ou non de s'adonner à la création de nouvelles idoles, car cette création ne vise qu'à produire un « surgissement » et un « retour salutaire de la mort », autrement dit elle constituerait un appel conjoint au Père et à la castration symboliques. Les images-dieux doivent en effet servir de « repères pour un modèle de vie beaucoup plus vaste », affirme Nebreda, autrement dit ces

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 30-31.

images doivent permettre de réorienter une vie qui a perdu toutes ses limites et l'empêcher de sombrer dans la jouissance infinie (soit encore de se rendre au pouvoir de la Chose ou de la Mère-toute). Les images-dieux peuvent alors redonner un aspect et une forme physiques, matériels, appréhendables visuellement, à ce qui dépasse en théorie toute possibilité d'incarnation et d'expression. Elles constituent le prélude à la transmutation et à la réfection du corps entreprises par Nebreda. Si, comme nous le démontrerons plus loin, ils ne parviennent pas à faire métaphore délirante, les images-dieux et les doubles photographiques marquent en tout cas, les unes comme les autres, une étape importante en vue de sa constitution.

2. Penchant mystique et rejet de toute religion

Il semble que, dans la vie d'Artaud, le recours à la religion ait pu faire sinthome, quoique sous une forme particulière, et surtout de manière très inconstante et provisoire. Aussi utiliserons-nous plutôt, dans son cas, l'expression plus large et moins équivoque de suppléance. De fait, il est impossible de ne pas ressentir, à travers l'ensemble de son œuvre, la prégnance et la résurgence fréquente de ses penchants mystiques. À l'instar d'Héliogabale, Artaud est un homme qui a cru aux mythes, un véritable « mythomane »⁹⁸⁸, au sens premier du terme : « celui qui croit aux forces métaphysiques qu'incarnent les mythes »⁹⁸⁹. La plus évidente preuve que l'on puisse apporter à sa soif de mysticisme, caractérisée par de fréquents appels au divin, est fournie par ses rattachements temporaires et récurrents au christianisme (ou plutôt, faudrait-il dire, à une certaine forme de religiosité chrétienne, parfois proche du manichéisme ou du catharisme).

Ainsi, les premières œuvres du poète baignent dans une atmosphère fortement imprégnée de religiosité. Par leurs titres mêmes, certains recueils, bien qu'ils soient écrits à plusieurs années d'intervalle, trahissent la constance d'une préoccupation métaphysique : *Tric Trac du Ciel* (1923), *L'Ombilic des Limbes* (1925), *Fragments d'un Journal d'Enfer* (1926). En surimpression, ne lit-on pas la tripartition chrétienne de l'Autre Monde, telle qu'elle est évoquée dans *la Divine Comédie*⁹⁹⁰ ? Plus objectivement, on peut discerner, à travers l'emprunt du lexique et du discours théologiques, l'influence sur le jeune Artaud d'écrivains

⁹⁸⁸ Cf. *O.C.* VIII, p. 94 : « [...] un mythomane dans le sens littéral et concret du terme. »

⁹⁸⁹ Présentation des textes par É. Grossman, in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 656.

⁹⁹⁰ Nous nous permettons en effet de comparer les « Limbes » au « Purgatoire ».

et de poètes romantiques, symbolistes ou décadents, tels qu'Edgar A. Poe, Charles Baudelaire, Isidore Ducasse dit le comte de Lautréamont, Maurice Maeterlinck, Joris-Karl Huysmans, Auguste Villiers de l'Isle-Adam, Maurice Rollinat ou Stéphane Mallarmé. On pourrait également déceler dans ses écrits les traces de pensées philosophiques et théosophiques, en particulier celles d'Arthur Schopenhauer, de Friedrich Nietzsche ou d'Emanuel Swedenborg.

Étant donné les sources auxquelles ils puisent leur inspiration et leur vocabulaire, les premiers poèmes en vers d'Artaud engagent ouvertement le lecteur sur les voies (voix) du sacré. C'est ainsi que la magie du soir « d'août religieux » fait fleurir les « colombes mystiques »⁹⁹¹, que des « orgues », une flûte et d'étranges mélodies résonnent dans « les bois sacerdotaux »⁹⁹². Les soleils couchants offrent quant à eux de bien curieux spectacles, comme cette « apothéose pourpre et or » illuminant un « ciel de lauriers »⁹⁹³. L'Au-delà se manifeste sur tous les plans, investissant le champ visuel comme l'espace sonore, stimulant parfois aussi les autres sens (odorat, goût et toucher). Maints paysages évoquent des poèmes de Charles Baudelaire (*Bénédiction, la Vie antérieure...*) ou de Paul Verlaine (*Crépuscule du soir mystique...*), bercés par une certaine langueur, dominés par la nostalgie d'un Idéal perdu.

Il arrive qu'Artaud puise son inspiration directement dans les textes sacrés du judéo-christianisme, par exemple pour écrire *Le Poème de saint François d'Assise*⁹⁹⁴. D'une manière générale, les premiers poèmes, de par leur décorum (urnes, vasques, calices, cierges et ciboires,...), offrent comme un avant-goût de la Cité céleste. Sur les places, églises et cathédrales dressent leur fière et imposante stature. Les processions vont bon train tandis que la myrrhe, l'encens et d'autres parfums se répandent dans l'air au son tonitruant des angélus. Cependant couvent nombre de menaces : « Car un ciel de Bible est dessus où courent des nuages blancs. Mais les menaces douces de ces nuages. Mais les orages. Et ce Sinaï dont ils laissent percer les flammèches. »⁹⁹⁵. Dans ces quelques lignes extraites de *L'Enclume des Forces* (1926), allusion semble faite au Dieu miséricordieux et vengeur de l'Ancien Testament. On notera les paradoxes dans les expressions employées, en particulier dans cet oxymore que constituent les « menaces douces ». Ainsi, le rapport au divin se présente de manière complexe, sous des auspices aussi réconfortants que des plus inquiétants. En effet, si

⁹⁹¹ « Soir », in *O.C. I**, p. 162.

⁹⁹² « Un soir mortel à l'âme où chante le rebec », in « Harmonies du Soir », in *O.C. I**, p. 165.

⁹⁹³ « Les arbres de la mer lui crevèrent les flancs », in *op. cit.*, p. 166.

⁹⁹⁴ *O.C. I**, p. 175-176.

⁹⁹⁵ « L'Enclume des forces », in *O.C. I**, , p. 144.

les feux du Ciel brûlent dans les déserts, à la ville, « des archanges heurtent aux vitres »⁹⁹⁶, « des chevaux crèvent les nuages » et « des carosses versent aux cieux »⁹⁹⁷ ; ne sont-ce pas là les signes que, comme dans la poésie de Hölderlin, le(s) dieu(x) se fait (font) de plus en plus inaccessible(s), amorçant un retrait du monde qui augure des pires catastrophes à venir ?

La religion fait retour à l'époque de l'internement à Rodez. Dans son livre sur Artaud, Serge André distingue ainsi une *phase évangélique* au cours de laquelle le poète fait preuve de sa bonne foi chrétienne et s'adonne à l'écriture de « sermons », puis, à partir de Pâques 1945, une *phase théologique*, lors de laquelle il écrit des textes de type spéculatif, soit des textes marqués par davantage de réflexion personnelle et d'esprit critique. Ainsi que l'a montré Jean-Michel Rey, la fin de l'année 1945 correspond également à une période où Artaud tente de renaître à l'écriture poétique, en s'appuyant sur ces deux états majeurs que constituent les sources religieuses et les poètes influencés par de telles sources (E. A. Poe et Stéphane Mallarmé, plus particulièrement)⁹⁹⁸. « [...] il me semble que c'est ainsi que la poésie doit être lue ou dite, comme une Prière à l'Éternel Dieu. Déclamer un poème c'est prier »⁹⁹⁹, affirme alors Artaud. D'une manière générale, nous soutiendrons que, au temps de son internement comme à toute époque, ce dernier tente d'établir une communication directe avec Dieu par le biais de l'écrit, l'adresse à l'Autre remplissant une fonction de première importance, que l'on repère déjà dans ses textes de jeunesse. En outre, nous percevons la tentative de réintroduire du sacré dans le monde et de s'adresser à Dieu comme un appel au Père (symbolique).

Ajoutons que, dans sa quête avide de spiritualité, Artaud se tourne aussi bien vers les apôtres du christianisme que du côté des Sages orientaux : « Enseigne-nous, Lama, la lévitation matérielle des corps et comment nous pourrions n'être plus tenus par la terre »¹⁰⁰⁰, implore-t-il, dans une lettre adressée au Grand Prêtre bouddhiste. Pour le poète mystique, toute aide spirituelle, d'où qu'elle vienne, semble *a priori* bénéfique, et le strict respect des codes et des rituels religieux compte moins que la présence secourable, apaisante et roborative du Sacré (derrière laquelle nous pourrions supputer la présence de la Mère mythique et l'appel au Père mythique).

Cependant, Artaud finit toujours par se révolter contre les institutions et les dogmes officiels. Il ne saurait par exemple se contenter de la Béatitude future offerte par le Dieu des chrétiens, délivrance purement formelle et, en définitive, promesse fallacieuse de son point de

⁹⁹⁶ « Logique secrète », in *O.C. I**, p. 180. Ici, le lecteur pourra déceler une allusion possible aux poèmes de Stéphane Mallarmé (*Les Fenêtres, L'Azur...*).

⁹⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁹⁸ Cf. J.-M. Rey, *La Naissance de la poésie. Antonin Artaud*, Paris, Métailié, « Littérature », 1991, p. 82 *sqq.*

⁹⁹⁹ *O.C. X*, p. 101-102.

¹⁰⁰⁰ « Adresse au Dalai-Lama », in *O.C. I***, *op. cit.*, p. 42.

vue, pas plus qu'il ne saurait adhérer aux préceptes conventionnels, et selon lui désespérants, promulgués par le Pape : « Il n'y a Dieu, Bible ou Évangile, il n'y a pas de mots qui arrêtent l'esprit »¹⁰⁰¹, rétorque l'écrivain. Moins poétiquement, nous dirons que, pour lui, les mots cités dans cette *Adresse au Pape* ne permettent pas de faire points de capiton ou métaphore délirante, et donc d'arrêter le glissement infini des signifiants dans sa chaîne. De même, si Artaud se montre fasciné par les mythes antiques comme par le bouddhisme au cours de sa jeunesse – il subit alors conjointement l'influence des religions antiques et des cultes orientaux –, il se retournera plus tard aussi contre cette forme particulière de mystique¹⁰⁰².

Seule exception peut-être, quoique relative, son attrait plus tardif pour les mythes mexicains, qu'il imbriquera à son propre délire mystique. On peut supposer que l'intérêt d'Artaud pour les cultures ancestrales du continent américain est ancien¹⁰⁰³. Cependant, son intérêt se trouve réveillé dans les années 1930, sans doute en relation avec les bouleversements politiques qui animent alors le Mexique. Il fréquente aussi quelques artistes sud- et méso-américains¹⁰⁰⁴. En 1933, il définit un projet de spectacle pour son Théâtre de la Cruauté, projet qui s'intitule *La Conquête du Mexique* (mais le spectacle ne sera jamais monté). Sorte de pamphlet théâtral contre l'Occident, *La Conquête du Mexique* « oppose le christianisme à des religions beaucoup plus vieilles. Elle fait justice des fausses conceptions que l'Occident a pu avoir du paganisme et de certaines religions naturelles et elle souligne d'une manière pathétique, brûlante, la splendeur et la poésie toujours actuelle du vieux fonds métaphysique sur lequel ces religions sont bâties »¹⁰⁰⁵. Le voyage qu'Artaud effectuera au Mexique, durant l'année 1936, accentuera encore sa passion pour les cultures anciennes de l'Amérique, mais aussi et surtout pour les sociétés d'Indiens toujours vivaces à son époque, et notamment pour celle des Tarahumaras auxquels il rendra visite en août-septembre 1936.

Malgré le sentiment d'échec éprouvé dans la Sierra Tarahumaras (sentiment lié à un voyage extrêmement pénible et à une initiation restée inaboutie), la terre du Mexique et ses mythes continueront à représenter pour Artaud, jusqu'à la fin de sa vie, une sorte d'idéal, un monde pur, premier, authentique, immaculé, qui a su garder le contact avec la nature, à l'opposé du monde industriel occidental (les États-Unis et l'Europe), considéré par lui comme délétère et corrompu. Le culte des Indiens Tarahumaras viendra ainsi concurrencer la religion

¹⁰⁰¹ « Adresse au Pape », in *O.C. I***, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁰² Cf. par exemple l'« Adresse au Dalai-Lama », in *O.C. I**, *op. cit.*, p.16-19.

¹⁰⁰³ Son « Esquisse d'un nouveau programme d'enseignement. Le Baccalauréat de la raison en exemples » paru dans la revue *Demain*, n° 81, en 1920 (publié in *O.C. I**, p. 195) recommande l'étude des mythologies comparées, et parmi celles-ci, est mentionnée la mythologie aztèque.

¹⁰⁰⁴ Cf. F. de Mèredieu, « L'aventure mexicaine », in *C'était Antonin Artaud*, *op. cit.*, p. 543-545.

¹⁰⁰⁵ « Le Théâtre de la Cruauté. Second Manifeste », in « Le Théâtre et son Double », in A. Artaud, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 583.

chrétienne, et le choix du totem dressé en remplacement de la Croix témoignera de l'abandon récurrent d'un symbole pour un autre, d'un signifiant pour un autre, d'une suppléance pour une autre, dans la mesure où le monde comme l'existence, pour Artaud, demeure sans cesse à rebâtir.

Chez Nebreda, le refus d'adhérer à une quelconque valeur universelle, à partir du moment où celle-ci n'émane pas de lui-même, ou plutôt de son délire, de même que sa posture permanente d'insoumission envers la figure de Dieu-le-Père, en tant que ce dernier renvoie inmanquablement au Père symbolique, signe l'échec de tout sinthome de type religieux, et cela malgré une forte imprégnation de l'imaginaire chrétien sur ses œuvres comme sur sa pensée. De fait, le discours, l'esthétique et l'idéologie du christianisme se manifestent dans la plupart de ses travaux, tant écrits qu'iconographiques. Le mot *Dieu* est certes employé dans ses textes, mais avec un sens qui n'est pas celui que lui attribue la religion chrétienne. En outre, les textes apocryphes de la Bible, de même que les autres écrits sacrés qu'il cite avec plus ou moins d'exactitude, sont généralement détournés et remaniés par ses soins : pour lui, ils ne constituent donc pas la référence ultime ; le sacré est à chercher ailleurs, comme l'annonce l'introduction de *Sur la révélation* :

Je me fonde sur la théologie dans mes écrits qui représentent ma vie et ce qui me semble être ma préparation à la mort. Il faut comprendre que je ne recherche par là aucun secours dévotionnel.¹⁰⁰⁶

L'appel au Nom-du-Père, *via* la dévotion à la personne divine, ne saurait prendre effet dans la mesure où, au même titre que la réalité, la religion elle-même se trouve intégralement mise en doute et remise en question jusque dans ses fondements :

Nous ne pourrions jamais croire en des dieux, des nirvanas, des influences électriques, des anges d'autres planètes, des politiques sécuritaires, des maîtres, mais nous ne pourrions pas non plus entretenir une relation d'amitié. Comment appeler celui qui, tout ensemble, se nomme et fait appel à un ailleurs de lui-même ?¹⁰⁰⁷

La seule chose qui intéresse l'auteur de *Sur la révélation*, et qui l'oblige à faire des détours par la théologie, est de « mettre en relation *réalité* et *vérité* »¹⁰⁰⁸, expression assez obscure en tant que telle, mais qui suggère que le travail entrepris, loin de se cantonner au

¹⁰⁰⁶ D. Nebreda, « Introduction », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁰⁷ D. Nebreda, « Ce lion moral », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 49-50.

¹⁰⁰⁸ D. Nebreda, « Introduction », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 12.

registre de l'âme, ne peut laisser de côté ni la question du corps physique ni la question du signifiant manquant. Ainsi, pour Nebreda, la foi (en Dieu) ou la croyance en quelque objet que ce soit ne veut-elle, au fond, rien dire : seule compte la « vérité sans erreur »¹⁰⁰⁹ ou la « certitude »¹⁰¹⁰, laquelle constitue le véritable objet de sa quête (sauf lorsqu'il affirme que cette certitude absolue se trouve déjà en sa possession). En ouverture de son troisième *opus*, se sentant de plus en plus proche de la vérité définitive qu'il recherche, autrement dit en passe de forger sa métaphore délirante, il déclare :

[...] c'est maintenant que la possibilité de *certitude* en une décision se présente à moi pour la première fois. Je me suis proposé d'écrire ce livre comme une approximation à ce moment qui précède l'espace de la certitude.¹⁰¹¹

Sans tenir compte des phases de conversion au christianisme ni des manifestations ponctuelles de ferveur religieuse chez Artaud, on pourrait dire que, pour les deux créateurs étudiés, le recours à des formules et à des rituels de type religieux répond à des visées essentiellement pragmatiques, qui n'engagent pas nécessairement leur foi, leur adhésion totale à une religion ou leur croyance en un Dieu historiquement, géographiquement et culturellement défini. Chez eux, le rattachement à une religion existante ou ayant existé se révèle extrêmement partiel et temporaire : les rituels suivis mais aussi les dogmes sont adaptés et réinventés en fonction des particularités, des besoins et des préoccupations qui leur sont propres. En effet, les impératifs majeurs auxquels Artaud et Nebreda se trouvent l'un comme l'autre soumis, à commencer par la nécessité d'échapper à l'Autre, conservent la priorité sur toutes les lois et préceptes humains, et par conséquent sur toutes les pratiques religieuses, constructions théologiques et règles divines instituées. C'est pourquoi Nebreda, ayant rompu avec les tentations de sa prime jeunesse, tient à souligner, dans un texte de *Sur la révélation*, le particularisme individuel de sa pratique actuelle, qui revient à couper net avec les autres pratiques « déjà en usage » :

Je connais bien la longue tradition, tant orientale qu'occidentale, qui postule l'interaction du cerveau et du corps, mais aucun des exercices physiques ou mentaux déjà en usage ne m'intéresse et je n'en pratique et n'en recommande aucun. Cette discipline [*c'est-à-dire la sienne*] qui consiste à s'éloigner des *disciplines*, fruit d'une des premières et des plus difficiles de mes décisions, est cependant essentielle. Je me souviens qu'au temps de ma première jeunesse j'étais très préoccupé par les questions ayant trait aux doctrines aussi

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, et aussi, notamment, p. 50, où il est fait mention d'un « Dieu qui n'exige pas [...] la *foi*, mais la *certitude* [...] ».

¹⁰¹¹ D. Nebreda, « Introduction », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 13.

bien occidentales qu'orientales. Mes deux premiers internements psychiatriques, il y a plus de trente ans, marquèrent heureusement la fin de tout ce questionnement.¹⁰¹²

Nebreda ne peut pas croire (en Dieu ou aux mythes existants), car il est lui-même la croyance, ou la source de la croyance. De fait, il se constitue en *axis mundi*, ce qui, d'un point de vue religieux, désigne à la fois l'origine et le centre du monde, et constitue le foyer le plus sacré de l'univers¹⁰¹³. Autrement dit, il est à la place de Dieu, il est l'étalon de toutes les valeurs, de toutes les idées et de toutes les croyances :

La croyance *est* en moi, à tel point qu'elle m'empêche de croire à rien. Je ne peux pas croire, parce que je *suis* la croyance, je suis une croyance ; il me manque la *matière* qui, en étant, permet d'imaginer autre chose.¹⁰¹⁴

Ainsi, au même titre que les œuvres d'Artaud, les autoportraits conçus par Nebreda sont riches de connotations et de significations diverses, empruntées à l'histoire de l'art comme à l'histoire culturelle et religieuse de l'Occident et de l'Orient ancien. Ces significations sont toutefois détournées par le photographe, qui les adapte à son propre délire. Les images qu'ils fabriquent s'apparentent par conséquent à une matière textuelle, dont le sens reste assez obscur, y compris, peut-être, pour leur auteur, mais elles n'en conserveraient pas moins à ses yeux une valeur de vérité absolue.

3. À la recherche d'une vérité occulte

Artaud et Nebreda recourent tous deux à la théologie, laquelle se manifeste à travers des références et des discours mystiques, gnostiques et religieux, ou plutôt, en l'occurrence, à travers des fragments et des ébauches de tels discours. Or, la théologie peut être considérée comme une science, une science qui s'occupe du sacré et des interactions entre la sphère d'existence humaine et la sphère d'existence divine. Dans les écrits d'Artaud comme dans ceux de Nebreda, la création religieuse ou mystique s'allie ainsi à une création que l'on pourrait qualifier de *scientifique*, dans la mesure où, par le raisonnement, une certaine vérité individuelle cherche à se dévoiler et à se dire, vérité qui concerne aussi bien le fonctionnement du sujet que l'organisation complète de la société et la marche de l'univers. La quête

¹⁰¹² D. Nebreda, « Notes sur le système de travail », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 26-27.

¹⁰¹³ Cf. M. Eliade, « L'espace sacré et la sacralisation du monde », in *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1995, p. 25-62.

¹⁰¹⁴ D. Nebreda, « Sur la révélation », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 82.

du sens et des origines poursuivie par les deux créateurs étudiés rejoint ainsi les questionnements fondamentaux de la théologie.

Les écrits d'Artaud et de Nebreda qui s'inscrivent dans un cheminement logique répondent à une quête de vérité, à une recherche de causalités et à certaines contraintes formelles qui les rapprochent également de la philosophie. À plusieurs reprises dans son œuvre, Freud a établi un lien explicite entre paranoïa et création d'un système philosophique¹⁰¹⁵. Quoi qu'il en soit, à travers les écrits ou formules de certains sujets psychotiques, on observe une progression, un cheminement plus ou moins lent, – qui, bien souvent, ne s'achèvera pas – en vue de forger une métaphore délirante. Le travail de création de type scientifique, profondément utilitaire, se caractérise alors par une accumulation de certitudes délirantes, incorporées à des bribes de raisonnements, lesquels ne donnent pas forcément lieu à un système cohérent et bien articulé ni même toujours vraiment argumenté.

Comme nous le montrerons plus loin, chez Artaud et Nebreda, les mathématiques, la géométrie ou certaines para-sciences sont souvent appelées en renfort d'une construction logique et rhétorique défaillante. C'est ainsi que le poète cède pendant tout un temps aux penchants pour la voyance, les tarots et la numérologie, penchants qu'il partage d'ailleurs avec certains surréalistes. Par conséquent, même si le poète semble se rendre parfois à la merci du hasard, on peut penser qu'en réalité, par-derrière, c'est à un principe supérieur ou, du moins, à une vérité mathématique qu'il continue de faire appel, comme dans cette confidence que l'on trouve dans une œuvre de 1926, *Fragments d'un Journal d'Enfer* : « Je vois dans le fait de jeter le dé et de me lancer dans l'affirmation d'une vérité pressentie, si aléatoire soit-elle, toute la raison de ma vie. »¹⁰¹⁶ Or il ne faut pas oublier que le dé possède des numéros inscrits sur ses faces. Ce n'est donc pas tant la beauté du geste qui compte ici que son aboutissement, soit « l'affirmation d'une vérité », et d'une vérité qui, pour cette raison qu'elle est « pressentie », et qu'elle serait de surcroît en lien avec la numérologie, ne peut être ni mise en doute ni contestée. Là se situe l'écart le plus grand entre la position pseudo-scientifique d'Artaud et la position philosophique d'un métaphysicien ou d'un théologien non dogmatique.

D'une manière générale, Artaud ne cessera jamais d'être en quête de ce signifiant fondamental qui lui fait constamment défaut (le Nom-du-Père), et qui pourtant serait seul à

¹⁰¹⁵ Voir notamment *Avant-propos à Theodor Reik. Problèmes de psychologie religieuse (Vorrede zu : Probleme der Religionspsychologie von Theodor Reik, 1919)* : « [...] les représentations délirantes des paranoïaques montrent une ressemblance externe et une parenté interne qu'on ne souhaitait pas avec les systèmes de nos philosophes. » (Traduit par A. Bourguignon et C. von Petersdorff.)

¹⁰¹⁶ « Fragments d'un Journal d'Enfer », in *O.C. I**, p. 113-114.

même de le soulager en lui révélant, en même temps que les mystères de son origine, tout le sens de sa vie, et toute la vérité sur son être : « Il ne me faudrait qu'un seul mot parfois, un simple petit mot sans importance, pour être grand, pour parler sur le ton des prophètes [...] »¹⁰¹⁷, se lamente-t-il dans *Le Pèse-Nerfs* (1925). À partir des *Nouvelles Révélations de l'Être* (1937), l'impasse de plus en plus flagrante face au signifiant primordial projettera Artaud dans le Vide ; il refusera même de signer l'ouvrage de son nom. Ainsi se manifesteront les premiers signes inquiétants de la décompensation imminente. Dans ses écrits de la période asilaire et post-asilaire, le poète, toujours en quête de sa métaphore délirante, s'inventera une famille de cœur qu'il engendrera lui-même, se rebellera contre le Père-Mère¹⁰¹⁸ et recréera un système du monde et une cosmogonie originale à partir du langage, et notamment de glossolalies.

Si, chez Artaud, la tentative de création d'une métaphore délirante fait appel au registre de l'Imaginaire et recourt en particulier aux fonds culturels mythiques et religieux, elle s'appuie aussi sur certains signifiants de prédilection, appartenant à divers champs lexicaux, qui ne recoupent pas forcément les champs de la mystique ou de la gnose mais relèveraient aussi de la métaphysique. Citons entre autres : le Vide, l'Être, la Race-Principe, l'Éternel, l'Infini. Plus tard, le poète recourra également aux lettres et aux syllabes de son nom pour tenter, désespérément, de se recomposer une identité stable ; simultanément, sa destruction de la syntaxe et du langage commun et son refus d'entrer dans le discours en tant que lieu d'échange fondé sur la reconnaissance de l'altérité témoigneront de l'impossibilité, pour lui, de parvenir à retrouver une unité subjective.

Quant à David Nebreda, qui se trouve peu ou prou dans la même situation qu'Artaud, les lignes qui suivent témoignent de la force avec laquelle il doit lutter, et des nombreux efforts qu'il doit fournir, pour redonner du poids et de la valeur aux objets qui l'environnent, et retrouver, grâce à un signifiant qui réussirait à faire « point de capiton », une once de raison et de cohésion subjective :

L'invasion de mon cerveau par des images d'autres personnes et par des répétitions continues de mots pendant ce régime de routine, la prégnance de l'étrange m'obligent à faire un effort excessif pour maintenir et consolider la signification naturelle des choses, pour *distiller* des réflexions et des faits dans lesquels il me soit possible de reconnaître intimement une indubitable qualité de *vérité*.¹⁰¹⁹

¹⁰¹⁷ « Le Pèse-Nerfs », in *O.C. I**, p.88.

¹⁰¹⁸ Cf. notamment le recueil « Artaud le Mômô », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1123-1141, et en particulier « L'exécration du Père-Mère », *op. cit.*, p. 1133-1137.

¹⁰¹⁹ D. Nebreda, « Sur la révélation », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 80.

Pour Nebreda, cette vérité qui lui échappe – et qui n’a absolument rien à voir avec l’objet *a* après lequel court le sujet névrosé – est perçue de manière privilégiée à travers ce qu’il appelle, en termes à consonnance mystique, la « révélation » ou l’« illumination ». Confinant à l’extase, ancrés dans l’hallucination, ces phénomènes s’insèrent dans son processus de création qui, en dernier lieu, doit donner naissance à son double photographique. C’est ce double qui, pour Nebreda, aurait valeur de *vérité absolue*. Comme nous le démontrerons par l’analyse du processus d’iconisation avorté, la pratique de l’autoportrait photographique tente de faire suppléance au Nom-du-Père, mais elle n’y parvient jamais, la métaphore délirante ne réussissant pas à être créée.

Par ailleurs, à l’instar d’Artaud, Nebreda s’adonne aussi à la création d’un système de pensée qui se fonde sur l’écrit. Utilisant des bribes d’argumentations, il fait conjointement appel aux forces de la logique et de la rhétorique. Nous pourrions ainsi rapprocher certains de ses écrits du genre de l’essai, de nature sociologique ou philosophique, comme nous le suggère l’emploi d’un vocabulaire spécialisé qui recoupe parfois les domaines de la métaphysique, de la science et de la morale : la transcendance, l’idéologie, la morale, l’immoralisme, l’amoralisme, la vérité, le bien, le mal... Mais la comparaison est trompeuse, car si le lexique est commun, son emploi à travers les constructions/déconstructions de la syntaxe et du sens présente tous les aspects d’une pensée délirante.

En outre, au même titre que les icônes, les livres d’emblèmes¹⁰²⁰ ont pu servir de source d’inspiration à Nebreda dans la composition de ses photographies. Cependant, chez ce dernier, les éléments contextuels qui, dans les livres d’emblèmes, doivent permettre de déchiffrer le langage codé et les allusions aux grands textes philosophiques sont généralement absents, et, hormis les œuvres de l’auteur, il n’existe aucun livre ancien ou moderne qui pourrait nous aiguiller et servir de référence. Aussi conviendra-t-on que la nature et les enjeux sous-jacents des œuvres humanistes d’Alciat sont assez différents de la nature et des enjeux recouverts par les autoportraits du photographe madrilène. Pour ce qui concerne ce dernier, se pose en effet la question de la volonté ou non de la transmission de son savoir. Les énigmes

¹⁰²⁰ Nés au XVI^e siècle, les livres d’emblèmes connurent un engouement aux XVII^e et XVIII^e siècles ; Andrea Alciato (en français, André Alciat) est son représentant majeur. Le premier de ses livres, orné de gravures, a été publié en 1531 sous le titre latin : *Emblemata*. D’une manière générale, ils illustraient des sujets moraux, inspirés des œuvres de philosophes antiques ou des *Adages* d’Érasme. Ils avaient pour particularité d’user d’un langage allégorique souvent abscons, qui nécessitait un déchiffrement de la part du lecteur. Le caractère mystérieux de leur contenu, les recherches et l’effort nécessaires pour en comprendre le sens, jouèrent sans doute un rôle dans le succès qu’ils rencontrèrent aux siècles suivants, car ils faisaient du lecteur un véritable déchiffreur d’énigmes et, à terme, un initié. Du point de vue de leur composition, les livres d’emblèmes présentent des images surmontées d’une légende ou d’un titre ainsi que des textes ayant pour fonction d’expliquer le sens de l’image.

qu'ils posent ne semblent destinées qu'à Nebreda lui-même. Ce dernier utilise une syntaxe à base d'objets qui sont des signes à sens multiples. Le spectateur hésite parfois pour savoir s'ils renvoient à un symbolisme universel ou à des significations singulières que leur attribuerait le photographe. Mais faute d'un minimum de savoir commun, l'adhérence du public aux propos tenus et le déchiffrement des travaux accomplis s'avèrent extrêmement difficiles voire impossibles. En effet, la rhétorique et la logique ne sauraient se développer que sur un fonds culturel et scientifique partagé. En revanche, les « livres d'emblèmes » atypiques composés par le photographe n'empêchent pas les lecteurs, quelle que soit leur structure, de délirer à leur sujet.

C. La création artistique/esthétique

Dans la psychose, parallèlement aux créations d'inspiration religieuse ou ésotérique, les créations esthétiques peuvent agir en tant que mode de défense élaboré contre la jouissance persécutrice de l'Autre. En effet, d'un point de vue théorique, le Beau peut être considéré comme une tendance unifiante, qui permet de lutter contre l'éclatement du corps et le délitement de l'image de soi, tels qu'ils se manifestent dans diverses pathologies. Le sentiment du Beau s'exprime, chez l'esthète, par la recherche et la sélection d'un ou de plusieurs objets aux lignes, aux traits, aux formes ou aux couleurs spécifiques, mais aussi, chez le créateur, par le façonnage des formes et de la matière, par le travail des couleurs ou la convocation de la lumière. De plus, l'imposition d'un cadre formel et la focalisation du regard ou de l'attention sur un objet esthétique font également diversion par rapport à tout ce qui, pour le sujet, reste immaîtrisable et demeure « en-trop » ou « en-moins », c'est-à-dire par rapport à tout ce qui reste aux prises avec la jouissance non phallique et n'entre pas dans le cadre d'un quelconque langage.

Dans la mélancolie, en particulier (ou dans le versant mélancolique de la psychose), l'élection d'un ou de plusieurs objets valorisés pour leur dimension esthétique, objets qui se distinguent alors des autres objets du monde, offre la possibilité de briser la surface plane, sans profondeur, sans aspérités et sans relief, à quoi se résume souvent l'existence vécue par le sujet ; corollairement, la focalisation sur ces objets aide à créer une perspective, ou à introduire une troisième dimension dans une réalité foncièrement homogène et close sur elle-même¹⁰²¹. L'activité d'organisation de l'espace et d'arrangement des objets, activité qui se retrouve en général dans toute pratique artistique et que nous désignerions volontiers par l'expression de *mise en scène*, permettrait justement d'accomplir la déprise de cet univers froid, morne et insupportable qui résulte de la psychose, comme le soutient Marie-Claude Lambotte dans *La Mélancolie. Études cliniques* :

On connaît la fonction de la composition ou de l'arrangement : elle consiste à distribuer les éléments de l'environnement de telle manière à ce que celui-ci recouvre l'objet élu pour mieux le dévoiler, autrement dit à ce qu'il humanise les effets de la jouissance en

¹⁰²¹ Cf. M.-Cl. Lambotte, « Le défaut de perspective dans la mélancolie », in *La Mélancolie. Études cliniques*, Paris, Economica/Anthropos, 2007, p. 133-146.

l'insérant dans le plaisir d'une activité d'organisation. Or, l'objet d'investissement du sujet mélancolique relève également d'un arrangement de l'environnement au sens où, pour susciter le regard, il lui faut sortir de la banalité et faire partie d'un contexte recomposé. Ainsi, par exemple, l'objet de la nature morte qui, d'objet utilitaire, devient objet de contemplation, inséré dans un contexte délimité.¹⁰²²

La nature morte et plus spécifiquement la *vanitas* semblent précisément des motifs exploités par David Nebreda, dans certaines de ses compositions, même si ces termes appartenant au vocabulaire artistique ne sont pas utilisés par l'auteur des *Autoportraits*. Citons, entre autres, *Les Pommes du Corregio*¹⁰²³, photo dans laquelle figurent des pommes, des herbes, des ustensiles et deux photos (l'une constitue un autoportrait au visage de terreur, l'autre, la reproduction d'une toile du Corrège) ; tous ces éléments sont posés sur une table recouverte d'une nappe blanche comme en hommage à une mystérieuse divinité ou en attente d'une cérémonie singulière. Citons également, dans les *Autoportraits*, l'autoportrait de la page 63, qui, outre du fil et une aiguille, présente les lames de rasoir et les instruments chirurgicaux avec lesquels le photographe pratique ses sinistres automutilations.

On peut d'ailleurs estimer que le travail de mise en scène du corps qui doit aboutir à la révélation de l'« image véritable »¹⁰²⁴ est tout aussi important que l'étape du tirage photo, puisqu'il donne au créateur la possibilité de prendre conscience de lui-même, au même titre que le visionnage, en aval, du double photographique :

Cette méthode de travail, en solitaire, m'oblige à prendre parfaitement conscience de mon cerveau et de son instrument – mon corps, ses possibilités, les plus minimes nuances de ses mouvements, sa situation dans l'espace ou ses continuelles altérations en raison de la perspective : des leçons qui s'apprennent lentement, qui me permettent de *me voir* et de *me mouvoir* à l'intérieur d'un cadre bien délimité.¹⁰²⁵

Outre leurs finalités ouvertement didactique et auto-cognitive, les exercices auxquels Nebreda se livre pour composer ses mises en scène photographiques lui permettent, par le biais du cadre et de postures contraignantes, d'enserrer son corps dans une forme, ce qui limiterait chez lui, avant même l'avènement du « nouveau miroir » constitué par la photographie, le sentiment d'éclatement lié à la jouissance intrusive. D'une certaine manière, ce n'est donc pas seulement l'image finale, mais aussi l'ensemble du processus de création qui fait fonction de miroir (ou de contre-miroir)¹⁰²⁶, et donc d'autoportrait ou de témoignage sur soi-même.

¹⁰²² *Ibid.*, « La visée esthétique dans la mélancolie : la construction du contexte », p. 157.

¹⁰²³ D. Nebreda, *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰²⁴ « Notes sur le système de travail », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰²⁶ Se reporter aux chapitres précédents concernant l'usage et la fonction du miroir chez Nebreda.

À l'instar des objets sacrés, ce dernier s'insère donc dans une temporalité spécifique et prend place dans un contexte qui engage différentes actions, différentes paroles et différents écrits, sur un modèle ritualisé extrêmement rigoureux.

Au premier abord, on serait enclin à qualifier l'œuvre (écrite et photographique) réalisée par Nebreda d'*esthétique*, puisque, *a priori*, elle convoque chez le lecteur/spectateur le sentiment du beau et du laid, le plaisir et le déplaisir, le goût et le dégoût ; cependant, cette qualification reste à discuter. De plus, quand bien même elle se révélerait pertinente, contre l'avis même du créateur qui la refuse, elle ne doit pas faire croire que l'on pourrait immédiatement intégrer les autoportraits nébrediens au champ de l'art, ou ses textes au champ de la littérature. En particulier, il reste à savoir si, à propos de certaines créations, on est en droit de parler de nature morte ou bien s'il vaut mieux utiliser à leur endroit la désignation de *document psychopathologique*, par exemple.

Si l'on se réfère à la théorie psychanalytique, notamment telle que la développe Marie-Claude Lambotte en lien avec l'étude de la mélancolie, les autoportraits de Nebreda viseraient à cadrer le trop-plein de jouissance ressenti par le sujet ; une partie de cette jouissance serait de fait éliminée dans l'acte de composition et de mise en scène de la photo (le cas échéant, de la nature morte). Parallèlement, les objets mis en scène, objets d'apparence souvent triviale ou banale, seraient investis par l'auteur de la photo d'une valeur ou d'une aura particulière, permettant de les distinguer des simples objets du monde. Reste alors à savoir si, au niveau de la réception de l'objet photographique, l'émotion esthétique ressentie correspond au plaisir de la contemplation, rétablissant un équilibre homéostatique, ou si le recueillement cède plutôt la place au réveil de la jouissance, étant donné, notamment, l'effroi produit.

Toutes ces remarques concernant la valorisation de l'objet esthétique et son influence sur le psychisme valent autant pour le registre des arts visuels ou picturaux que pour le registre de la littérature et de la poésie ou encore pour celui des arts vivants (à commencer par le théâtre). Ainsi, nous faisons l'hypothèse que, chez Artaud, la scène indifféremment scripturale, théâtrale et picturale mise en place par l'auteur serait le *lieu d'un possible nouage* permettant de *faire tenir*, par le biais du Réel et de l'Imaginaire (en lien avec l'introduction d'une néo-réalité), une réalité en perdition, jugée par le sujet comme traumatisante, insupportable, dépourvue de valeur et indigne d'être vécue. Paradoxalement, cette scène est le lieu d'expression d'une nouvelle esthétique fragmentaire. Chez Nebreda, la fonction de ligature des trois nœuds R.S.I. serait dévolue à la mise en scène photographique, le double argentique érigé (volontairement ou non, avec ou contre son gré) en objet esthétique ayant

vraisemblablement pour vocation de constituer, à terme, une métaphore délirante capable de le faire renaître une fois pour toutes.

1. L'icône selon David Nebreda

Nebreda se situe ouvertement dans une pratique d'autoportrait, alors que la conscience de son individualité et la représentation de son Moi lui posent un problème fondamental. Mais c'est précisément pourquoi le photographe souhaite faire de chacun de ses clichés un « témoin » de lui-même, une image pouvant attester de sa personnalité et de son existence en tant que sujet réincarné, un sujet qui serait à la fois en lien avec l'Autre mais aussi capable de se séparer de lui, de posséder un corps, une image et une parole propres. C'est pourquoi Cécile Zervudacki affirme dans « Le corps des ressuscités » que « la naissance de Nebreda ne peut s'accomplir que dans l'« icône » de Nebreda »¹⁰²⁷. Toutefois, elle estime que, parmi les autoportraits de ce dernier, seuls quelques-uns font véritablement icône, en faisant dépendre leur statut d'icône davantage de critères esthétiques ou de la maîtrise technique que de critères d'ordre religieux ou ontologique.

Pour atteindre son but, il est en effet possible que l'auteur des *Autoportraits* fasse subir un traitement original et singulier à la tradition orthodoxe de l'icône. Cependant, le photographe récuse toute lecture strictement religieuse de son œuvre¹⁰²⁸. Nous déterminerons alors l'influence que l'art des icônes a pu exercer sur sa pratique, sans pour autant nous livrer à une véritable assimilation de ses autoportraits avec des icônes. Souvenons-nous que la photo-miroir possède également une autre fonction, prioritaire pour Nebreda : permettre de se voir enfin soi-même, sans être envahi par une jouissance mortifère. L'image exerçant néanmoins une fonction de construction de soi, de consolidation narcissique, nous tenterons de savoir si elle peut faire suppléance au Nom-du-Père *via* la régulation de la jouissance et la valorisation esthétique, et si elle coïncide, ou non, avec un appel en direction du Symbolique.

a. Deux natures d'archétypes

Tout d'abord, pour construire son double photographique, Nebreda s'appuie sur des images sacrées ou universellement reconnues en histoire de l'art, formant ce qu'il appelle des

¹⁰²⁷ C. Zervudacki, « Le corps des ressuscités », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 63.

¹⁰²⁸ *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 13.

« archétypes universels »¹⁰²⁹, parmi lesquels nous avons évoqué la Crucifixion, le Christ mort et l'Homme de Douleur. Or le terme d'*archétype* renvoie immédiatement à l'art des icônes, lequel naquit et se développa dans l'Empire chrétien d'Orient, plus particulièrement entre le VI^e et le VIII^e siècles après J.-C., avant de renaître plus tard, sous de nouvelles formes, en Russie. Au IX^e siècle, le patriarche Nicéphore définissait l'archétype et l'icône de cette manière :

L'archétype est le principe et le modèle subsistant sous la forme visible que l'on figure d'après lui, et il est la cause d'où dérive la ressemblance. Voici la définition de l'icône telle qu'on pourrait la formuler pour toutes les icônes artificielles¹⁰³⁰ : l'icône est une réplique de l'archétype, en elle se trouve imprimée la totalité de la forme visible de ce dont elle est l'empreinte, et cela grâce à la ressemblance, et n'étant distincte de son modèle que par la seule différence d'essence qu'elle doit à sa matière.¹⁰³¹

Dans son entretien avec Catherine Millet, Nebreda déclare qu'il ne s'en « remet jamais à une icône déjà construite »¹⁰³². Est-ce à dire qu'il se lance dans la fabrique d'une icône personnelle ? On peut déjà établir que, par le biais de ses autoportraits, il cherche à mettre au jour un « archétype »¹⁰³³ qui lui est propre et qui correspondrait à une vérité singulière, archétype qu'il décrit dans un passage de *Sur la révélation* :

Car c'est une science de la nécessité, de la négation, qui donne peu à peu *corps* à celui qui a survécu de façon bien concrète à tout type de projet de vie et de mensonge à propos du libre arbitre, dans la présentation concrète – à la fin d'un temps linéaire – d'un sujet dépourvu de temps intrinsèque, qui ne bouge déjà presque plus... une *substance simple* dans un seul paysage horizontal de fer et de calcium que j'appelle *archétype*. À mon avis, la parousie n'aura pas lieu *face* à une foule de corps ressuscités, mais *dans* un seul *corps vivant*. Personne ne verra plus l'Être dans toute sa gloire mais sa réalité sera incontestable.¹⁰³⁴

Fondé sur le retrait et la négation de soi-même, cet archétype, assimilé à une « substance simple », donne lieu à une esthétique de la disparition, esthétique que traduit la description d'un environnement particulièrement aride, constitué de fer (les montants du lit de Nebreda ?) et de calcium (les os de son squelette ?). La « substance simple » peut être interprétée comme une parcelle infime de matière ou comme une essence immatérielle ; indirectement, elle

¹⁰²⁹ *Autoportraits, op. cit.*, p. 183 et « Entretien avec Catherine Millet », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 17.

¹⁰³⁰ L'icône est artificielle au sens où elle est une peinture faite de main d'homme.

¹⁰³¹ Nicéphore, *Antirrétiques*, I, 277a (écrits entre 818 et 820), cité par M.-J. Mondzain, in *Image, Icône, Économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2000, p. 114.

¹⁰³² « Entretien avec Catherine Millet », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 16.

¹⁰³³ Le terme d'archétype est également utilisé dans *Autoportraits* et dans *Chapitre sur les petites amputations*.

¹⁰³⁴ D. Nebreda, « Sur la révélation », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 85.

pourrait désigner le corps meurtri, affaibli, du photographe, qui se présente comme un survivant, comme un déchet humain, un ultime reste.

D'un point de vue théologique, ce passage renvoie à la notion de *kénôse*, notion qui désigne le retrait de Dieu hors du monde, au moment du sacrifice accompli par son Fils Jésus-Christ¹⁰³⁵. Lors de la *kénôse*, ce dernier apparaît comme un vulgaire corps-cadavre, entièrement désinvesti, déserté par Dieu. Dans le Nouveau Testament, l'Épître aux Philippiens énonce en effet que « Quand le Verbe s'est fait chair, il s'est vidé » (Phi, 2, 7). Or l'absence de Dieu est également rendu manifeste dans les icônes, lesquelles respectent le dogme de l'« incirconscribilité » de l'image divine, ainsi que l'explique Marie-Josée Mondzain dans *Image, Icône, Économie* :

En aucun cas, l'icône n'est pleine du Christ. En aucun cas, ses limites graphiques n'ont contenu ni maintenu captive l'essence du verbe. Le trait iconique, comme la matrice virginale, est donc le seuil pour toujours débordé d'une existence du Verbe, pour un regard qui fait le deuil de sa circonscription.¹⁰³⁶

L'icône a pour but de révéler une vérité essentielle, vérité qui est produite par le regard porté sur elle. Pour autant, si cette vérité est révélée grâce à l'icône, elle ne loge pas en elle, mais se trouve au-delà d'elle. On pourrait dire, en termes psychanalytiques, que l'icône fait appel au Symbolique, lequel ne saurait être rabattu purement et simplement sur l'Imaginaire.

Nebreda, de son côté, évoque aussi, à propos de ses autoportraits, une incomplétude de l'image à travers la notion d'« image absente » qu'il utilise dans *Chapitre sur les petites amputations*. Or, dans la première partie de notre thèse, nous avons présenté cet appel à la complétude par une image ou un corps externes non comme une orientation vers le Symbolique mais comme une orientation vers le Réel, ce qui fait de l'autoportrait nébrédien une *photo performative*. Dans *Sur la révélation*, le photographe insiste sur cette appât du Réel, et cette attirance désespérée pour l'immanence :

Si j'ai essayé d'être toujours extrêmement lucide quant au contrôle et à l'effort nécessaire à la correction d'un *manque* qui, en fait, résistait à tout acte efficace, le fait de reconnaître finalement mon échec – peut-être convient-il de dire plutôt ma limite – me confronte à l'évidence d'un conflit éthique, face auquel toute solution de compromis me lance en direction du *fantasme de l'immanent*, vers la fin de la conscience aussi bien que de l'inconscient, en direction du *mensonge*.¹⁰³⁷

¹⁰³⁵ Cf. M.-J. Mondzain, *Image, Icône, Économie*, op. cit., p. 122.

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 121-122.

¹⁰³⁷ D. Nebreda, « Sur la révélation », in *Sur la révélation*, op. cit., p. 86. Souligné par l'auteur.

Nebreda s'avoue incapable de trouver la vérité qu'il cherche, vérité qui permettrait pourtant l'articulation au Symbolique, c'est pourquoi il reste en proie au mensonge et à l'immanence. Cependant, il ne renonce pas toujours à la lutte pour l'instauration et la reconnaissance de son Moi ; comme nous le verrons plus loin, l'autoportrait nébrédien est parfois, au même titre que l'icône, complété par l'écrit ou la parole, de sorte que l'image se transforme, ou tente de se transformer, en instance nommante. Elle fait donc aussi appel en direction du Symbolique.

Pour l'instant, faisons remarquer que, dans la conclusion de *Sur la révélation*, le photographe semble s'attribuer à lui-même le phénomène de *kénôse*¹⁰³⁸, ou retrait de la personne divine, mais en l'interprétant plutôt comme un négativisme, en rapport avec le procès de néantisation auquel il est soumis :

Le Verbe ne se transforme pas en *autre chose*, ne se manifeste pas d'une *autre façon*, mais se *dépouille* de lui-même (se *vide* au sens étymologique de ce mot) ; il se vide de sa plénitude et n'est, justement et précisément, plus que *homme*, rendant possibles ces deux natures indépendantes – celui qui est et celui qui n'est pas –, mais seulement pour un bref laps de temps, un temps suffisant pour apporter la preuve de l'événement et la justification du chemin.¹⁰³⁹

Correspondant à l'abandon de Dieu, soit à l'absence de réponse émanant du Père symbolique, la *kénôse* permettrait à Nebreda d'instaurer « pour un bref laps de temps » un semblant de dialogue entre lui et son double, pouvant « apporter la preuve », non de la résurrection finale et de la rédemption, mais d'une certaine régénération de son corps, allant de pair avec une chute de la jouissance et la réintégration de son humanité (« il se vide de sa plénitude et n'est [...] plus que *homme* »). Conscient de l'amalgame possible de son propos avec la théologie négative, il précise dans « Ce lion moral » : « J'espère que dans tout ceci ne résonne pas l'écho d'un *Dieu négatif*. »¹⁰⁴⁰ Chez Nebreda, en effet, Dieu n'est pas présent en creux, car s'il l'était (comme dans nombre d'écrits mystiques), cela signifierait que la place vide du Symbolique a été identifiée.

Dans un texte de *Sur la révélation* cité plus haut, la référence trompeuse au christianisme se manifeste également à travers l'utilisation détournée du mot *parousie*. Ce mot vient du grec *parousia*, qui signifie « arrivée » ; « dans le Nouveau Testament, la Parousie du Christ est son retour glorieux à la fin des temps (Mc 8, 38 ; 1th 4, 16 ; 1Co. 15, 23). Elle précède le Jugement dernier (Ap., 22, 17) »¹⁰⁴¹, nous indique le *Dictionnaire culturel*

¹⁰³⁸ D. Nebreda, « Conclusion », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 99.

¹⁰³⁹ D. Nebreda, « Sur la révélation », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 85. Souligné par l'auteur.

¹⁰⁴⁰ D. Nebreda, « Ce lion moral », in *op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁴¹ *Dictionnaire culturel de la Bible*, Paris, Cerf/Nathan, 1991, p. 190.

de la Bible. Nebreda reprend à son compte le terme et la notion de *parousie*, en la faisant opérer uniquement dans le cadre de sa propre salvation ; correspondrait-elle à l'avènement d'une métaphore délirante qui lui permettrait enfin de se reconnaître dans sa photo-miroir, et même d'exister hors de sa présence, en tant que double vivant et magnifié ?

Malgré le caractère de mort et de dérélition qu'il suppose, l'archétype recherché par Nebreda reste effectivement paré d'un éclat miraculeux et d'une perfection absolue ; cette convergence avec une image mentale considérée comme positive et bénéfique recréerait chez cet homme – du moins pendant un temps – le sentiment ou la sensation d'avoir un corps unifié. Dans ces conditions, peut-on dire que la réalisation de l'autoportrait nébrédien fait momentanément suppléance au Nom-du-Père défaillant ?

Si tel était bien le cas, la formation du double photographique ne se réduirait pas à une simple image mais constituerait bien l'équivalent d'une icône. En effet, l'icône, comme y insiste Marie-José Mondzain, repose sur l'instauration d'une relation particulière entre le spectateur et l'image qu'il contemple. Cette relation intime (en grec, *skhêsis*) fondée sur l'amour ou la grâce¹⁰⁴² engage le spectateur dans un parcours qui le mène du Fils au Père¹⁰⁴³, autrement dit, elle lui propose de faire le trajet inverse de celui de la Passion qui mène à la mort ; en outre, elle favorise l'union des personnes divines entre elles tout en respectant la particularité de chacune de ces personnes. L'icône vise ainsi à instaurer un regard bienveillant, celui de Dieu ou de son hypostase sur ses ouailles, regard permettant de redonner foi au fidèle :

L'icône nous contemple, elle devient à son tour regard de Dieu sur la chair du contemplateur, qui se trouve pris dans le circuit des relations informatrices et transformatrices. La chair transfigurée par l'icône transfigure le regard porté sur elle. L'icône agit ; elle est un opérateur efficace, et non l'objet d'une fascination passive.¹⁰⁴⁴

Ainsi, le spectateur d'une icône obtient un savoir en raison des « relations informatrices » qu'il entretient avec l'image, et en même temps, il se sent comme transfiguré, en raison de la présence de « relations transformatrices ». Marie-José Mondzain précise : d'un côté, « l'icône va vers le monde »¹⁰⁴⁵ ; de l'autre, elle se dirige vers le sacré. « Ainsi l'icône est-elle dotée d'une puissance à la fois centripète et centrifuge. Centripète, parce qu'elle capte par ses formes la sainteté de son modèle, centrifuge parce qu'elle dispense et diffuse par contact et

¹⁰⁴² Cf. M.-J. Mondzain, *Image, Icône, Économie*, op. cit., p. 105.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 109.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 183.

contamination la sacralité qu'elle incarne.»¹⁰⁴⁶ En résumé, l'icône possède deux voies d'action :

- 1) instiller à l'homme la conscience de vivre dans le monde (reconnu et perçu comme sacré) par le biais du rappel de l'Incarnation et de la mort du Sauveur ;
- 2) conduire l'homme vers le Père, par le biais d'une relation transcendantale d'amour ou de grâce (nommée, en grec, *skhésis*).

De même, Nebreda espère obtenir un savoir sur lui-même par le biais de sa relation privilégiée à l'autoportrait conçu comme « image vraie » ou « image véritable »¹⁰⁴⁷. Dans *Sur la révélation*, cette relation serait appelée le « dévoilement »¹⁰⁴⁸ et aboutirait à une « vérité »¹⁰⁴⁹, même si, à ses yeux, cette vérité est nécessairement entachée par l'« erreur »¹⁰⁵⁰. Effectivement, chez le photographe, la distinction entre vérité et erreur ne fonctionne plus¹⁰⁵¹, en raison de la neutralisation de son jugement. Il doit ainsi se résigner au « mensonge ». Acceptant une certaine fatalité, il estime d'ailleurs que ce sont « ces petites imperfections qui font la qualité de l'image parfaite »¹⁰⁵². Malgré tout, la dimension hautement narcissique de l'image qui se présente dans la photo-miroir redonnerait confiance et consistance à celui qui la regarde ; l'image fonctionnerait alors comme une seconde peau, contenant et enrobant le corps organique perçu jusque-là dans son insupportable nudité. Mais recrée-t-elle pour autant chez son auteur un sentiment de réalité et rend-elle possible, chez lui, une suppléance au fantasme en ligaturant les anneaux de la triade R.S.I. ?

Sans trop nous avancer, notons que, chez Nebreda, la rédemption temporaire – pour autant qu'elle existe – a un prix pour le moins élevé, puisqu'elle nécessite, outre la *kénôse* ou le retrait négativiste et la transformation de son image en cadavre vivant, un abandon et un changement progressifs d'identité. La réussite de l'autoportrait implique en effet le sacrifice et la mise à mort de son modèle : « Il est difficile d'accepter une révélation sans modèle et impliquant un dommage à sa mesure »¹⁰⁵³, lit-on en ouverture de *Sur la révélation*. « [...] je ne conçois pas l'idée de modèle »¹⁰⁵⁴, renchérit le photographe dans « Ce lion moral ».

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*

¹⁰⁴⁷ « Notes sur le système de travail », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁴⁸ « Sur la révélation », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 65 et 66.

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 66 et p. 70.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*

¹⁰⁵¹ Cf. « Sur la révélation », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 66, où la vérité est identifiée à l'erreur.

¹⁰⁵² « Notes sur le système de travail », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁵³ « Sur la révélation », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 65.

¹⁰⁵⁴ « Ce lion moral », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 51.

Aussi Nebreda prend-il en apparence le contrepied de Tertullien, célèbre iconoclaste chrétien qui vécut aux II^e-III^e siècles de notre ère. En effet, ce théologien, reprenant en partie la doctrine que Platon déploie au sujet de l'image dans le livre X de *La République*, estimait que l'image, toujours dérivée d'un modèle, possédait nécessairement une valeur secondaire. C'est ainsi que, selon Tertullien, l'Homme est une image de Dieu. Le théologien défend ainsi l'idée que les images ne peuvent exister sans les vérités qui leur servent de modèles :

[...] les images elles-mêmes n'auraient pu être perçues comme telles, si n'avaient pas été formulées auparavant les vérités à partir desquelles sont dessinées les images. Et de fait si tout est figure, que sera donc la réalité exprimées par ces figures ? Comment présentera-t-on un miroir, s'il n'est nulle part de visage ?¹⁰⁵⁵

Nebreda nous confronte précisément à ce phénomène étrange : il nous tend un miroir dans lequel nous entrevoyons une forme (et parfois, un visage) dont il n'existerait pourtant pas de modèle. En effet, le photographe n'existe pas en tant que sujet propre, et ne possède pas d'image propre (ou d'image unifiée de son corps). L'autoportrait, en devenant icône, ou plutôt – pour reprendre l'expression de l'auteur – « corps photographique », doit alors remplacer le modèle défaillant, introuvable, qualifié pour cette raison, dans *Sur la révélation*, de « non constitué »¹⁰⁵⁶. Par conséquent, au lieu de rester seconde, l'image photographique devient ici première ; elle est plus réelle, plus authentique et plus vraie que le sujet qui se prend en photo, et dont l'identité n'est pas encore fixée dans un nom et une forme, dont la subjectivité n'est pas encore parfaitement établie. L'absence de sujet de l'inconscient, comme l'absence de modèle divin ou transcendant, signifie en fait que la dimension du Symbolique, non reconnue, est rabattue sur celle de l'Imaginaire (et du Réel), ce qui vérifie la théorie psychanalytique selon laquelle le sujet psychotique peut devenir la proie intégrale de son image, comme double non articulé au Symbolique.

Cependant, Nebreda exprime aussi le besoin d'une ressemblance de son autoportrait avec une idée supérieure qu'il se fait de lui-même, idée qu'il désigne par les noms d'Être ou de Dieu¹⁰⁵⁷, même si, à ses yeux, ce type de modèle ontologique, reste inaccessible et fait, de sa part, l'objet d'une simple « présomption »¹⁰⁵⁸. De fait, la manifestation d'une image mentale positive et non persécutrice convergeant avec son Moi idéal est nécessaire à la réalisation de ses autoportraits. Parvenir à la *ressemblance*, comme l'expriment les théoriciens

¹⁰⁵⁵ Tertullien, *La Résurrection des morts (De Resurrectione Mortuorum)*, trad. M. Moreau, Paris, Desclée de Brouwer, 1980, 30, 5.

¹⁰⁵⁶ D. Nebreda, « Ce lion moral », in *Sur la révélation*, op. cit., p. 57.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*

de l'icône, consiste à faire coïncider l'image artificielle avec l'« image naturelle » que constitue l'Être divin ou l'Essence divine. Dans *La Chambre claire*, Barthes évoque également l'union d'une « ressemblance »¹⁰⁵⁹ avec une vérité par le biais d'un « air », ce dernier manifestant l'expression naturelle et authentique du sujet, son être intime¹⁰⁶⁰, fruit d'une coïncidence qui fait dire au spectateur : « C'est ça ! »¹⁰⁶¹

Pour Nebreda, « ce qui importe, c'est que la matière amorphe de la révélation qui a toujours trait à la réalité, au futur, à l'espérance, laquelle toujours transforme ou donne forme, devienne *vérité*, terme vérifiable en compétition avec la révélation elle-même aussi bien qu'avec le dévoilement »¹⁰⁶². Pour réaliser cette union entre forme et vérité (ou révélation), Nebreda accepterait d'abandonner son Moi (en tant que petit autre), particulièrement fragile, pour se fondre dans un Moi idéal, à l'image des héros, des saints, des anges et autres figures mythiques qu'il convoque. Renaître en tant que personnage mythique, se changer soi-même en mythe lui permettrait enfin de se voir sous une forme unifiée et d'accéder à une sorte de vie pure et magnifiée, indemne de toute persécution. L'image photographique ferait ainsi suppléance au corps défaillant. Mais le réconfort et la protection obtenus par ce biais ne seraient que temporaires.

Dans les *Autoportraits*, le photographe s'interroge « sur la délicate question des constantes universelles qu'on est amené à faire intervenir dans la construction, dans la transformation ou dans la destruction d'une identité ; dans le produit ou mécanisme qui aboutira à la figure illuminée ou à la terreur primitive d'un schizophrène. »¹⁰⁶³ Il ajoute :

Pour les professionnels de l'image (photographique ou psychologique), il y aurait aussi ceci, de beaucoup plus important encore : la contemplation d'une pathologie de l'identité qui se voit obligée de recourir à un univers d'images et de fantasmes, du moins tant qu'elle le peut, comme substitut à une identité conventionnelle ; la reconnaissance de l'impossibilité profonde d'une telle substitution et le désastre mental, déjà sans images intermédiaires et d'aucune sorte, que cette impossibilité provoque aussitôt.¹⁰⁶⁴

Malgré ses défaillances, le double photographique possède une fonction hautement utilitaire et salvatrice : ce n'est pas à la peinture d'un portrait psychologique que s'adonne Nebreda (rappelons que, dans ses photos, son visage est même parfois totalement occulté), mais bien à une tentative pour produire un corps de substitution, soit une *icône*, dans la mesure où ce type

¹⁰⁵⁹ R. Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 157-160.

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. 168.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 167.

¹⁰⁶² D. Nebreda, « Sur la révélation », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁰⁶³ D. Nebreda, *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 186.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, p. 186-187.

d'images vise à capter l'attention, à provoquer la fascination du spectateur, mais surtout à lui inspirer le sentiment du sacré, parfois en lien avec la production, ou la tentative de production, d'un fantasme.

Cependant, il importe de distinguer ici deux formes de sacré. Chez les peintres d'icônes traditionnels, la convocation du sacré consiste apparemment à recréer une transcendance ou à refonder le pacte avec l'altérité, c'est-à-dire, en termes psychanalytiques, à faire appel au Père symbolique, représenté au premier chef par Dieu. Chez Nebreda, qui n'admet d'autre Dieu que lui-même, ou alors n'en admet pas du tout, le sacré serait plutôt à relier au lieu de la Chose et à sa jouissance. En l'occurrence, le photographe hésite entre peindre une « figure illuminée », reflet de sa propre « illumination »¹⁰⁶⁵, donc de son délire, ou peindre une « terreur primitive », reflet de la « peur » qu'il éprouve également lors de ses exercices d'automutilation.

Ce n'est donc pas exclusivement la réalité extérieure d'un corps humain, fait de chair et de sang, que le photographe tente de capter/capturer par l'intermédiaire de son appareil, mais aussi, et peut-être surtout, une réalité toute intérieure et artificielle puisque imaginarisée, en lien avec la jouissance éprouvée. Pour constituer cette néo-réalité, il puise, comme nous l'avons vu, dans l'imaginaire de la souffrance, suscité par un corps et une pensée qui se délitent, ainsi que dans les figures promues par l'histoire de l'art et l'histoire religieuse. À travers ses expérimentations, nous pensons que Nebreda recherche, autant que faire se peut, la congruence ou la ressemblance entre sa représentation interne (ou imaginaire), qui correspond à un archétype fondé sur le Moi idéal, marqué par la toute-puissance mais aussi par la jouissance de la Chose, et la (re)présentation matérielle (ou imagée) que constitue l'autoportrait.

Ainsi, il n'est pas du tout sûr que la photo permette au sujet de se doter d'un regard, car, comme pour le théâtre d'Artaud, nous serions encore dans le registre de l'hallucination, et non dans une logique pulsionnelle. En revanche, la photo lui conférerait la possibilité d'être vu par l'Autre, mais un Autre non persécuteur, de sorte que Nebreda pourrait enfin sentir un regard constituant porté sur sa personne. Le photographe serait vu, regardé par son double magnifié et bienveillant qui, en retour, l'identifierait non comme Nebreda mais précisément comme ce double surpuissant et immortel, dans une sorte de fusion totale et indistincte des corps et des esprits. Nous retrouverions donc là en partie le fonctionnement et la finalité propres à l'icône.

¹⁰⁶⁵ D. Nebreda, « Sur la révélation », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 73.

« Ce travail n'a aucune intention symbolique. [...] J'insiste, il n'y a pas d'intention symbolique traditionnelle chez l'auteur (chez moi, pour faire cet effort de construction grammaticale). [...] Cette construction symbolique doit être acceptée comme une réalité double et non comme un produit avec une intention symbolique délibérée »¹⁰⁶⁶, assure néanmoins le photographe dans son entretien avec Catherine Millet. Comment le double photographique pourrait-il alors correspondre à l'archétype divin (ou *eikôn*) que doit, en théorie, révéler toute icône, à partir du moment où il ne possède pas de dimension symbolique ? Aussi l'autoportrait de Nebreda pourrait-il être rapproché de l'icône religieuse davantage pour ses propriétés formelles que pour ses fondements théologiques. Après l'avoir vérifié en étudiant quelques-uns de ses aspects esthétiques, nous verrons que, dans une certaine mesure, et malgré son rejet de Dieu comme de tout modèle, l'autoportrait fait appel au Symbolique par le biais de l'épigraphe.

b. Contrastes et effets de lumière

L'autoportrait nébrédien, considéré en tant qu'icône partielle et singulière, saurait-il réinstaurer la barrière du Beau ? Rien n'est moins sûr, les effets esthétiques n'étant pas directement recherchés par le photographe qui, après avoir déclaré dans *Chapitre sur les petites amputations* qu'il récuse toute lecture religieuse de son œuvre, ajoute : « Faut-il préciser que nous rejetons aussi toute lecture *artistique* [...] ? »¹⁰⁶⁷ Sans compter le rejet explicite, en plusieurs endroits, du caractère esthétique de ses travaux. Cependant, quoi qu'en dise Nebreda, les aspects esthétiques ne sont pas absents de ses réalisations, même si ces aspects ne sont pas reconnus comme tels par leur auteur. Comme nous le préciserons plus loin, admettre ce fait, et considérer les autoportraits – contre l'avis même du photographe – comme *objets esthétiques*, ne signifie pas pour autant que l'on puisse – également contre l'avis du photographe – les assimiler à des *objets artistiques*¹⁰⁶⁸.

Comment, d'un point de vue esthétique et formel, se caractérise l'icône chrétienne ? Par son cadre, par son thème ou son motif emprunté à l'histoire religieuse, par une forme soumise à une certaine rigueur géométrique, par sa lumière et ses couleurs, enfin, par son épigraphe. Toutes ces caractéristiques se retrouvent dans les autoportraits composés par Nebreda. Nous ne reviendrons pas sur les différents thèmes et motifs, déjà traités

¹⁰⁶⁶ « Entretien avec Catherine Millet », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁶⁷ *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 13. Souligné par l'auteur.

¹⁰⁶⁸ Sur ce point, nous rallions au point de vue exprimé par M.-Cl. Lambotte dans « À propos d'esthétique », in *Psychologie clinique*, n° 34 (nouvelle série) : *Création et Inconscient. Le Dire de l'œuvre*, sous la dir. de G. Prieto, Y. Popova et O. Douville, Paris, EDK, 2012/2, p. 7-18.

précédemment, et nous explorerons plus loin les nécessités du recours à la géométrie. En revanche, nous étudierons ci-dessous l'exploitation des couleurs, des contrastes et des effets de lumière par le photographe.

b.1. Le phénomène « auratique »

Dans l'imaginaire chrétien, auquel Nebreda fait référence pour créer ses autoportraits, la lumière est synonyme de vie, de sacralité, de résurrection et d'éternité. Le Christ, lorsqu'il apparaît en majesté, est auréolé de lumière ; très souvent, il siège sur un trône d'or, lui-même engoncé dans une mandorle étincelante. C'est dans l'excès et la saturation que les teintes prennent tout leur sens et accomplissent leur finalité : manifester la présence divine.

Particulièrement bienvenus dans les églises et sollicités par le biais de la conception architecturale de celles-ci, les effets de lumière sont tout autant recherchés dans les icônes chrétiennes orthodoxes. Comme le spécifie Marie-Josée Mondzain, la couleur est un élément indispensable dans la fabrication de l'icône ; outre qu'elle renvoie à la lumière sacrée de Dieu, elle favorise la relation d'intimité avec la divinité en instillant la grâce dans l'âme du spectateur¹⁰⁶⁹. En outre, chaque couleur possède un sens ésotérique. Pour Jean Chrysostome, l'icône n'existe qu'à partir du moment où les couleurs ont été déposées sur le tableau¹⁰⁷⁰. Par conséquent, on peut dire que l'art sacré de l'icône est une *écriture de lumière*, ce qui, fait remarquer Marie-Josée Mondzain, pourrait se dire « photographie », quoique dans un sens assez différent de celui que l'on a coutume d'accorder à ce mot¹⁰⁷¹.

Dans *Autoportraits* et *Chapitre sur les petites amputations*, la lumière, les couleurs et les teintes apparaissent comme des éléments capitaux de la composition photographique. Mais si les effets de lumière possèdent aux yeux de Nebreda un caractère si important voire sacré, ce serait moins pour des raisons théologiques que pour des raisons d'ordre esthétique ou esthésique, qui elles-mêmes trouveraient leur fondement dans ses troubles psychiques. Nous faisons en effet l'hypothèse que les contrastes, les couleurs et les effets de lumière sont, en photographie comme en peinture, les équivalents du rythme, de la tonalité et de la mélodie dans le langage écrit. Ces éléments s'adressent au corps *via* la production de percepts et d'affects. D'autre part, en l'absence de la négation (*Verneinung*), Nebreda tenterait de réintroduire une dialectique par le biais des contrastes, ou oppositions binaires lumière/obscurité. En outre, on peut penser que le photographe reprend à son compte les

¹⁰⁶⁹ M.-J. Mondzain, *Image, Icône, Économie*, op. cit., p. 126-130.

¹⁰⁷⁰ Jean Chrysostome, « Homélie sur l'Épître aux Hébreux », PG 63, 1, cité par M.-J. Mondzain, in op. cit., p. 126.

¹⁰⁷¹ M.-J. Mondzain, *Image, Icône, Économie*, op. cit., p. 129.

diverses significations religieuses liées à la lumière et aux couleurs, pour les mettre au service de son propre délire.

Par ailleurs, dans *La Mélancolie. Études cliniques*, Marie-Claude Lambotte évoque le défaut de perspective et l'équivalence des objets du monde dans la mélancolie¹⁰⁷², mais aussi la possibilité, pour le sujet atteint de cette affection (qui, suivant les cas, relève ou non de la psychose), de construire un « objet esthétique ». Ce dernier permet, grâce à sa mise en relief par rapport aux autres objets, la recreation d'une perspective et, de manière corollaire, un certain réinvestissement de la réalité¹⁰⁷³. De plus, cet objet esthétique se trouve pourvu d'un éclat particulier – Marie-Claude Lambotte le qualifie d'« irradiant »¹⁰⁷⁴ –, éclat qui renverrait à la vérité inaccessible et absolue que le sujet mélancolique perçoit au-delà des choses, et qui tranche avec la grisaille de la réalité commune :

La réalité *véritable*, toujours confondue avec la vérité absolue pour le sujet mélancolique, se situerait derrière la réalité quotidienne et banale, comme une lumière rendue inaccessible par l'opacité de l'expérience vécue.¹⁰⁷⁵

Or il nous semble que l'éclat lumineux dont se parent les doubles photographiques réalisés par David Nebreda renvoie précisément à cet effet de radiance, trace de la « vérité absolue » cachée « derrière la réalité quotidienne et banale ». Mis en valeur par ce halo lumineux qui se propage autour de son nouveau corps de puissance, qui surgit comme par-delà la mort, le sujet-objet photographié garde lui aussi la marque de cette vérité absolue, qui se trouverait en relation étroite avec la jouissance de la Chose.

D'un point de vue plus phénoménologique, nous pourrions rapprocher le halo lumineux qui entoure souvent le double photographique réalisé par David Nebreda de la notion d'*aura* évoquée par Walter Benjamin. Dans sa *Petite Histoire de la photographie*, elle est définie ainsi : « Qu'est-ce au fond que l'aura ? Un singulier entrelacs d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-elle. »¹⁰⁷⁶ Conscient des significations parfois obscures voire quasi contradictoires que Benjamin attribue à cette notion dans ses œuvres¹⁰⁷⁷, on s'en inspirera néanmoins pour dire que *créer une aura* revient à faire

¹⁰⁷² M.-Cl. Lambotte, « Le défaut de perspective dans la mélancolie », in *La Mélancolie. Études cliniques*, op. cit., p. 133-146.

¹⁰⁷³ M.-Cl. Lambotte, « La visée esthétique dans la mélancolie ; la construction du contexte », in *La Mélancolie. Études cliniques*, op. cit., p. 147-160. Voir aussi M.-Cl. Lambotte, « L'objet du mélancolique », in *Essaim*, n° 20 : *L'exception mélancolique*, Paris, Érès, 2008.

¹⁰⁷⁴ M.-Cl. Lambotte, « L'objet du mélancolique », in *Essaim*, n° 20 : *L'exception mélancolique*, op. cit.

¹⁰⁷⁵ M.-Cl. Lambotte, « L'exil mélancolique », in *La Mélancolie. Études cliniques*, op. cit., p. 104.

¹⁰⁷⁶ *Petite Histoire de la photographie*, op. cit., p. 6.

¹⁰⁷⁷ Pour une analyse détaillée de cette notion chez W. Benjamin, on se reportera à B. Vouilloux, « Autonomie et *aura* », in *L'Œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*, op. cit., p. 26-38.

croire que l'image est un corps qui existe, consiste et se manifeste *hic et nunc*¹⁰⁷⁸. En effet, comme le soutient Bernard Vouilloux dans *L'Œuvre en souffrance*, « le *hic et nunc* constitue le fondement ultime de l'aura »¹⁰⁷⁹ selon Benjamin, également assimilée, dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, à la notion d'authenticité. Bernard Vouilloux estime ainsi « qu'à côté d'une expérience du temps, l'aura fait appel à une expérience de l'espace »¹⁰⁸⁰. Nous retrouvons par conséquent l'idée de création d'une perspective évoquée à propos de l'objet esthétique perçu et/ou conçu par le sujet mélancolique : l'aura troue la surface plane et crée une sensation de volume en même temps qu'elle donne le sentiment de la présence réelle de l'objet. Elle exerce un pouvoir d'illusion ou, dans certains cas, d'hallucination qui, éventuellement, redonne vie (de façon imaginaire) à celui ou celle qui n'est plus de ce monde, mais dont la trace lumineuse est restée comme miraculeusement fixée sur le papier. L'aura posséderait donc le pouvoir de faire surgir les fantômes. Dans sa *Petite Histoire de la photographie*, Benjamin évoque à ce propos l'aura propre aux toutes premières photographies, généralement constituées de portraits. Résultant d'un long temps de pose, ces prises de vue étaient entourées d'un halo d'ombre plus ou moins bien délimité, qui donnait naissance à d'intenses contrastes lumineux. Sur le papier, les personnes photographiées étaient alors dotées d'un éclat sacré et ressemblaient parfois à des revenants. Pour cette raison, sans doute, diverses tendances de l'occultisme ne se privèrent pas de faire usage de l'objet photographique en tant que preuve de l'existence de l'au-delà¹⁰⁸¹.

Par rapport aux œuvres incluses dans *Autoportraits* et *Chapitre sur les petites amputations*, la comparaison avec l'aura s'impose d'autant plus que de longs temps de pose sont pratiqués par Nebreda, comme celui-ci le précise dans ses « Normes techniques »¹⁰⁸² ou dans son entretien avec Catherine Millet : « [...] certaines photos demandent un temps de pose très long, cinq minutes par exemple. »¹⁰⁸³ Par ailleurs, s'il utilise un *flash* pour la plupart de ses clichés, le photographe se sert également de la lumière naturelle, afin d'accroître encore la luminosité, comme il l'indique dans ses « Notes sur le système de travail » : « Habituellement je pratique, même quand j'utilise le *flash*, l'exposition longue afin de profiter de la lumière

¹⁰⁷⁸ W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version, 1935), Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 2001, p. 71-72.

¹⁰⁷⁹ B. Vouilloux, *L'Œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*

¹⁰⁸¹ Cf. *Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte*, ouvrage collectif, Paris, Gallimard, « Livres d'Art », 2004.

¹⁰⁸² D. Nebreda, « Normes techniques », in *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁸³ « Entretien avec Catherine Millet », in *Sur David Nebreda*, *op. cit.*, p. 14.

ambiante. »¹⁰⁸⁴ L'auteur de *Sur la révélation* ajoute toutefois qu'il n'est pas satisfait des quelques autoportraits dont l'exposition a été trop longue (d'une durée de deux heures)¹⁰⁸⁵.

Ainsi, dans les autoportraits de Nebreda, marqués par la mélancolie, le halo lumineux rehausse le corps du sujet en le détachant de son fond et lui donne, malgré son état visible de cachexie, un air de puissance et d'immortalité surnaturelles. L'aura, qui prend parfois l'aspect d'une auréole (mot de même racine), transforme le corps humain en apparition divine (ou hiérophanie). Elle provoque un sentiment de *mysterium tremendum*, ou sentiment de terreur sacrée. Par l'affect qu'elle est amenée à produire, donc dans le Réel, la lumière rejoint ainsi les diverses connotations qu'elle revêt sur le plan de l'Imaginaire, *via* notamment la symbolique chrétienne ; en particulier, elle est associée à la résurrection et à la splendeur de l'Au-delà.

Plus concrètement, le principe de l'auréole ou du halo lumineux est exploité dans un certain nombre de photos appartenant à la série des autoportraits couleur composés entre 1989 et 1990. La première manifestation de cette aura artificielle figure dans l'autoportrait intitulé *9-7-89. La chaussure de la mère morte*¹⁰⁸⁶, où elle forme un rectangle de lumière qui éclaire essentiellement le dos du photographié ; par conséquent, le lien avec l'aura sacrée telle qu'elle figure dans les œuvres d'art chrétien y est encore difficile à établir.

Dans *La Trinité des miroirs*¹⁰⁸⁷, le halo de lumière se concentre dorénavant sur le visage du photographié ; cette aura provient de toute évidence d'une source extérieure (le *flash*) et inonde le visage du double, de sorte qu'il ne peut garder les yeux ouverts. Saturé de lumière, le visage du photographié apparaît entièrement blanc, comme nimbé ; on peut ainsi imaginer que le double est béni par une entité supérieure ou qu'il se trouve sous l'emprise maléfique de cette lumière qui, dans l'espace de l'autoportrait, prend un aspect surnaturel. Le double photographique chercherait-il à faire corps, ou fait-il déjà corps, avec la lumière, sorte d'éclat de jouissance ?

Le pouvoir de l'aura comme son utilisation semblent davantage régulés et maîtrisés à partir de l'autoportrait intitulé *Le Fil de la mère*¹⁰⁸⁸, où la lumière qui nimbe le crâne et la nuque du photographié semble sourdre de celui-ci, et non plus provenir d'une source extérieure. D'un point de vue purement formel, le rapprochement avec l'auréole des saints serait donc ici possible. D'un point de vue religieux, elle transformerait le corps profane du

¹⁰⁸⁴ « Notes sur le système de travail », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*

¹⁰⁸⁶ D. Nebreda, *Autoportraits, op. cit.*, p. 55.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 59.

photographié en corps mystique ou en tout cas, comme l'appelle Nebreda, en « corps théologique ». L'emploi de l'auréole comme rehaut narcissique nous semble également très réussi dans *Le Miroir, la Cendre et les Excréments. L'alpha et l'oméga sur le front*¹⁰⁸⁹.

D'une manière générale, la lumière, en tant qu'élément pictural mais aussi en tant que symbole (non ancré dans le Symbolique), joue un rôle non négligeable dans les travaux de Nebreda, puisqu'elle permettrait, au même titre que l'institution d'un ordre, de diminuer momentanément son angoisse psychotique et de réintroduire des limites : « [...] l'ordre, la lumière et le temps délimitent »¹⁰⁹⁰, assure le photographe dans les notes de ses *Autoportraits*.

Que les œuvres soient en couleur ou en noir-et-blanc, la lumière, caractéristique inhérente à toute photo, est toujours utilisée afin de mettre en évidence le corps du photographié, de le détacher d'un fond obscur, par le biais d'une exposition plus ou moins forte et de contrastes appuyés. Nebreda effectue un travail très important sur les ombres, les lumières saturées, les clairs-obscur. On observe ainsi différentes tentatives pour mettre en évidence un élément anatomique du photographié par une exposition plus grande à la lumière dès les premiers autoportraits en noir et blanc.

En outre, l'utilisation d'un drap blanc, attesté dans les *Autoportraits* comme dans *Chapitre sur les petites amputations*, exerce selon nous la même fonction que le halo de lumière. Faisons en effet remarquer que, s'il renvoie de toute évidence au suaire, ce drap constitue aussi un fond blanc qui est la condition première pour l'inscription d'une image.

Précisons toutefois que la production du phénomène auratique s'avère moins fréquente à partir de la deuxième série d'autoportraits en couleur, qui date de 1997. Cependant, les photos possèdent généralement des fonds très sombres, de sorte que le regard se focalise toujours sur l'objet ou l'être photographié, y compris dans les autoportraits réalisés entre août et octobre 1997. De même, dans *Chapitre sur les petites amputations*, l'absence de couleurs doit être relativisée dans la mesure où celles-ci sont remplacées par les contrastes et le jeu avec les nuances de gris. Cependant, il est vrai que le phénomène de surexposition lumineuse tend à disparaître au profit de la monstration de corps fantomatiques plongés dans la pénombre, comme si le versant mélancolique de la psychose prenait le dessus. Sur l'un des derniers autoportraits¹⁰⁹¹, le voile blanc s'est changé en voile noir translucide, témoignant de l'extinction du phénomène auratique.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 68.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 166. Nous soulignons.

¹⁰⁹¹ D. Nebreda, *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 79.

b.2. L'ambiguïté de la couleur

Selon Jacob Rogozinski, l'introduction du miroir constitue un renouveau et un changement de paradigme dans l'œuvre de Nebreda¹⁰⁹² ; en effet, elle permet de retourner l'image inversée (image négative) en double fidèle (image positive). À partir de là, l'homme pourrait enfin se regarder dans un miroir et offrir son regard au spectateur (ou au témoin extérieur, c'est-à-dire, au premier chef, à l'auteur de la photo), c'est pourquoi le photographe se désignerait depuis lors comme « nouveau-né ». Mais, sans se prononcer sur la réussite ou non de l'instauration d'un regard, on peut aussi penser que cette nouvelle naissance est liée au passage du noir et blanc à la couleur, couplé au phénomène d'identification au saint martyr, ou au Christ mort, lequel va aussi de pair avec l'introduction, dans certaines photos, du halo lumineux (ou de l'auréole). Dans le texte de ses *Autoportraits*, Nebreda n'évoque-t-il pas « les trois couleurs de la résurrection »¹⁰⁹³ ?

Au même titre que le phénomène de sortie du cadre, le passage à la couleur introduit plus de réalisme. Il offre au photographe la possibilité de « jouer » avec ses taches de sang comme s'il s'agissait de peinture et augmente ses possibilités d'expression ; de fait, l'hémoglobine produit des coulures, des éclats et des ombres sur la peau du photographié. L'effet de matière et le langage du corps se trouvent ainsi accentués. Par ailleurs, la présence de couleurs permet d'identifier immédiatement que l'écrit a été réalisé avec du sang ou avec des excréments.

En guise d'exemple, nous examinerons l'utilisation des couleurs dans *Sans titre*¹⁰⁹⁴. Cette photographie est issue de la série des *Autoportraits* qui appartient à la deuxième période d'activité de l'auteur (celle qui correspond à la première série des autoportraits en couleur). On y découvre, posant à l'intérieur d'une sorte de cadre métallique doré, qui double la bordure de la photographie, le corps amaigri d'un homme (que l'on identifie comme étant David Nebreda), torse nu, côtes apparentes et tailladées. La paume de sa main gauche, en partie couverte de sang est tournée vers le ciel ; son bras droit porte un linge blanc plissé, maculé par ce que l'on peut à nouveau supposer être de l'hémoglobine. Il est tentant d'assimiler cette pièce de tissu à un suaire et de rapprocher le motif de la photographie d'une image christique. On sait d'ailleurs à quel point certaines images de la Crucifixion peuvent être sanglantes¹⁰⁹⁵.

¹⁰⁹² Cf. J. Rogozinski, « Voyez, ceci est mon sang (ou la Passion selon D.N.N.) » in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 117.

¹⁰⁹³ D. Nebreda, *Autoportraits, op. cit.*, p. 9 et p. 167.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰⁹⁵ Sur certains tableaux de la Renaissance, le sang coule abondamment des plaies du Christ.

Le fond de l'image étant recouvert d'une teinte noire, avec quelques rares zones gris brun mal délimitées aux alentours du cadre, le corps du photographe s'en détache très nettement, et d'autant mieux que sa peau offre des nuances dorées – à côté de quelques nuances verdâtres qui, personnellement, nous évoquent un état de putréfaction ou une photographie hors d'âge, abîmée par du salpêtre. La lumière semble ainsi sourdre du buste, comme c'est le cas sur de nombreuses Crucifixions où non seulement le corps de Jésus Christ est nimbé mais il rayonne de tout l'éclat de la lumière divine¹⁰⁹⁶. Toutefois, nulle auréole, nulle couronne d'épines ne viennent cerner le crâne du photographié (en soi, l'omission de ces symboles n'est pas exceptionnelle dans les représentations du Christ). En revanche, au-dessus de la tête de l'homme se trouve inscrit en lettres blanches, tracées sans application, le mot *Esteril*, ce qui signifie proprement « stérile » en espagnol. Nous reviendrons sur le sens et la fonction de cette inscription.

Par ailleurs, l'image est quelque peu salie et floutée : deux importantes taches blanches recouvrent la joue droite et non rasée du double photographique ; le cadre extrêmement fruste semble avoir été peint sans application. On peut supposer que ces diverses traces, quoiqu'elles fassent penser à des bavures, à des salissures voire à une dépigmentation, ont été faites volontairement sur le cliché, lors du montage. Au même titre que les taches de sang, elles correspondraient à un langage primaire du corps, que l'on pourrait rattacher aux « signifiants formels » mis en évidence par Didier Anzieu¹⁰⁹⁷ ou au « pictogramme » chez Piera Aulagnier¹⁰⁹⁸ ; dans une optique lacanienne, nous les appellerons plutôt *pré-signifiants* et nous les rapprocherons de la notion de *lettre*. Ces taches qui témoignent d'une attaque contre la belle image renforcent aussi l'effet de réel. Les masses de peinture verdâtres ou grisâtres qui se répandent en nébuleuses autour du cadre (évoquant le vert-de-gris), et qui vont jusqu'à voiler en partie le menton du photographié, donnent en tout cas l'impression d'un vieillissement du papier ou de la toile, comme si la photo ou le tableau avait été retrouvé(e) dans un grenier et sorti(e) d'un antique coffre qui aurait traversé les siècles. On sait que l'aspect *vintage* des objets d'art leur donne souvent un certain cachet.

Ces taches, griffures et autres salissures n'ont peut-être pas été effectuées dans un but esthétique, mais pour répondre à d'autres fins, plus fondamentales. S'affichant au premier plan, alors que le personnage se tient en léger recul, elles font naître un effet de profondeur et contribuent à créer une indétermination quant à la nature du support utilisé, la photographie

¹⁰⁹⁶ Par exemple, sur *le Christ en croix* de Diego Velasquez (Vers 1632), exposé au musée du Prado.

¹⁰⁹⁷ D. Anzieu, *Les Enveloppes psychiques*, ouvrage collectif, Paris, Dunod, 1987, p. 1-22.

¹⁰⁹⁸ Cf. Piera Aulagnier, *La Violence de l'interprétation*, Paris, PUF, « Fil rouge », 2003.

s'apparentant tout d'abord à la photographie d'un tableau, avant de dériver ostensiblement vers une peinture ultra-réaliste par un subtil effet de trompe-l'œil auquel la présence du cadre n'est pas non plus étrangère. S'accomplirait ainsi une sorte de jeu avec les apparences, orchestré par le photographe ; mais pour Nebreda, cette manipulation de l'image a tout d'un jeu grave et sérieux, puisqu'elle est au service de sa lutte contre la persécution et de l'établissement de son « image véritable ».

Toutefois, la lumière et les couleurs peuvent également signifier la présence voire l'imminence d'un danger pour l'autoportraitiste, dans la mesure où elles ne servent pas seulement à mettre en valeur une image de soi mais reflètent aussi l'illumination qui s'empare de lui, lors de ses crises délirantes. Elles formeraient les traces de la jouissance sans bornes qui s'empare du sujet lors de sa phase d'automutilation et auraient de surcroît la faculté de réactualiser cette jouissance. De plus, si l'on se reporte aux *Autoportraits*, l'usage accentué de la couleur jaune au fil du temps, en lien avec l'insertion et la manipulation de cierges¹⁰⁹⁹, marque l'attrance de plus en plus grande du photographe pour le feu, lequel traduit vraisemblablement l'embrassement du sujet au contact du Réel et du lieu de la Chose. En particulier, les quatre clichés qui terminent la série réalisée entre janvier et juillet 1999 présentent des tons ocre et pourraient être dites *sous le signe du feu*. Dans ces conditions, l'exercice de la photographie ne suffirait plus à faire diversion par rapport à la jouissance envahissante. Nebreda finit d'ailleurs par mettre sa main au feu, acte d'auto-agression qu'il montre dans l'un de ses autoportraits les plus impressionnants¹¹⁰⁰.

L'accroissement du danger était déjà sensible dans plusieurs de ses autoportraits précédents. Ainsi, dans *La Séparation d'avec la mère*¹¹⁰¹, la mère/Mère de Nebreda semble représentée de façon métonymique par une ampoule électrique extrêmement lumineuse, d'où émane des fils : elle provoque l'aveuglement du photographié, comme dans *La Trinité des Miroirs*. Reclus dans un angle de sa chambre, ce dernier tente de se protéger de l'embrassement en restant plongé dans la pénombre ; accentuant l'effet tragique, une ombre (funeste ?) survole sa tête.

Dans l'autoportrait situé en vis-à-vis, intitulé *Il s'aveugle (les yeux du monde)*¹¹⁰², le photographié, tel Œdipe ayant réalisé l'ampleur de son crime (l'inceste avec sa mère), tente de se percer les yeux. Son corps est surexposé de sorte que sa peau paraît dorée ; le fond noir de

¹⁰⁹⁹ Cf. par exemple, D. Nebreda, *Autoportraits, op. cit.*, p. 95.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 115.

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 112.

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 113.

la photo emplit quasiment tout le reste de l'espace (Nebreda a recouvert le sol d'un drap noir) : comme dans la mise en scène d'une tragédie antique, le photographié est seul, plongé dans le désespoir, sans aucune présence secourable à ses côtés. On peut en conclure que le recours à la lumière et à la couleur ne permet pas forcément à un regard de se constituer et de se maintenir chez ce sujet.

Après l'échec des autoportraits couleur comme tentatives de faire bouclier contre la jouissance de la Chose, le retour au noir et blanc, dans *Chapitre sur les petites amputations*, marquerait paradoxalement, en même temps qu'un certain apaisement, un retour de la tendance mélancolique et une accélération dans le processus de néantisation, processus que nous détaillerons plus loin.

Ajoutons que, dans ses photos, le regard de David Nebreda est parfois intensément présent, et difficile à soutenir ; il s'agit d'un regard qui interpelle ou qui appelle. D'autres fois, en revanche, son regard est comme plongé dans le lointain, en direction d'un autre monde ; il correspond au regard du mystique en extase, évoquant le « regard absolu »¹¹⁰³ dépeint par Nicolas de Cuse au sujet de l'autoportrait d'Albrecht Dürer. D'autre fois encore, ses yeux sont fermés, ils manifestent donc une absence de regard ; on parlera éventuellement d'un regard intérieur.

De fait, sur nombre de photos, le regard du photographié apparaît tourné vers l'intérieur, et tout son corps semble plongé dans la méditation, comme si l'enjeu, pour le photographe, était de réussir à donner l'illusion d'une intériorité, d'un vaste espace intime domestiqué. Pour résister à la phagocytation par l'Autre, il n'y aurait pas de meilleure solution, en complément des actes d'automutilation et des coupures effectuées sur la peau, que de chercher à se fabriquer un asile intérieur, autrement dit de se constituer une intériorité, soit un espace psychique libre pour une pensée et une imagination personnelles.

Cependant, si l'on se rapporte aux textes écrits par Nebreda, cet espace intérieur que le sujet tenterait d'instaurer *via* son double photographique, ouvre sur une perspective de libération bien incertaine. Il se réduirait même la plupart du temps à un vide de la pensée correspondant, comme nous l'avons vu précédemment, à un mode de défense négativiste contre l'afflux ininterrompu des pensées obsessionnelles. Loin d'ouvrir sur la rédemption et sur l'avenir, le caractère hiératique du double photographique – qu'il soit ou non entouré de son aura, et soutenu ou non par elle – trahirait alors un état d'absence, de catatonie ou de stupeur

¹¹⁰³ Cf. H. Belting, « Le corps et les images comme articles de foi », in *La Vraie Image*, *op. cit.*, p. 148-149.

mélancolique. Un état de non-vie, que seul pourrait éventuellement ranimer la puissance du Verbe.

c. L'épigraphe infamante

Dans l'icône, l'inscription, ou épigraphe (en grec, *épigraphe*), qui désigne la divinité ou les divinités représentées en peinture ne constitue pas seulement une caractéristique formelle. Elle se révèle indispensable à l'image, sa présence est nécessaire pour que le processus d'incarnation et de résurrection qu'elle enclenche soit efficace. C'est l'inscription, en effet, qui assure la médiation entre l'image naturelle (archétype ou *eikôn*) de la divinité et l'image matérielle (icône)¹¹⁰⁴. Par conséquent, l'icône est à lire tout autant qu'à voir ou à contempler, ce que souligne d'ailleurs l'ambiguïté du terme *graphè* (présent dans *épigraphe*) qui, en grec, désigne aussi bien le dessin que toute inscription graphique, donc aussi l'écriture. D'ailleurs, l'épigraphe se réduit parfois à un simple cryptogramme.

Dans les *Antirrhétiques*, le patriarche Nicéphore parle d'*homonymie* entre l'icône et son modèle, homonymie qui n'empêche pas la différence de substance de perdurer, mais qui permet que s'établisse une relation d'intimité (*skhêsis*) entre le saint ou la divinité et le fidèle, *via* la contemplation *et* la lecture de l'icône¹¹⁰⁵. L'inscription iconique sert en effet de support à la voix du Père, ou à la voix des anges et des apôtres, annonciateurs de la venue du Messie. Elle n'est pas une simple information donnée sur le contenu de l'image ; elle la désigne et la manifeste (ou l'actualise), de même que, dans le Nouveau Testament, la venue du Sauveur et son apparition sont toujours annoncées par des signes ou par des voix : « Le voici, c'est Lui. *Ecce Homo.* » Par le biais de l'épigraphe, l'icône se voit donc investie d'une puissance magique et d'une valeur performative, qui la rapproche de tous les objets talismaniques. En outre, elle est la métaphore de la Transfiguration, soit la métaphore de la résurrection dans un nouveau corps fait de chair surnaturelle.

Or la nécessité que, dans le cadre de l'icône, le regard soit soutenu par un écrit ou une voix qui constitue un acte de nomination nous paraît d'une grande importance, dans la mesure où elle renvoie ainsi à la structure du stade du miroir décrit par Lacan : la voix vient s'unir à l'image (ou au regard) et la soutient. On comprend alors que l'icône soit un objet particulièrement prisé par Nebreda ; par le biais de son épigraphe, elle constitue une sorte d'appel à la nomination, ou d'appel au Père symbolique, lequel permet au fidèle de se doter d'un nouveau corps pur et régénéré : « L'enfant qui naît de l'union d'une chair avec une voix,

¹¹⁰⁴ Cf. M.-J. Mondzain, *Image, Icône, Économie*, *op. cit.*, p. 138.

¹¹⁰⁵ Cf. Nicéphore, *Antirrhétiques*, I, 280, b, et M.-J. Mondzain, *Image, Icône, Économie*, *op. cit.*, p. 133.

voilà ce qu'est l'icône »¹¹⁰⁶, affirme Marie-José Mondzain. De cette manière, l'icône prélude à la naissance du corps en tant que substance érogène, prise dans le signifiant. Par conséquent, en mimant l'art de l'icône dans ses autoportraits, Nebreda viserait à pallier l'absence de réponse au deuxième appel de l'*infans* lors de son ontogénèse qui n'a pas été achevée.

Détournant les Évangiles au profit d'une mythologie personnelle et singulière, le photographe se dépeint en « ange de l'Annonciation »¹¹⁰⁷, en « ange du viol »¹¹⁰⁸, en « Mère basilique »¹¹⁰⁹ ou en « Mère honte »¹¹¹⁰, noms apposés ou intégrés à ses autoportraits et censés lui conférer, et conférer en priorité à son double, un pouvoir et une autorité surnaturels.

L'inscription d'un nom dans les autoportraits remonte à la dernière photo de la première série en noir et blanc, juste avant le passage à la couleur, dans une œuvre qui utilise aussi le miroir¹¹¹¹. *Sacrate* est le nom utilisé alors par Nebreda. Il appartient de toute évidence à son délire ; néanmoins, nous allons tenter de l'interpréter. Tout d'abord, il nous fait penser au nom du grand philosophe de l'Antiquité, *Socrate* ; il correspondrait à une déformation de ce nom et à une réappropriation, laquelle permettrait peut-être, chez Nebreda, une incorporation de sa pensée et de ses qualités, à commencer par la sagesse¹¹¹². En s'intéressant davantage au signifiant, on pourrait y voir l'association de deux mots espagnols : *sacra*, qui signifie « sacré », et *te*, qui renvoie au pronom personnel de la deuxième personne du pluriel, « vous ». L'inscription correspondrait dans ces conditions à une sorte de bénédiction qui consacrerait le double photographique et révélerait le pouvoir créateur de l'image en transformant celle-ci en icône (puisque l'écriture du nom est nécessaire à la validation de l'icône comme telle). En outre, le signifiant *crate* renvoie à l'idée de puissance, en grec¹¹¹³, langue qui, étant donné son emploi dans les Évangiles et sa présence chez nombre de théologiens, n'est pas inconnue de Nebreda ; contenue dans *Sacrate*, cette sorte de suffixe ou de racine étymologique ajouterait de l'efficacité à ce nom de même qu'au portrait qu'il surmonte et dont il fait partie intégrante.

Cependant, deux ou trois autres détails méritent notre attention. D'une part, l'inscription *Sacrate* apparaît à l'envers sur la photo ; est-ce à dire que Nebreda souhaite

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 137.

¹¹⁰⁷ D. Nebreda, *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 127.

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 131.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 126.

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 125.

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 43.

¹¹¹² Le rapprochement entre Nebreda et Socrate reste toutefois incongru, puisque Socrate est d'abord, suivant la maxime bien connue, celui qui sait qu'il ne sait pas. Il s'oppose en cela à la plupart des maîtres religieux de la même époque, qui se voulaient dépositaires d'un savoir ésotérique déjà constitué, qu'ils transmettaient à leurs élèves, lesquels devenaient alors des initiés.

¹¹¹³ En grec, *kratos* signifie « pouvoir, puissance ».

rendre son nom illisible ? D'autre part, le renversement du nom n'impliquerait-il pas aussi le renversement des qualités qui lui sont théoriquement attribuées ? Dans ce cas, *Sacrate* ne désignerait-il pas l'inverse d'un sage, autrement dit un fou ? De plus, si l'on se rapporte aux croyances religieuses et aux superstitions, le nom de Satan peut s'écrire à l'envers, car l'Ange du Mal inverse et renverse les valeurs. Cette notation particulière effectuée par Nebreda constituerait donc peut-être une sorte de provocation vis-à-vis du nom de Dieu, ou du nom sacré inscrit sur les icônes. *Sacrate*, mot qui peut aussi faire songer à *Satan*, renverserait ainsi la figure de Dieu, du saint ou du sage, pour prendre sa place et pour faire régner la toute-jouissance au lieu de la Loi symbolique.

Autre détail intéressant à mentionner, le nom de *Sacrate*, sur la photo, est doublement souligné par un trait et un signe de croix, tous deux réalisés, semble-t-il, à la peinture sur le négatif : au premier abord, la dimension sacrée du nom serait donc soutenue par le signe de Croix ; en même temps, le caractère satanique ou du moins le paradoxe de l'image ressort si l'on considère que le trait qui souligne *Sacrate* peut aussi être interprété comme le symbole mathématique de la soustraction, les mathématiques étant utilisées par Nebreda dans la construction de son œuvre. Ainsi serait figurée comme une sorte de négation de la croix, ou bien une dualité entre le signe de soustraction et la croix, qui peut aussi être interprétée comme le signe arithmétique de l'addition. On observe également deux points blancs situés vers le milieu de la photo, points qui évoquent le signe mathématique de la division ; or l'opération de division est, comme on sait, le propre du Diable (*diaballo* signifiant, en grec, « je divise »). Autre hypothèse, peut-être plus plausible, ces deux points correspondant à des marques (volontaires ou involontaires ?) de peinture déposées sur le négatif ou directement sur la photo, comme le point qui succède au nom de *Sacrate* et qui clôt l'inscription, pourraient tout simplement contribuer à l'ancrage du nom et de l'image dans le Réel.

On retrouve le nom de *Sacrate* dans l'autoportrait qui débute la série réalisée entre janvier et juillet 1999¹¹¹⁴, soit plus de dix ans après les premiers autoportraits, réalisés entre 1983 et 1989. Cependant, cette fois-ci, ce nom a été tracé à l'endroit et il est surmonté d'une Croix, comme s'il y avait de la part de Nebreda une sorte de soumission à l'ordre religieux et à l'ordre de l'écriture (puisque le nom n'est plus écrit à l'envers). Cet autoportrait comporte d'ailleurs une autre inscription qui pourrait correspondre au nouveau nom endossé par Nebreda, à un nouveau signifiant issu non seulement de son délire mais, vraisemblablement, aussi lié à l'interaction qu'il a pu avoir avec le public de ses œuvres : *Verguenza*, autrement

¹¹¹⁴ D. Nebreda, *Autoportraits*, op. cit., p. 125.

dit : « Honte ». Ce signifiant n’effacerait pas le précédent mais s’y ajouterait, pour le préciser et le compléter. Nebreda est donc à ce moment-là marqué par ce nouveau signifiant, qui vient le représenter lui-même (mais non pour un autre signifiant), ce que vient confirmer le titre attribué à l’œuvre : *Le Nouveau Nom de la mère honte*. Or, en plus de sa connotation péjorative, ce nom souligne un versant de féminisation. On retrouve cette identification à la femme, en tant que prostituée (Marie-Madeleine ?), et à la mère/Mère, et par conséquent à la Mère de Dieu (Marie), prise en mauvaise part, dans un autre nom que le photographe s’attribue ensuite : *Putas de la regeneracion*, « Putain de la régénération »¹¹¹⁵.

La plupart du temps, les inscriptions qui surmontent ou accompagnent les autoportraits peuvent être interprétées comme des insultes ou des mentions péjoratives, par exemple : *Esteril*, « Stérile »¹¹¹⁶, signifiant plusieurs fois réutilisé par Nebreda. Ce dernier ne pourrait donc se résoudre à se désigner autrement que comme déchet ou comme la proie de l’Autre (dont l’usage du signifiant *Putas* rend bien compte). De manière encore plus évidente, les légendes incluses dans *La Cendre de la mère, le trou de la mère et la croix du fils*¹¹¹⁷ sonnent comme un véritable réquisitoire à charge. La première d’entre elles, située à gauche du pénis « crucifié » de Nebreda qui constitue le sujet de la photo, mentionne : « Stupide, muet et stérile » ; la seconde légende, située à droite, sur la même ligne, constitue une interpellation que l’auteur se lance sans doute à lui-même : « Stupide stérile, comment te reconnaitrons-nous ? » Ces appels au Nom semblent se conclure essentiellement sur des échecs et une victoire de la Mère, moins dans sa dimension de protection bienveillante que dans sa dimension d’engloutissement mortifère.

L’identification avec un Jésus Christ en gloire ou en majesté, suggéré par certains motifs utilisés par Nebreda, se révèle finalement impossible. En effet, rappelons que, pour la religion chrétienne, le Christ est le Sauveur, l’homme-dieu qui, par le biais de son sacrifice permanent, rachète les péchés de l’humanité et permet à celle-ci de perdurer sur la Terre. Étant donné son pouvoir régénérateur ainsi que sa puissance de fertilité réelle ou symbolique (multiplication des naissances, multiplication des pains, etc.), on le compare aussi de manière fréquente à un semeur. Or Nebreda, de son côté, ne vise apparemment pas la poursuite et le renouvellement de la vie, comme le Semeur, mais l’arrêt des générations. Contrairement à

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 129 et 135.

¹¹¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p. 121.

Jésus-Christ, il ne saurait avoir de nombreux fils (spirituels ou non), puisque, comme il le notifie lui-même en termes clairs, il est marqué du sceau de la stérilité¹¹¹⁸.

Les inscriptions se révèlent assez nombreuses sur les photographies de Nebreda, qu'elles s'affichent sur des pancartes, sur des écriteaux (que le photographe tient entre ses doigts ou qui pendent autour de son cou¹¹¹⁹), sur des morceaux de papier, ou qu'elles figurent sous forme de lettres peintes surajoutées. Mais correspondent-elles au même usage que l'épigraphe iconique ?

Dans l'autportrait de la page 47, la mention « *Esteril* » qui surplombe la tête du photographié nous fait plutôt penser au *titulus* que les Romains avaient placé en haut de la Croix du Christ (*INRI*), afin de désigner celui-ci avec moquerie et dérision comme « Roi des Juifs » (le *titulus* désignait en effet les torts commis, le motif de la punition infligée aux crucifiés). Sur les photographies de Nebreda, l'usage du *titulus* serait à la fois inversé et maintenu, l'ironie moqueuse s'associant à l'auto-agression sous la forme d'une dénonciation aussi brutale que cruelle.

Dans *Premier Certificat, 1972-1974*¹¹²⁰, le photographe a accroché contre son torse nu et scarifié son premier certificat d'internement à l'hôpital psychiatrique. Il semble ainsi tourner en dérision les habituelles photos de promotion, où le sujet photographié se présente fièrement avec le diplôme qu'il a glorieusement acquis. Mais chez Nebreda, nul sourire ne vient éclairer le visage du photographié, qui garde des traits pincés. Dans cette photo-là, pas d'auréole non plus, susceptible de propager quelque aura sacrée. Rien que la noirceur du fond, la pesanteur et la banalité d'un certificat médical, posant un diagnostic qui correspond à un verdict sans appel : « schizophrénie paranoïde »¹¹²¹.

2. L'esthétique selon Antonin Artaud

Fragmentations : tel est le titre qu'en 1947, Antonin Artaud attribue au premier chapitre de *Suppôts et Supplications*, son ultime recueil de poésie. Plus de vingt ans auparavant, dans la *Correspondance avec Jacques Rivière*, il tenait déjà ses poèmes pour des

¹¹¹⁸ On pourrait nous objecter que D. Nebreda, dans ses textes, fait plusieurs fois mention de ses « filles », mais il serait facile de montrer que l'existence, d'ailleurs toute fictionnelle, de ces filles, loin de témoigner d'un enchaînement et d'une poursuite réelle des générations, entérine au contraire le retour du même et l'enfermement des générations dans un cercle clos, ce que nous montrerons plus loin.

¹¹¹⁹ D. Nebreda, *Autoportraits*, op. cit., p. 133.

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹¹²¹ Cette mention réapparaît dans l'un des textes affichés dans l'autportrait de la page 119, intitulé *Sans titre*.

« lambeaux »¹¹²² et leur accolait délibérément l'étiquette de « fragments »¹¹²³. Que recouvrent au juste ces termes, auxquels ne s'associent généralement que des significations péjoratives ? Pour le savoir, nous porterons tout d'abord notre regard sur les premiers recueils¹¹²⁴ du poète afin d'en dégager les caractéristiques esthétiques dominantes ; nous nous intéresserons ensuite aux textes plus tardifs et notamment à l'architecture complexe de *Suppôts et Supplications*. Nous verrons ainsi en quelle mesure et en quel sens il est possible de rattacher l'œuvre d'Artaud à une nouvelle esthétique fragmentaire.

a. Prémices d'un art de la dé-composition

« Ni dans la vie de mes rêves, ni dans la vie de ma vie, je n'atteins à la hauteur de certaines images, je ne m'installe dans ma continuité. Tous mes rêves sont sans issue, sans château fort, sans plan de ville. Un vrai remugle de membres coupés. »¹¹²⁵ Le décor planté par ces quelques lignes extraites d'un texte de 1925 ressemble à celui d'un monde qui tombe en ruines, terrifiant reflet d'un corps et d'un esprit qui n'en finissent pas de se déliter. En lisant les textes d'Artaud, nous assistons effectivement au spectacle d'une pensée en train de se défaire, à la débâcle d'un langage qui manque cruellement à se trouver : « Je sais que quand j'ai voulu écrire j'ai raté mes mots et c'est tout. »¹¹²⁶ Bien que, de l'aveu même du poète, tous ses écrits présentent un caractère défectueux, fragmentaire et inachevé, qu'ils ne parviennent pas à exprimer ce que leur auteur souhaiterait véritablement exprimer, nous estimons toutefois qu'ils constituent de formidables réussites, non seulement sur le plan esthétique – d'une esthétique non soumise aux lois de l'imitation, précisons-le – mais également sur le plan de l'indicible, ce en quoi nous ne faisons qu'abonder dans le sens du poète¹¹²⁷. En effet, chez Artaud, l'Imaginaire a pris en partie le relais de la dimension symbolique défailante, et l'un des paradoxes les plus mystérieux de son « œuvre » en train de naître réside dans le fait que cette pensée et cet imaginaire, qui se définissent l'une et l'autre comme stupéfiés, parviennent néanmoins à produire des peintures et des fresques originales, d'une beauté poétique incontestable.

¹¹²² *Ibid.*, *Correspondance avec Jacques Rivière*, p. 24.

¹¹²³ *Ibid.*, p. 40-41.

¹¹²⁴ Nous nous intéresserons notamment à *Tric Trac du Ciel*, *L'Ombilic des Limbes*, *Le Pèse-Nerfs*, *L'Art et la Mort* et les *Fragments d'un Journal d'Enfer* (considérés comme suite au *Pèse-Nerfs*) mais aussi à tous les autres textes de la période dite surréaliste.

¹¹²⁵ « Le Mauvais Rêveur », in *O.C. I***, p. 31. Texte paru dans *Le Disque vert*, 3^e année, n° 3, 4^e série, avril 1925.

¹¹²⁶ « Prémabule », in *O.C. I**, p. 9.

¹¹²⁷ Se reporter notamment à la « Lettre à Peter Watson du 27 juillet 1946 », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1097.

Tout en se présentant comme ennemi du style et de l'esthétique, le poète réussit ce fabuleux tour de force qui consiste à susciter l'admiration de ses lecteurs à partir de la présentification de l'horrible et de l'immonde, du difforme et de l'informe. Sans négliger d'irréductibles différences, s'imposent ici une comparaison avec Charles Baudelaire et un parallèle avec son esthétique de la « décomposition », laquelle sera également revendiquée par Dada au début du XX^e siècle : « Nous déchirons, vent furieux, le linge des nuages et des prières, et préparons le grand spectacle du désastre, l'incendie, la décomposition. »¹¹²⁸ Même si, dans les premiers textes d'Artaud, le travail de dissection, de lacération et de pulvérisation que le poète opérera sur la langue après son internement ne se trouve qu'à l'état d'ébauche, on perçoit déjà cette identique faculté, absolument remarquable, à créer la surprise et à exercer une séduction sur son public à partir de l'exhibition de la monstruosité et de l'expression canalisée, stylisée, de la folie et du désespoir.

Dans ses premiers poèmes, Artaud n'utilise que peu de subterfuges stylistiques et grammaticaux pour traduire les effets de coupure qui l'obsèdent. En revanche, il recourt à l'imaginaire musical, comme dans *Orgue allemand*, dont la scène se déroule au milieu d'un décor populaire et urbain :

[...] Ô secrète, spécieuse
Ville d'écaillés, ville de toits
La musique que tu reçois
Et qui te grise, tu la creuses

Tu l'agites, sans l'absorber
Ô musique, *coupante* musique
Avec tes marbres harmoniques
Qui écrasent le ciel gelé¹¹²⁹

Mais en premier lieu, l'art de la « dé-composition » (ou la force corruptrice qui sous-tend le travail d'écriture) influe sur la dimension et la disposition des ouvrages. D'une manière générale, les premiers recueils d'Artaud présentent des proportions à peu près identiques : ils comptent en moyenne une trentaine de pages, s'apparentent en quelque sorte à des carnets de notes¹¹³⁰. L'écrivain en parle comme de « petits livres »¹¹³¹, et l'on peut penser que le choix d'un cadre relativement restreint pour s'exprimer n'est pas anodin¹¹³². Le lecteur

¹¹²⁸ Tristan Tzara, « Manifeste dada 1918 », in *Dada est tatou. Tout est Dada.*, Paris, GF, 2003, p. 207.

¹¹²⁹ *Tric Trac du Ciel*, in *O.C. I**, p. 221. Nous soulignons.

¹¹³⁰ A. Artaud généralisera bien plus tard l'utilisation de petits cahiers d'écolier pour ses écrits.

¹¹³¹ Cf. « Lettre à Madame Toulouse », in *O.C. I***, p. 119-120. Voir aussi ce qu'il en dit dans la « Lettre à Peter Watson du 27 juillet 1946 », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1097.

¹¹³² Cf. C. Bouthors-Paillart, *L'Énonciation ou l'Épreuve de la cruauté, op. cit.*, p. 105.

hérite ainsi de recueils que l'on pourrait dire « dé-composés ». Les *Fragments d'un Journal d'Enfer*¹¹³³, qui, étant donné leur longueur, réalisent une sorte de compromis entre le poème en prose et le recueil, forment à notre avis le paradigme d'une nouvelle esthétique fragmentaire qui a commencé à se manifester dès *L'Ombilic des Limbes*. Vingt ans avant l'élaboration de *Suppôts et Supplications* et l'avènement d'un « corps-texte »¹¹³⁴ éclaté, cette « œuvre » compendieuse, présentant une suite de paragraphes relativement courts, se réduisant parfois à une seule petite phrase, possède un pouvoir expressif foudroyant. Comme ce fut déjà le cas avec *Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud, auteur auquel Artaud ne se prive pas de se référer, le lecteur a ainsi l'impression de tenir entre ses mains « quelques hideux feuillets » d'un « carnet de damné »¹¹³⁵. De même, *Le Pèse-Nerfs*, recueil qui précède de peu les *Fragments d'un Journal d'Enfer*, se trouve constitué par une série de paragraphes disjoints les uns des autres, dont certains restent, volontairement ou non, inachevés. On peut notamment s'étonner de découvrir certaines phrases (parfois nominales) isolées en plein milieu d'une page, à l'exemple de celle-ci : « Une espèce de déperdition constante du niveau normal de la réalité. »¹¹³⁶ Traduisant la perception d'une perte de consistance de l'univers, cette proposition rend compte du mal-être qui accable le poète, de la maladie qui tue à petit feu sa pensée, en lien avec un désinvestissement du monde extérieur et un processus inéluctable de déssubjectivation. Dans les années 1920-1930, Artaud ne saurait donc s'exprimer de manière plus authentique que par le biais d'un style lapidaire et fragmentaire, mais conservant néanmoins une beauté et une hauteur incontestables. Par ailleurs, nous remarquons qu'au cours du temps, l'utilisation de l'espace de la page et les variations typographiques prennent une importance de plus en plus prépondérante. Une certaine cohérence se manifeste ainsi entre le fond et la forme des textes, tous deux marqués par l'effondrement et l'éclatement. On relève une grande fréquence du mot « rupture » et du verbe « rompre », le champ lexical du déchirement, de la coupure ou de la cassure demeure prégnant. Camille Dumoulié évoque pour sa part une « poétique de la faille »¹¹³⁷.

Or, cette incroyable force d'inertie provoquant la chute vertigineuse du corps, de la pensée et du langage, que l'on pourrait nommer puissance de « dislocation/dislocation »¹¹³⁸ –

¹¹³³ Publiés indépendamment au printemps 1926 dans la revue *Commerce*, ils seront accolés au *Pèse-Nerfs* à partir du 6 mars 1927.

¹¹³⁴ Cette expression nous permet d'attirer l'attention sur la relation directe et inséparable qui existe entre Antonin Artaud et ses « œuvres ».

¹¹³⁵ A. Rimbaud, *Une saison en enfer*, Paris, NRF/Gallimard, « Poésie », 2004, p. 178.

¹¹³⁶ O.C. I*, p. 89.

¹¹³⁷ « La Métaphysique de la Chair », in « Premières Scènes », in *Antonin Artaud, op. cit.*, p. 28.

¹¹³⁸ Cf. C. Bouthors-Paillart, « Deuxième partie : Dislocation-Dislocation », in *Antonin Artaud – L'Énonciation ou l'Épreuve de la cruauté, op. cit.*, p. 129-180.

facteur de liquéfaction, mais aussi de déplacement et de déformation – opère à tous les niveaux de l'œuvre : depuis son échelle globale jusqu'à l'espace infime du mot, en passant par les échelons intermédiaires du paragraphe et de la phrase. « Ma sensibilité est au ras des pierres, et peu s'en faut qu'il n'en sorte des vers, la vermine des chantiers délaissés »¹¹³⁹, affirme l'écrivain dans sa *Correspondance de la Momie*, en jouant sur l'ambiguïté du signifiant. Parallèlement à la décomposition du monde et de son Moi, les vers et les strophes de ses poèmes se trouveraient donc en état de putréfaction avancé.

Mais la décomposition et le démembrement s'accompagnent toujours d'une tentative de recomposition et de restructuration, qui passe notamment par un renouvellement esthétique de la langue, en lien avec un travail sur le signifiant et la lettre. Voici ce que l'on pouvait lire, dès 1923, en exergue à *Tric Trac du Ciel* :

Va-t'en, mon livre, aux membres serrés,
Où la moelle d'esprit s'inscrit, *départagée*
En anges, en laques, en encres, en mélanges [...].¹¹⁴⁰

Ces quelques mots confirment l'existence d'un processus paradoxal régissant l'écriture : à la segmentation entre les différents poèmes du recueil, de même qu'à leurs multiples failles intérieures, répond un effort d'unification à travers l'obtention de « mélanges » et la formation d'un liant, lesquels découlent aussi bien des rapprochements entre signifiés que des collusions entre signifiants (on notera l'inscription réitérée du mot « anges » dans « mélanges »). Mais, cette pseudo-unité de forme et de sens ne peut être réalisée que grâce à l'expression de l'horreur du Réel, présente ici dans l'accumulation de matières brutes (« encres », « laques » « moelle »), manifestée également par l'évocation de l'angoisse, de la mélancolie et du repli sur soi, perceptibles dans l'image corporelle des « membres serrés ». À la fluidité vivifiante de la parole et de l'écriture, que traduit le jaillissement des différents éléments liquides, s'opposent la paralysie, l'inhibition et la morbidité, correspondant à une poétique des blocs inertes et de l'anatomie tronquée.

Certes, Artaud est à la recherche d'une substantifique moelle, d'une colonne vertébrale, autrement dit d'un esprit et d'un corps propres qui exercerait une fonction de contenance et de maintenance. Mais en même temps, le poète « souffre », comme il le déclare dans *L'Ombilic des Limbes*, « de l'Esprit-organe », lequel renvoie au carcan de l'anatomie (ou du corps réel) éprouvé par le sujet schizophrène. Selon Jacques Derrida, « Artaud redoute le

¹¹³⁹ « Correspondance de la Momie », in *O.C. I***, p. 57.

¹¹⁴⁰ *Tric Trac du Ciel*, in *O.C. I**, p. 220.

corps articulé comme il redoute le langage articulé, le membre comme le mot, d'un seul et même trait, pour une seule et même raison. Car l'articulation est la structure de mon corps et la structure est toujours structure d'expropriation. La division du corps en organes, la différence intérieure de la chair ouvre le manque par lequel le corps s'absente à lui-même, se faisant ainsi passer, se prenant pour l'esprit »¹¹⁴¹. Chez Artaud, la juxtaposition d'idées qui ne font plus sens, le manque d'articulations syntaxiques, les « heurts » entre les mots, proviennent donc prioritairement de la dislocation des éléments qui articulent son corps et sa pensée, et de leur impossibilité à se rejoindre, à correspondre entre eux. D'où le refuge dans une poétique du fragment, de l'éclatement et de l'inachevé : « Lors donc que *je peux saisir une forme*, si imparfaite soit-elle, je la fixe, dans la crainte de perdre toute la pensée. »¹¹⁴²

Originellement, l'écrivain se trouve placé dans une situation d'impuissance, il sent son corps et son esprit en position de déséquilibre et de chute, et ce n'est qu'*a posteriori*, dans un travail d'écriture qui offrirait une possibilité conjointe de *holding* et de *handling*, qu'il cherche à provoquer lui-même des bouleversements et des renversements, par le recours à de nouvelles forces et à de nouveaux flux énergétiques : « Je suis en quelque sorte l'Excitateur de ma propre vitalité. »¹¹⁴³ Ces courants représentent en effet pour le poète des moyens efficaces d'interférer avec le choc insupportable de la déstabilisation et de la fragmentation premières en les inscrivant dans un cadre contenant ; et s'il exacerbe ensuite le caractère fragmentaire et l'aspect délité de son écriture, c'est qu'il peut désormais s'identifier comme l'instigateur d'un mouvement propre, réinvesti et domestiqué par le biais de l'écriture, et tenter ainsi de reconquérir, outre un espace pacifié, un statut d'*auteur* à part entière.

Preuve de la victoire de son esprit de rébellion, et de sa résistance contre sa maladie, le poète conserve dans nombre de ses premiers textes un esprit d'(auto-)dérision et paraît même convoquer un certain humour, qu'il qualifiera plus tard, dans *Le Théâtre et son Double*, d'« humour-destruction ». S'imprégnant à la fois d'un sentiment de révolte et d'un profond cynisme, celui-ci renferme également, selon les circonstances, une dimension absurde, pathétique ou tragique. Cet humour de l'extrême – si l'on peut l'appeler ainsi – atteindra son apogée dans les derniers recueils, ceux qui appartiennent à la période de Rodez et de l'après-Rodez, et qui introniseront ce roi de carnaval, ce supplicé rieur, ce survivant triomphal et décadent surnommé « le Mômô »¹¹⁴⁴.

¹¹⁴¹ J. Derrida, « La parole soufflée » in *L'Écriture et la Différence*, op. cit., p. 279.

¹¹⁴² « Correspondance avec Jacques Rivière », in *O.C. I**, p. 24.

¹¹⁴³ « Position de la Chair », in *O.C. I***, p. 51.

¹¹⁴⁴ Nous reviendrons sur ce point dans notre analyse sur la tentative de restauration du nom à laquelle s'adonne Artaud, après la perte de celui-ci.

b. Suppôts et Supplications : paroxysme de l'écriture fragmentaire

Suppôts et Supplications est un recueil de textes rédigés entre mars 1945 (à cette époque, Artaud est encore interné à l'asile de Rodez) et février 1947 ; un an environ avant la mort de son auteur, l'éditeur qui s'était engagé à le publier, se ravisa, de sorte que le recueil resta inédit jusqu'en 1978, date de son insertion dans les *Œuvres complètes*.

Suppôts et Supplications est divisé en trois parties qui, comme le précise Évelyne Grossman, constituent chacune un *acte* au sens théâtral du terme. Dans la première, intitulée *Fragmentations*, Artaud se propose de condamner et de revisiter « tous les totems »¹¹⁴⁵ de la société moderne ; lancé dans une « abracadabrante chevauchée du corps »¹¹⁴⁶, il participe à une expédition punitive contre ce qu'il considère comme les mythes fondateurs d'une « culture ruinée avant d'avoir pris corps »¹¹⁴⁷. La vie, puisée dans « une correspondance vraie »¹¹⁴⁸ avec des amis ou des relations de travail, jaillit de façon bouleversante des *Lettres* formant le « tremplin »¹¹⁴⁹ de la deuxième partie, tandis que la troisième, affublée du sous-titre intrigant d'*Interjections*, convoque « cette espèce d'enfer incréé où le corps de l'homme suffoque avant de commencer à respirer »¹¹⁵⁰.

À strictement parler, les trois actes institués par Artaud ne présentent pas en eux-mêmes d'unité de lieu, pas plus que d'unité de temps ou d'action. Dans les *Fragmentations*, majoritairement rédigées à partir de notes et d'ébauches issues des cahiers de Rodez, un récit de rêve côtoie, par exemple, un texte critique sur Lautréamont. Une suite d'aphorismes obscurs et de petits paragraphes anecdotiques, placée en ouverture, donne l'impression que la pensée d'Artaud obéit à des règles flottantes, fondées peut-être sur le hasard ou épousant les caprices de son inspiration. Cohérence et cohésion ne semblent pas davantage respectées dans les *Lettres*, écrites de Paris, d'Espalion ou de Rodez, entre 1945 et 1947. Si elle s'inscrit de fait dans une linéarité chronologique, la correspondance subit nombre d'interruptions et multiplie de surcroît les destinataires comme les digressions. Faisant la part belle aux glossolalies, bousculant toujours plus fortement la mise en pages traditionnelle, les *Interjections* renforcent le sentiment de désorganisation qui plane sur l'ensemble de l'ouvrage.

¹¹⁴⁵ Texte d'introduction de *Suppôts et Supplications*, in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1235.

¹¹⁴⁶ *Ibid.*

¹¹⁴⁷ *Ibid.*

¹¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 1236.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*

¹¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 1235.

Et pourtant, dans ses prolégomènes, Artaud lui-même fait remarquer que seule « l'universelle paresse d'esprit serait tentée »¹¹⁵¹ de confiner ce drame « sur le plan du délire »¹¹⁵², c'est-à-dire, en l'occurrence, dans l'incompréhensible et l'inexplicable. De fait, se repèrent à la lecture de nombreuses similitudes, à la fois thématiques et stylistiques, entre les trois grandes parties de l'ouvrage, de même qu'entre les multiples scènes, tableaux ou chapitres successifs qui constituent chacune de ces parties. L'agencement et la composition des textes suivraient donc une logique secrète, un plan conforme aux intentions du poète.

Mais où donc se cache l'unité de *Suppôts et Supplications* ? Pour le découvrir, il n'est point nécessaire de chercher une explication ésotérique : il suffit de lire les textes, dans l'entrelacement de leur forme et de leur contenu. Or, par sa composition comme par les champs lexicaux employés, la préface du recueil nous fournit déjà toutes les clés. Les thèmes qui font office de lien – de manière bien plus expressive que rationnelle il est vrai – sont ceux de la guerre, de la révolte et de l'anarchie, avec leurs corollaires : la haine, la souffrance, la douleur, la mort... Thèmes chers au poète mais dont le développement atteint peut-être dans cette dernière œuvre son paroxysme. N'apprenons-nous pas dès le texte introductif que les *Interjections* exposent la « lutte vivante, aqueuse, purulente d'un homme avec sur lui les suppurations corporelles des mauvais esprits »¹¹⁵³ ?

Le motif de la guerre n'est pas seulement exploité dans le registre imaginaire, il est indissociable des propriétés esthétiques/esthésiques inhérentes au langage (ou au style) élaboré par Antonin Artaud. Ce dernier accorde en effet la primauté à la littéralité (au Réel). De fait, les attaques lancées par le poète ne sont pas uniquement dirigées contre l'ordre de la réalité, elles prennent également pour cible l'œuvre en tant qu'entité symbolique – que l'on rattache cette œuvre au monde du théâtre, au domaine de la poésie, ou à tout autre genre littéraire. Et paradoxalement, le Symbolique, qui prend notamment le nom de « dieu » ou de « christ », ne cesse pas d'être invoqué, sous forme d'invective ou de supplication.

De toute évidence, c'est par une musique charnelle, ou plutôt par une sorte de cacophonie corporelle, que la bataille s'impose au cœur du texte, contre l'écrit : l'« homme acteur »¹¹⁵⁴, malade et torturé, « rote des canons », et l'on entend ses « imprécations quand ses fibres se disloquent sous le scalpel »¹¹⁵⁵. Faut-il s'étonner que la fanfare qui rythme le combat s'accompagne toujours de cris de douleur ? Tandis que calembours, barbarismes et dérision

¹¹⁵¹ A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1236.

¹¹⁵² *Ibid.*

¹¹⁵³ A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1236.

¹¹⁵⁴ *O.C. XIV**, p. 23.

¹¹⁵⁵ « Histoire du Popocatepel », in *Suppôts et Supplications, op. cit.*, p. 1244.

donnent lieu à une fête carnavalesque de la pensée et du langage, déraison et barbarie signent la défaite (dé-fête) de ceux-ci : « Le monde du mental ne fut jamais que ce qui reste d'un piétinement infernal / d'organes lorsque l'homme qui les porta n'est plus. »¹¹⁵⁶

Les *Fragmentations*, de même que les *Interjections*, dévoilent ainsi un vaste champ de ruines et de désolation, *théâtre d'opérations* sur lequel le poète-acteur livre une lutte à mort contre l'organisme et la pensée, au milieu de bribes de phrases et de lambeaux de corps indistinctement mêlés. Les *Lettres*, quant à elles, ressassent à n'en plus finir les thèmes de la souffrance et de la persécution, marques de la guerre qui obnubile et accable l'écrivain, tant au niveau physique que psychique.

C'est ainsi que les trois grandes toiles de fond sur lesquelles se développe l'*action* éclatée de *Suppôts et Supplications* se colorent toutes de la même teinte bariolée, bigarrée, aussi sombre qu'éblouissante. La scène, non seulement explosée (ou fertilisée selon le point de vue) par une « sporade de bombes »¹¹⁵⁷ mais encore enfumée par « la pétée des gaz érotiques »¹¹⁵⁸, se trouve bardée de clous, inondée de sang, maculée de sperme et d'excréments. Projection de luttes intestines, voire intestinales, le théâtre visuel et sonore auquel nous convie l'auteur de *Suppôts et Supplications* se déploie sur l'aire (air) funèbre et percutée (percutant) d'un champ (chant) de bataille.

Tel qu'il est utilisé par Artaud, le langage finit donc par perdre toute dimension métaphorique, il renoue avec la lettre et regagne son poids de concrétude, ce dont témoignent en premier lieu les jeux typographiques. Ainsi, les mots et les phrases ont beau être couchés sur le papier, ils tendent à devenir – par les artifices du style, les inventions lexicales, les ruptures de rythme et le travail de (dé)figuration plastique – les équivalents des actes et objets qu'ils désignent ; par le biais de l'activation de leur puissance sonore et affective, les signifiants se métamorphosent en corps de jouissance, lesquels servent de substituts à l'image du corps défaillante. En outre, serait réinstaurée une indistinction entre sujet et objet, laquelle renvoie à un état de pensée magique ou originaire.

Le délire et la rêverie qui, selon Freud, consacrent la toute-puissance du Ça, forment en effet pour Artaud les principales voire les seules modalités d'existence viables. Paradoxalement, elles définissent deux manières de se tenir à l'écart du monde, de s'exiler définitivement, par des sorties simultanées de l'espace et du temps de même que par de

¹¹⁵⁶ « Interjections », in *Suppôts et Supplications*, *op. cit.*, p. 1365.

¹¹⁵⁷ « Centre-Nœuds », in *Suppôts et Supplications*, *op. cit.*, p. 1247.

¹¹⁵⁸ « Interjections », in *Suppôts et Supplications*, *op. cit.*, p. 1335.

rageuses mises hors-de-soi. Quoiqu'elle réponde en arrière-fond à des impératifs d'ordre psychopathologique, la performance scripturale que constitue le dernier recueil d'Artaud correspond donc à l'assouvissement d'un projet non seulement d'ordre poétique ou esthétique mais aussi et surtout d'ordre politique et, par-dessus tout, ontologique.

c. Une nouvelle esthétique fragmentaire

Si, du fait du mélange des genres, des matériaux et des pratiques qu'il instaure, Artaud peut être considéré comme l'un des annonciateurs de la plasticité contemporaine, il peut également être perçu comme l'initiateur d'une nouvelle esthétique fragmentaire, pouvant se concevoir comme le revers ou le complément de cette plasticité. En effet, quelle que soit l'« œuvre » ou le recueil abordé, le lecteur d'Artaud sera presque toujours frappé par ses aspects fragmentaires. Cependant, il s'apercevra aussi que son absence d'unité n'est jamais totale, dans la mesure où le poète, traitant avant tout de sa maladie et faisant résonner les affres de sa guerre interne, a besoin d'un minimum de cohérence et de logique pour transmettre ses messages en relation avec l'angoisse qui le préoccupe et ainsi relancer son procès¹¹⁵⁹ de « création-destruction ».

Pour contrôler, endiguer, stabiliser temporairement le flux excessif de ses paroles et de ses pensées transformées en véritables « geysers »¹¹⁶⁰, Artaud manipule la syntaxe et provoque des rencontres inattendues entre les mots, sur le modèle de l'image surréaliste définie par Breton¹¹⁶¹. S'il brise parfois le rythme phrastique par le biais de silences et de syncopes, le poète s'efforce la plupart du temps de créer un rythme et d'introduire une mesure par le biais de polysyndètes et de répétitions, notamment par le biais d'anaphores. Artaud manifeste la volonté de garder une certaine emprise sur les délires auxquels il se prête : « Je ne me livre pas à l'automatisme sexuel de l'esprit [...] »¹¹⁶² S'opposant aux jeux d'écriture automatique pratiqués par les surréalistes, il ajoute : « Je recherche [...] l'œil intellectuel dans le délire, non la vaticination hasardée. »¹¹⁶³ Il persiste chez lui, et tout au long de son œuvre (y compris dans sa conception du théâtre), un besoin absolu de réguler ses élans, de produire artificiellement des heurts, d'introduire de multiples coupures dans son écriture : « Il y a un

¹¹⁵⁹ Pour plus de détails, on se reportera à l'article de Julia Kristeva : « Le sujet en procès », in *Artaud*, Publications du centre culturel de Cerisy-la-Salle, « 10/18 », 1973, p. 46-47.

¹¹⁶⁰ « Le Pèse-Nerfs », in *O.C. I**, p. 101.

¹¹⁶¹ Cf. « Premier Manifeste du surréalisme » (1924), in *Manifestes du surréalisme*, Paris, « Folio/essais », 1985, p. 48-52.

¹¹⁶² « Manifeste en langage clair », in *O.C. I***, p. 53.

¹¹⁶³ *Ibid.*

couteau que je n'oublie pas. »¹¹⁶⁴ Ne s'agirait-il pas ici d'une image pour représenter la castration ? Les arrêts, les pauses, permettent effectivement à l'écrivain de recouvrer ses esprits, de reprendre sa respiration, de redynamiser son corps, afin de rebondir et de poursuivre son sempiternel mouvement.

Dans les années 1930, la logique de la rupture (ou de la coupure), qui agit aussi par le biais du rythme, s'étend à sa théorie de la mise en scène et à sa pratique de l'écriture performative. Ainsi, au milieu de leurs transports, les acteurs, danseurs et autres mécaniques animées qui apparaissent dans ses textes sont fréquemment victimes d'arrêts brusques et soudains. En effet, chez Artaud, si les silences sont fréquemment liés aux effets de *Sperrung*, aux trous dans la pensée comme dans le langage (effets provenant de la forclusion du signifiant du Nom-du-Père), ils font aussi partie intégrante de l'écriture verbale comme de l'écriture scénique et donnent lieu à une théorie complexe du souffle¹¹⁶⁵.

Au fil du temps et de ses œuvres, Artaud perfectionne son art et sa technique du désastre calculé, le « cahot » (ou le chaos) primitif finissant par se renverser en « hoquet » dans cette lettre datée du 17 novembre 1946 : « Je dis la poésie poésie, la poésie poétique *étique*, hoquet joli sur fond rouge saignant, le fond refoulé en poématique, la poématique du réel sursaignant. »¹¹⁶⁶ Ainsi, l'écriture devient tremblée ou paraît soumise à un bégaiement dont on ne sait en quelle mesure il est provoqué et demeure contrôlé.

Plus largement, toute l'écriture artaudienne s'inscrit dans une logique d'engrènement. À chaque poussée (mouvement) succède toujours une autre poussée, inverse ou transversale (contre-mouvement), un flux énergétique entraîne toujours un reflux ou un autre flux parasitaire, tous ces va-et-vient établissant une dynamique circulaire plus ou moins chaotique et sans fin. Artaud en a lui-même conscience, lui qui se compare dans *Le Pèse-Nerfs* à une mécanique défaillante : « Je n'ai visé qu'à l'horlogerie de l'âme, je n'ai transcrit que la douleur d'un ajustement avorté. »¹¹⁶⁷ « Mon esprit fatigué de la raison discursive se veut emporté dans les *rouages* d'une nouvelle, d'une absolue gravitation »¹¹⁶⁸, précise-t-il encore dans le *Manifeste en langage clair*.

¹¹⁶⁴ *Ibid.*

¹¹⁶⁵ Voir notamment « Un athlétisme affectif », in *Le Théâtre et son Double*, *op. cit.*, p. 199-211 et « Deuxième lettre sur le langage », in *op. cit.*, p. 170-175. En référence à Gaston Bachelard, nous pourrions désigner cette théorie du souffle comme une *pneumatique*.

¹¹⁶⁶ « Coleridge le Traître, Lettre à Henri Parisot », in A. Artaud, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1114.

¹¹⁶⁷ « Le Pèse-Nerfs », in *O.C. I**, p. 84.

¹¹⁶⁸ *O.C. I***, p. 53 (nous soulignons).

Plasticité et fragmentations parviennent donc à coexister, dans un mouvement de va-et-vient sans cesse réitéré entre la soumission à un cadre, d'allure polymorphe, et son dépassement, pour ne pas dire son outrepassement : l'œuvre fragmentaire est une œuvre plastique dont l'immense élasticité, portée à son niveau le plus extrême, a fini par éclater, laissant place à une multiplicité de corpuscules autonomes et flottants. Par conséquent, on pourrait appliquer à chacune des « œuvres » d'Artaud ce que Maurice Blanchot, analysant le style de Friedrich Nietzsche, dit de la parole de fragment : « Elle ne se compose pas davantage avec les autres fragments pour former une pensée plus complète, une connaissance d'ensemble. Le fragmentaire ne précède pas le tout, mais se dit en *dehors* du tout et après lui. »¹¹⁶⁹ Dans l'absolu, aucun lien logique, spatial ou temporel ne relie les écrits de ce type, qui correspondent à des juxtapositions d'éléments hétérogènes échappant à l'emprise de la Totalité.

À ce sujet, il faudrait distinguer la logique fragmentaire qui régit les textes et recueils d'Artaud de l'esthétique fragmentaire créée puis exploitée par les Romantiques. Même si les théories prônées dès le début du XIX^e siècle par le groupe d'Iéna, réuni autour des frères Schlegel, délaissèrent la rigueur policée de la Beauté classique en vouant un culte aux ruines, en développant un goût particulier pour le bizarre, le dissonant et le grimaçant, il n'en est pas moins vrai que l'esthétique qu'elles promouvaient accentuait et avivait l'Espoir de l'existence d'une Totalité idéale, vision qui se dévoile en creux dans la plupart des œuvres romantiques. Peut-être Charles Baudelaire, par le biais de ses *Petits Poèmes en Prose*, fut-il l'un de ceux qui, en son temps, prit le plus de distance avec cette notion du fragment comme vestige à rattacher imaginairement au Grand Tout. À propos de sa « tortueuse fantaisie »¹¹⁷⁰, il tint en effet le pari suivant : « Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. »¹¹⁷¹

Répondant à une nouvelle logique fragmentaire, chaque recueil, chaque texte d'Artaud abrite lui aussi un cœur battant d'une vie indépendante et originale. Sa conception de l'« œuvre » n'est pas sans faire penser aux « machines désirantes », imaginées par Gilles Deleuze. Comme le précise le philosophe, « nous sommes à l'âge des objets partiels, des briques et des restes. Nous ne croyons plus en ces faux fragments qui, tels les morceaux de la statue antique, attendent d'être complétés et recollés pour composer une unité qui est aussi

¹¹⁶⁹ M. Blanchot, « L'Expérience-limite : 3 – Nietzsche et l'écriture fragmentaire », in *L'Entretien infini*, Paris, NRF/Gallimard, 2003, p. 229.

¹¹⁷⁰ Ch. Baudelaire, « À Arsène Houssaye » in *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Paris, NRF/Gallimard, « Poésie », p. 21.

¹¹⁷¹ *Ibid.*

bien l'unité d'origine. Nous ne croyons plus à une totalité originelle ni à une totalité de destination. Nous ne croyons plus à la grisaille d'une fade dialectique évolutive, qui prétend pacifier les morceaux parce qu'elle en arrondit les bords. Nous ne croyons à des totalités qu'à côté.»¹¹⁷² Ainsi donc, on pourrait avancer, sans la moindre intention péjorative, que l'« œuvre » entier d'Antonin Artaud s'apparente à un fantastique concert d'organes.

D'une manière générale, la force de dislocation/dislocation qui se propage dans les œuvres asilaires et post-asilaires transforme, dérange, déplace, tourne, détourne, retourne, fragmente, déchiquète, décompose et dissout les strophes, les vers et les mots. Cependant, ces actes de destruction s'opposent et/ou s'allient toujours à une tentative de (re)création ; ce que l'on pourrait identifier, au premier abord, comme des dommages irréversibles causés à l'orthographe, à la morphologie et à la syntaxe, sont en réalité toujours compensés par un extraordinaire travail de réélaboration effectué sur la langue, preuve de la permanente inventivité poétique d'Artaud. Malgré le processus inéluctable de destruction qui l'a toujours accablé, ce dernier s'est révélé créateur de formes nouvelles et de langues inédites, qui en font un poète d'une dimension incomparable.

¹¹⁷² G. Deleuze et F. Guattari, *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et Schizophrénie*, op. cit., p. 50.

D. Usage des mathématiques et de la géométrie

Géométrie, mathématiques, termes que l'on rencontre aussi bien chez Artaud que chez Nebreda, recouvrent des pratiques récurrentes dans leurs œuvres et des notions essentielles à la compréhension de leur travail de création. Relativement interchangeable avec les termes d'*ordre*, de *discipline* ou de *vérité*, ces mots manifestent l'existence d'un travail guidé par un Surmoi intransigeant, féroce, capricieux, qui, *a priori*, ne tolère aucun écart vis-à-vis de ses impératifs hors Symbolique.

La photographie, pour Nebreda, n'est pas à entendre comme une activité ludique ou artistique ; en théorie, elle ne doit laisser place ni au jeu ni au hasard, même si l'auto-portraitiste reconnaît les qualités inattendues de certaines erreurs (ou détails qui ne figuraient pas dans son image mentale) et intègre certains aléas propres au processus de création, qui n'étaient pas prévus dans sa conception première de la scène photographique¹¹⁷³. Artaud, de son côté, recherche toujours une grande rigueur et une grande précision dans ses mises en scène théâtrales comme dans les scénographies verbales auxquelles il se consacre. Les deux créateurs étudiés exécutent leurs œuvres selon des plans parfaitement bien définis, répondant à des normes strictes, à des idées ou des images prédéterminées.

Nous soutiendrons que, dans leur cas, les mathématiques et la géométrie, en tant que sciences dites exactes, sont utilisées comme références paternelles. Elles permettent de contenir la jouissance maligne qui les envahit en même temps qu'elles redonnent forme et consistance à l'image de leur corps. Il arrive même très souvent que, dans leurs œuvres, vérité mystique ou gnostique et vérité mathématique s'entremêlent et se confortent l'une l'autre, dans la mesure où ces deux genres de vérité sont au service de la même quête d'un sens total et absolu.

¹¹⁷³ Cf. D. Nebreda, « Notes sur le système de travail », in *Sur la révélation, op. cit.*, p 25.

1. Chez Artaud

Dans un article sur les masques, mannequins et machines chez Artaud, Isabelle Krzywkowski fait remarquer que le terme de *mathématique* n'intervient pas moins de six fois dans *Le Théâtre et son Double*¹¹⁷⁴. En particulier, si le metteur en scène s'entiche pour le théâtre balinais, c'est parce que « tout [...] dans ce théâtre est calculé avec une adorable et mathématique minutie. Rien n'y est laissé au hasard ou à l'initiative personnelle »¹¹⁷⁵. La géométrie, elle aussi, est convoquée par Artaud, qui se montre fasciné par l'accoutrement des acteurs du Théâtre balinais de même que par la précision extrême que ces derniers impriment à leurs mouvements :

Et il faut noter [...] l'aspect hiéroglyphique de leurs costumes, dont les lignes horizontales dépassent en tous sens le corps. Ils sont comme de grands insectes pleins de lignes et de segments faits pour les relier à l'on ne sait quelle perspective de la nature dont ils n'apparaissent plus qu'une géométrie détachée.¹¹⁷⁶

Outre qu'il admire les effets esthétiques propres à la géométrie, Artaud semble attribuer à cette science des vertus psychologiques, car non seulement elle permet la création d'une perspective et ouvre l'espace sur l'infini mais elle permet aussi au corps d'atteindre, *via* sa transformation en figure, en trait ou en tout signe asymbolique, une pureté inaltérable.

Dans les textes relatifs au champ pictural, le poète s'enchanté ainsi pour les peintres qui ont su exploiter les propriétés géométriques de l'espace. Aussi fait-il l'éloge de Balthus et de son tableau intitulé *La Rue*¹¹⁷⁷ :

Alliée à sa science de la couleur, Balthus possède une science de l'espace. Il sait tout de suite où placer exactement dans une toile le point qui vibre, suivant en cela la grande tradition de la peinture pour laquelle la toile peinte est un espace géométrique à remplir.¹¹⁷⁸

Le « point » évoqué ici ne correspondrait-il pas au point de capiton, qui permettrait de boucher le trou de la forclusion psychotique ? N'est-il pas le lieu de création d'un manque qui

¹¹⁷⁴ « “Le côté révélateur de la matière”. Masques, mannequins et machines dans le théâtre d'Antonin Artaud (1920-1935) », in *Antonin Artaud et les avant-gardes théâtrales*, *op. cit.*, note 62, p. 49.

¹¹⁷⁵ A. Artaud, « Sur le théâtre balinais », in *Le Théâtre et son Double*, *op. cit.*, p. 88.

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 97.

¹¹⁷⁷ *La Rue* (1929), huile sur toile, 195 x 240 cm, conservé dans la collection du Museum of Modern Art de New York. Toile représentée dans « Antonin Artaud et *la Rue* de Balthus », in *Les Plus Beaux Textes sur l'art du XX^e siècle*, Paris, Tim Éditions/Beaux-Arts Éditions, 2010, p. 89.

¹¹⁷⁸ « Antonin Artaud et *la Rue* de Balthus », in *Les Plus Beaux Textes sur l'art du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 90 (tirés de « Messages Révolutionnaires », in A. Artaud, *Œuvres complètes*, Paris, NRF/Gallimard, 2004).

permettrait enfin l'instauration d'une pensée et d'un regard ? Il semble en tout cas réanimer le corps du spectateur par le biais de ses vibrations, autrement dit par le biais de ses propriétés esthétiques.

Par ailleurs, Artaud consacre plusieurs textes à Paolo Uccello, qui réalise lui aussi une sorte de poésie dans l'espace, à base de lignes et de traits¹¹⁷⁹, en témoignent sa célèbre *Bataille de San Romano* (1456-1460) ou son *Saint Georges terrassant le Dragon* (1450-1455). Dans l'esprit du poète, ces lignes, avec les interruptions ou les silences qui les accompagnent, apparaissent comme porteuses de vérité et offrent un grand réconfort, elles forment la promesse d'une vie épurée, magnifiée, même si les messages qu'elles transmettent restent, en tout ou partie, indéchiffrables :

Mais je bénis aussi, Uccello, [...] ton silence si bien planté. À part ces lignes que tu pousses de la tête comme une frondaison de messages, il ne reste de toi que le silence et le secret de ta robe fermé. Deux ou trois signes dans l'air, quel est l'homme qui prétend vivre plus que ces trois signes [...]. Toi, Uccello, tu apprends à n'être qu'une ligne et l'étage élevé d'un secret.¹¹⁸⁰

Plus largement, Artaud vénère les maîtres de la peinture italienne dite primitive (Cimabue, Giotto, Uccello), auxquels il rattache la peinture de Balthus, parce que leur art implique la prise en compte des rapports mathématiques et géométriques :

La peinture d'avant la Renaissance avait une forme et elle avait un chiffre. Dans leurs lignes, dans leurs plans, ceux que l'on appelle les primitifs manifestaient la tradition pythagoricienne des nombres. Il y a, dans leurs représentations, une espèce d'ésotérisme, une manière d'enchantement et, par ses lignes, la figure de l'homme se fait le signe fixe et le transparent tamis d'une magie.¹¹⁸¹

Dans le texte cité ci-dessus, se trouve à nouveau exprimée l'existence d'un signe mystérieux, qui viendrait fixer le corps dans une forme, en lien avec la perception d'une vérité magique ou sacrée, elle-même rapportée à la science pythagoricienne des nombres.

Le mariage de l'art (souvent associé à l'irrationalité) et de la science (ou de la rationalité scientifique) a été communément pratiqué à la Renaissance. Comme le fait remarquer Marc Jimenez dans *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, « pendant la Renaissance, du moins à ses débuts, une telle alternative : raison ou sensibilité, n'a guère de sens »¹¹⁸². À cette

¹¹⁷⁹ Voir notamment « Paul les Oiseaux ou la Place de l'Amour », in « L'Ombilic des Limbes », in *O.C. I**, p. 54-56 et « Uccello, le Poil », in « L'Art et la Mort », in *O.C. I**, p. 140-142.

¹¹⁸⁰ « Uccello, le Poil », in « L'Art et la Mort », in *O.C. I**, p. 142.

¹¹⁸¹ *Ibid.*

¹¹⁸² M. Jimenez, « Raison et sensibilité », in *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 2007 (1^{ère} éd. : 2007), p. 46.

époque, l'artiste se conçoit aussi comme un homme de science, qui maîtrise aussi bien la géométrie que les mathématiques¹¹⁸³. D'après Marc Jimenez, « il n'est donc pas abusif de parler d'une "mathématisation de l'art" en cette époque du Quattrocento »¹¹⁸⁴. Mais le savoir scientifique et son application au domaine de l'art doit rester au service des valeurs humanistes et de la glorification de Dieu¹¹⁸⁵. En effet, à Dieu s'attachent aussi, dans la droite ligne des philosophies humaniste et néo-platoniciennes, les idées d'Ordre, de Beauté et de Vérité.

Marc Jimenez rappelle également combien les artistes de la Renaissance sont fascinés par les théories antiques émises par Pythagore, théories fondées sur les nombres mais non dépourvues de mysticisme. Cet engouement pour ce qui constitue les prémisses de la numérologie et de l'astrologie se retrouve chez Artaud. À ses yeux, les nombres se voient en effet investis d'une valeur divine et sacrée, ils sont porteurs d'un savoir oraculaire et prophétique. De même que les figures géométriques, ils sont les garants d'un sens caché au sein de la matière, sens qui, une fois dévoilé, permet de redonner une forme et une stature au corps comme à la pensée.

Plus son délire se renforce et se précise, plus le poète semble avoir besoin de recourir aux nombres et aux figures géométriques, lesquelles relèvent aussi de la lettre. On trouve ainsi une profusion de formes géométriques, corrélées à l'emploi de signes mathématiques, ésotériques ou cabalistiques, dans *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, puis dans les textes portant sur l'expédition du poète au Mexique. Voici un extrait de « La montagne des signes », qui rend compte des hallucinations d'Artaud au sein de la Sierra Tarahumaras :

Il y a dans la Kabbale une musique des Nombres, et cette musique, qui réduit le chaos matériel à ses principes, explique, par une sorte de mathématique grandiose, comment la Nature s'ordonne et dirige la naissance de formes, qu'elle retire du chaos. Et tout ce que je voyais me parut obéir à un chiffre. Les statues, les formes, les ombres donnaient toujours un nombre 3, 4, 7, 8 qui revenait. Les bustes de femmes tronçonnées étaient au nombre de 8 ; la dent phallique, je l'ai déjà dit, avait trois pierres et quatre trous ; les formes volatilisées étaient au nombre de 12, etc.¹¹⁸⁶

L'hermétisme et le ton prophétique se trouvent encore accentués dans *Les Nouvelles Révélations de l'Être* (1937), texte qui marque le début de la plongée au cœur de la folie. Prévoyant une destruction du monde par le feu, cet écrit ésotérique annonce l'apocalypse à

¹¹⁸³ On songera notamment à Léon Battista Alberti (1404-1472), inventeur de la perspective en peinture, et à Léonardo da Vinci (1452-1519).

¹¹⁸⁴ M. Jimenez, « Raison et sensibilité », in *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, op. cit., p. 48.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 47.

¹¹⁸⁶ A. Artaud, « La montagne des signes », in « D'un voyage au pays des Tarahumaras », in *Les Tarahumaras*, op. cit., p. 50-51.

une date précise (le 3 novembre), issue d'une interprétation complexe de signes et de chiffres ; la dimension mathématique de la révélation est censée lui donner un caractère indiscutable. Ainsi, dans cet opuscule influencé par la voyance, l'astrologie et la numérologie, Artaud emploie le langage mathématique pour former des raisonnements que nous qualifierions de délirants et les asseoir sur des bases scientifiques :

En combien de temps va s'opérer cette transmutation révoltante qui ne peut plus être une Révolution ?

En 5 mois.

À dater de quand ?

À dater du 3 juin 1937.

Pourquoi ?

PARCE QUE, LE 3 JUIN 1937, LES CINQ SERPENTS SONT APPARUS QUI ÉTAIENT DÉJÀ DANS L'ÉPÉE DONT LA FORCE DE DÉCISION EST REPRÉSENTÉE PAR UNE CANNE !

Qu'est-ce que cela veut dire ?

Cela veut dire que Moi qui parle j'ai une Épée et une Canne.

Une canne avec 13 nœuds et que cette canne porte au 9^e nœud le signe magique de la foudre ; que 9 est le chiffre de la destruction par le feu et

QUE JE PRÉVOIS UNE DESTRUCTION PAR LE FEU.¹¹⁸⁷

Dans ce passage, on s'aperçoit que le discours, d'apparence logique, emprunte à l'art de la voyance et à la numérologie. Les explications sont aussi peu claires que les questions posées et peuvent tout autant être soumises à interprétations. Cependant, les nombres qui émaillent le texte apparaissent comme autant de points de repères et de certitudes énoncées. La vérité du délire, qui peine généralement à être entendue par ceux qui ne délirent pas, s'étaye de cette manière sur la vérité mathématique.

Plus tard, les raisonnements tenus par Artaud lors de sa période d'internement à Rodez – que ces raisonnements soient de nature théologique ou qu'ils s'inscrivent dans un autre contexte – apparaissent souvent décousus, ils sont parfois dépourvus de prémisses, comme c'est le cas pour le texte intitulé « KABHAR ENIS – KATHAR ESTI », et pourtant, des conclusions sont assénées avec une grande force de conviction ; les références mystiques et les références mathématiques viennent à l'appui des certitudes avancées :

Le Nombre des choses ne peut pas dépasser un chiffre parce qu'au-delà l'esprit n'est plus assez grand pour le prendre ;

¹¹⁸⁷ A. Artaud, « Les Nouvelles Révélation de l'Être », in *Œuvres, op. cit.*, p. 793.

Mais le Nombre des Anges est assez grand pour prendre l'esprit et lui faire dépasser les Nombres qu'il peut prendre ET¹¹⁸⁸ [...] ¹¹⁸⁹.

[...] 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 en la rejoignant *sur* le Néant,
DIEU Y VIENDRA. ¹¹⁹⁰

Le discours théologique cherche ici une nouvelle assise dans l'arithmétique *via* la convocation d'un « Nombre » et d'un « chiffre » mystérieux, lesquels pourraient bien correspondre au signifiant du Nom-du-Père inaccessible. En effet, lorsque ce chiffre ou ce Nombre sera trouvé, alors, nous dit Artaud, Dieu (ou le Père) se manifestera. Mais il semble qu'en attendant, l'« Infini », autrement dit le trou du Réel lié à l'absence de limites psychiques, prenne toute la place, jusqu'à empêcher le déploiement de la parole, comme en attestent les parties inachevées du texte qui renvoient très probablement à des effets de *Sperrung*.

Mentionnons pour finir cette autre fonction possible de la géométrie et des mathématiques chez Artaud : instaurer une sorte de suppléance au mouvement dialectique impossible chez lui. Ce mouvement se rencontre notamment dans *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, l'empereur éponyme y assurant la maîtrise des contraires, laquelle permet de retrouver un sentiment d'unité à partir d'une division constitutive, sans pour autant éliminer complètement les oppositions :

Toute la vie d'Héliogabale, c'est de l'anarchie en acte, car Elagabalus, le dieu unitaire, qui rassemble l'homme et la femme, les pôles hostiles, le UN et le DEUX, c'est la fin des contradictions, l'élimination de la guerre et de l'anarchie, mais par la guerre, et c'est aussi, sur cette terre de contradiction et de désordre, la mise en œuvre de l'anarchie. Et l'anarchie, au point où Héliogabale la pousse, c'est de la poésie réalisée. ¹¹⁹¹

En particulier, Artaud fait jouer les oppositions entre masculin et féminin, lesquelles régissent également sa théorie du souffle esquissée dans « Un athlétisme affectif ». C'est effectivement, selon ses propres termes, une sorte de « désenchaînement dialectique » qu'il cherche à obtenir par le biais de ses expériences théâtrales :

¹¹⁸⁸ La phrase est tronquée dans le manuscrit.

¹¹⁸⁹ A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 900.

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 901.

¹¹⁹¹ A. Artaud, « L'Anarchie », in *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné, op. cit.*, p. 97.

Mais l'important est de créer des étages, des perspectives de l'un à l'autre langage. Le secret du théâtre dans l'espace c'est la dissonance, le décalage des timbres, et le désenchaînement dialectique de l'expression.¹¹⁹²

Mais c'est peut-être dans la description de « la Danse du Peyotl », texte inclus dans « D'un voyage au pays des Tarahumaras », que, avec le plus d'évidence, toutes les forces évocatoires des mathématiques et de la géométrie se combinent pour recréer une ébauche de mouvement dialectique et donner à l'« initié » un sentiment d'unité corporelle retrouvée :

Dix croix dans le cercle et *dix* miroirs. *Une* poutre, avec *trois* sorciers dessus. *Quatre* desservants (*deux* Mâles et *deux* Femelles). Le danseur épileptique, et *moi-même*, pour qui le rite était fait.

Au pied de chaque sorcier, *un* trou au fond duquel le Mâle et la Femelle de la Nature, représentés par les racines hermaphrodites du Peyotl (on sait que le Peyotl porte la figure d'un sexe d'homme et de femme mélangés), dorment dans la Matière, c'est-à-dire dans le Concret.

Et le trou, avec une cuvette de bois ou de terre renversée dessus, figure assez bien le Globe du Monde. Sur la cuvette les sorciers râpent le mélange ou la dislocation de deux principes, et ils les râpent dans l'Abstrait, c'est-à-dire dans le Principe. Tandis qu'au-dessous, ces deux Principes, incarnés, reposent dans la Matière, c'est-à-dire dans le Concret.

Et c'est pendant la nuit entière que les sorciers rétablissent les rapports perdus, avec des gestes triangulaires qui coupent étrangement les perspectives de l'air.¹¹⁹³

On s'aperçoit dans ce texte que, excepté les « trois sorciers », tous les individus (desservants, danseur et participant au rite), toutes les formes (trou et cuvette ou globe, racines hermaphrodites du Peyotl), toutes les notions (Mâle et Femelle, Concret et Abstrait) se confrontent, se dédoublent ou s'annihilent entre elles. Comment faire du Un avec du Deux, telle semble être la question posée par Artaud, et que tenteraient de résoudre les sorciers Tarahumaras par le biais de leur rituel incluant des danses effrénées et la prise de Peyotl. En théorie, le rétablissement du mouvement dialectique ne peut avoir lieu qu'en passant par le Tiers symbolique, soit par la reconnaissance de l'altérité, donc par le Trois, intuition qui aurait peut-être traversé l'esprit du poète lorsqu'il évoque les « gestes triangulaires » accomplis par les « trois » sorciers indiens pendant la nuit, à moins qu'il ne s'agisse de sa part que d'une description fidèle du rite auquel il a non seulement assisté mais aussi participé.

¹¹⁹² « Deuxième Lettre sur le langage », in *Le Théâtre et son Double*, Gallimard, « Folio », *op. cit.*, p. 175

¹¹⁹³ « La Danse du Peyotl », in « D'un voyage au pays des Tarahumaras », in *Les Tarahumaras*, *op. cit.*, p. 60-61.

2. Chez Nebreda

David Nebreda utilise la géométrie, les mathématiques, les lois de l'optique et de la perspective dans ses travaux photographiques et picturaux, à la composition particulièrement travaillée et soignée. Dans son premier ouvrage, il explique que « l'autoportrait est un travail de précision, minutieux, méthodique exigeant un engagement moral et des conditions personnelles qui le rendent irréalisable ou inutile pour la plupart des gens. »¹¹⁹⁴ Son œuvre répond en effet à une morale et à des normes personnelles très strictes, difficiles à appréhender ; de plus, elle implique chez le créateur un engagement total de l'esprit *et* du corps.

a. Le principe d'ordre

En premier lieu, la pratique de l'autoportrait ne doit pas être soumise à l'improvisation ; il est important que la photo prenne place dans un rituel bien défini :

Il est important d'aborder le maniement de l'appareil en ayant déjà) une vision élaborée, parce que les préparatifs suggèrent toujours des visions nouvelles, *meilleures*. Il y a là une tentation à éviter, car il est difficile qu'une image improvisée soit bonne ; il faut préserver la validité d'un système de réflexion, mais aussi la validité des décisions.¹¹⁹⁵

Dans ses écrits, Nebreda insiste beaucoup sur les termes d'*ordre* et de *système*, et l'on pourrait présenter son « projet vital » comme un système de défense paranoïaque contre la jouissance intrusive : « À partir de cette situation [*i.e.* : *la survenue du délire psychotique*] s'édifie un système obéissant aux principes généraux d'ordre, de purification, d'imprégnation, de nécessité, d'accomplissement, de vie nouvelle. »¹¹⁹⁶ Il nous semble donc que le principe d'ordre et la discipline auxquels obéit son travail de création ne correspondent pas toujours à la soumission du sujet au commandement ou à la voix de l'Autre, mais qu'ils renvoient également à la réaction du Surmoi (instance morale) contre la jouissance intrusive ; le photographe tenterait ainsi de préserver ou d'instaurer une « conscience propre », même si cette conscience de soi ne peut se séparer totalement de la pratique auto-agressive : « [...] si nous avons découvert quelque chose d'important dans la régression au quasi rien, c'est bien le principe de conscience propre et le principe d'ordre [...]. »¹¹⁹⁷ C'est pourquoi cette conscience

¹¹⁹⁴ D. Nebreda, *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 186.

¹¹⁹⁵ « Notes sur le système de travail », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 22. Souligné par l'auteur.

¹¹⁹⁶ *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 185.

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 181.

primitive ou cette ébauche de conscience est également envisageable sous la forme d'un « moi-chair » ou d'un « moi-peau ».

De fait, l'esthétique en tant que telle n'est pas ce qui, au premier chef, préoccupe Nebreda, dont l'œuvre performative constitue avant tout un *acte de survie*. Sa construction du double photographique ou du corps théologique répond avant toutes choses à une « logique »¹¹⁹⁸ qui repose à la fois sur l'application d'une discipline corporelle et mentale et sur la perception hallucinatoire de vérités ou de certitudes absolues. La pratique de l'autoportrait s'appuie notamment sur la « théo-logie »¹¹⁹⁹ forgée par Nebreda, laquelle, au même titre que le christianisme, a pour garant le *Logos* ou Verbe divin, en tant que référence paternelle (faisant suppléance au Symbolique forclos).

Les notes techniques du photographe concernant ses prises de vue détaillent souvent les modèles ou constructions logiques, mathématiques ou géométriques qui lui servent de repères dans la constitution matérielle de ses images¹²⁰⁰. À ce titre, il est significatif que toutes ses explications et normes relatives à sa pratique figurent en ouverture de ses trois ouvrages écrits. Outre qu'elles insistent sur les règles que s'impose le photographe, ces notes présentent Nebreda comme l'inventeur de systèmes ou de dispositifs techniques novateurs, qui lui permettent d'améliorer sa prise de vue, de trouver un style original ou une manière propre et de parvenir (ou de tenter de parvenir) au but qu'il s'est fixé – renaître par le biais de la photographie – sans (trop) se sentir persécuté par l'Autre.

Pour construire son double photographique, Nebreda part toujours d'une image mentale, laquelle apparaît au terme de ce qu'il nomme un exercice de réflexion ; cette image doit être façonnée pour atteindre la perfection, c'est pourquoi sa création répond à des principes stricts qui relèvent essentiellement de la géométrie¹²⁰¹ :

Je tâche – toujours assis sur le lit, en silence, les yeux fermés, c'est ainsi que je passe mon temps – d'approcher et de voir une image de moi-même qui doit non seulement être parfaitement composée (mon cerveau fonctionne comme une sorte de nombre d'or qui établit et équilibre les proportions de l'image sur laquelle il médite) mais aussi obéir à une règle de réflexion précise.¹²⁰²
[...] Une fois que l'image mentale a été parfaitement construite, mesurée et justifiée, je me sers de mon appareil.¹²⁰³

¹¹⁹⁸ « Introduction », in *Chapitre sur les amputations*, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁹⁹ Cf. « Sur la révélation », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 84.

¹²⁰⁰ Cf. par exemple, « Notes sur le système de travail », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 25-26 et « Détails techniques à propos de quelques photographies de *Autoportraits* et de *Chapitre sur les petites amputations* », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 36.

¹²⁰¹ « Notes sur le système de travail », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 22.

¹²⁰² *Ibid.*

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 23.

Ainsi, de même que chez Artaud, la figuration de l'homme répond aux principes de la géométrie et des mathématiques (en particulier, pythagoriciennes), chez Nebreda, la construction de « l'homme théologique » se fonde sur la règle du nombre d'or, sur lequel le photographe fait reposer le fonctionnement de son cerveau. L'autoportrait se calque en effet sur la mesure parfaite et l'« équilibre des proportions » qui régissent l'image mentale. Vraisemblablement sans le savoir, Nebreda rejoint de cette manière la conception de la photographie selon Henri Cartier-Bresson, qui prend modèle sur la peinture de la Renaissance en s'appuyant sur la géométrie et en s'efforçant de mettre en évidence une « structure significative » sous-jacente aux images¹²⁰⁴. Il s'inscrit également dans la tradition de la peinture italienne primitive, laquelle séduisait tant Artaud, puisque, comme nous l'avons mentionné plus haut, l'utilisation de la géométrie était incontournable chez les peintres de la Renaissance. On sait par exemple que le célèbre autoportrait de Dürer (1500), dans lequel on tend à reconnaître la figure de Jésus-Christ, répond à une très stricte composition géométrique.

b. Les formes géométriques dans les autoportraits

De manière apparente ou sous-jacente, toutes sortes de figures géométriques sont perceptibles dans les photos de Nebreda : « Nous, nous traçons des triangles, des ellipses, des croix, des axes, des perspectives »¹²⁰⁵, nous informe l'auteur de *Chapitre sur les petites amputations*.

À l'intérieur des photographies, des bouts de bois rectilignes, des câbles, des cordes ou des fils tendus tracent parfois des lignes droites, comme dans l'autoportrait de la page 30. Dans l'autoportrait de la page 68, plusieurs fils parallèles passent derrière la tête du photographié ; ressemblant à une portée, ils sont là comme pour mieux soutenir la composition, y instaurer un ordre, reprendre la maîtrise sur ce qui éclate ou s'effondre et retourne à l'informe, car leur caractère rectiligne s'oppose à la matière excrémentielle qui a servi à modeler le cadre de même qu'à la tête sans visage du photographié, maculée d'excréments. Les incisions que Nebreda réalise sur sa peau apparaissent elles aussi comme autant de droites parallèles, perpendiculaires ou obliques, créant un vaste réseau de lignes et

¹²⁰⁴ Cf. F. Soulages, « L'objet du reportage : des illusions aux créations », in *Esthétique de la photographie*, *op. cit.*, p. 33.

¹²⁰⁵ *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 67.

de signes asymboliques. Certaines prennent la forme d'un T ou d'une croix¹²⁰⁶, motif qui apparaît dès les premiers clichés en noir et blanc¹²⁰⁷.

Parallèlement à la croix, la forme triangulaire est très usitée ; elle occupe souvent le plan médian, c'est-à-dire le centre de la photographie, au même titre que les représentations de Dieu dans l'iconographie chrétienne. Isocèles ou équilatéraux, les triangles peuvent être réalisés de diverses manières et être composés de différents matériaux. Certains sont faits avec du fil, comme dans *Le Fil de la mère*¹²⁰⁸, dans *Sans titre*¹²⁰⁹ ou dans *Conversation sacrée*¹²¹⁰, où le triangle occupe la place centrale dans l'armoire à pharmacie ouverte qui, tel un triptyque moderne et désacralisé, constitue le motif principal de la photo. Dans quelques œuvres apparaissent de petits triangles qui semblent avoir été réalisés avec un ou plusieurs morceaux de bois¹²¹¹. Les triangles peuvent également être tracés avec du sang ou être composés avec des excréments, comme dans l'autoportrait de la page 93. Enfin, dans *Les Trois Âges*¹²¹² – œuvre sur laquelle nous reviendrons –, le triangle est dessiné par la lumière, qui prend ainsi l'aspect d'une apparition surnaturelle.

Les cercles sont également présents en nombre dans les autoportraits, notamment à travers les objets suivants : le miroir circulaire, l'assiette, l'hostie... Dans l'autoportrait de la page 105, qui inclut le miroir circulaire, un cercle a été réalisé à l'aide de bougies (dont deux se sont éteintes). L'utilisation de bougies donne un ton encore plus cérémoniel à la scène. Par ailleurs, on décèle de multiples cercles dans *Putain de la régénération*¹²¹³, dont deux créés par les effets de lumière.

Les carrés, quant à eux, se manifestent par le biais d'un damier dans l'autoportrait de la page 130 ; plusieurs autres sont constitués par des feuilles de papier dans l'autoportrait de la page 109, et par du carrelage dans les autoportraits des pages 140 et 141. Notons aussi que deux carrés sont inclus dans le dessin de la page 147 (dont l'un forme la quadrature d'un cercle).

Enfin, la figure du rectangle est représentée avec récurrence par le cadre des photos (c'est-à-dire par leur bordure noire) ou par le cadre du miroir (intégré à la photo). Mais on la

¹²⁰⁶ Cf. *Autoportraits, op. cit.*, p. 55 et p. 58.

¹²⁰⁷ *Ibid.*, p. 22, 33, 35, 41.

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 59.

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p. 133.

¹²¹⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹²¹¹ *Ibid.*, p. 108, p. 109, p. 118 (où ils ont été directement collés sur le crâne du photographié), et p. 130 (où ils reposent sur des tiges de bois).

¹²¹² *Ibid.*, p. 69.

¹²¹³ *Ibid.*, p. 135.

retrouve également dans une vitre¹²¹⁴, et plus largement dans tous les panneaux ou pancartes insérés dans les photos.

Il existe encore bien d'autres figures auxquelles recourt Nebreda : le pentagone, l'hexagone, la sphère, l'ellipse... Souvent, plusieurs figures géométriques coexistent au sein d'une même photo, et elles peuvent se combiner entre elles, en s'imbriquant les unes dans les autres, par exemple. Ainsi, dans l'autoportrait de la page 93, où déferle une abondance de chiffres et de symboles, le triangle tracé en lettres de sang et qui traverse toute la composition se trouve lui-même inscrit dans un rectangle.

Dans l'autoportrait intitulé « Il prend la mesure du miroir »¹²¹⁵, plusieurs symboles géométriques se succèdent sous la forme de deux triangles en bois et d'un cercle composé par un miroir circulaire. Tenant un compas dans l'une de ses mains, le photographié apparaît sous les traits d'un divin géomètre. On notera une certaine ressemblance formelle avec deux œuvres de William Blake (1757-1827) : *L'Ancien des jours. Le Grand Architecte de l'Univers* (1794), où Dieu mesure le monde, et de ce fait l'organise et préside à son harmonie, et *Newton* (1795) dans lequel le scientifique, un compas à la main, se substitue à Dieu pour prendre la mesure de l'univers. Dans ces deux œuvres apparaissent également les figures du cercle et du triangle.

La géométrie concerne aussi bien la photographie que le dessin. Dans une période de mutisme intense, Nebreda a passé la majeure partie de son temps à recopier des manuels de géométrie. Dans l'introduction des *Autoportraits*, il est indiqué qu'entre 1992 et 1997, « pris en charge par ses parents, dans un état d'isolement et de quasi-paralysie physique et mentale, il se consacre de manière systématique à la copie de livres de géométrie »¹²¹⁶. De même, dans les notes concernant les autoportraits réalisés en 1989-1990, Nebreda évoque ses « sept années de silence et de quasi-paralysie, à peine interrompues par l'unique activité de copie quotidienne et sans fin de livres de géométrie [...] »¹²¹⁷. Un dessin présenté dans les *Autoportraits*¹²¹⁸, que l'auteur a effectué avec son propre sang, pourrait être un exemple de ses réalisations durant cette période. Ce dessin présente des carrés, un cercle et un triangle imbriqués. Il dénote l'importance, pour le sujet, d'ériger un cadre et de trouver un point de focalisation permettant d'arrêter l'excès de jouissance. Face à la menace de désintégration

¹²¹⁴ *Ibid.*, p. 137.

¹²¹⁵ *Ibid.*, p. 108.

¹²¹⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹²¹⁷ *Ibid.*, p. 176.

¹²¹⁸ *Ibid.*, p. 147.

subjective grandissante, la géométrie, qui multiplie les cadres et trace des points de repères, apparaît comme un ultime recours.

c. De la transfiguration à la transsubstantiation

Aux yeux de Nebreda, la science géométrique ne sert pas seulement à composer ses autoportraits, elle constitue aussi une tentative pour faire suppléance au Nom-du-Père ; alliée aux mathématiques comme à ses pratiques rituelles, elle lui permettrait de retrouver cohésion et cohérence, dans la poursuite d'une forme pure ou d'un rythme mécanique qui renverraient à une vérité essentielle :

J'ai adapté depuis de nombreuses années la distribution générale de mon temps, mes mouvements, mes pas, ma respiration, la consommation de mes bouchées de nourriture, etc., à la cadence successive des quatre premiers nombres, ordonnées selon des séries prédéterminées que je répète constamment et qui me sont d'un grand secours dans mes exercices mécaniques. Le comportement que je tâche d'avoir et tiens pour essentiel, qu'il s'applique à la vie, au travail, à l'absorption de nourriture, etc., trouve son expression graphique dans la géométrie ou, pour mieux dire, dans l'idée géométrique. Pour moi, tout l'effort classique destiné à découvrir la règle de ce qui respire ainsi que, dans son ensemble, le contenu strict des projections de lignes droites et le développement des courbes se réduit à un schéma qui m'est véritablement essentiel : celui de l'établissement de repères sur le plan (non dans l'espace) de l'horizontale, de la verticale et de la bissectrice à 45° dans un cadre fermé qui admette la symétrie. C'est là le schéma qui, combiné à la cadence quaternaire, régit les mouvements physiques de ma vie et la construction de mes images.¹²¹⁹

Pour réaliser ses images, Nebreda prend effectivement des poses qui l'obligent à maintenir son corps dans le cadre de repères fixes¹²²⁰, en réinstaurant un axe de symétrie. Ses autoportraits témoignent ainsi de sa tentative d'insérer son corps ou une partie de son corps dans des formes géométriques qui feraient barrage à la jouissance, au même titre que le cadre du miroir qu'il utilise parfois ou que les bordures limitant la plupart des photos. Par exemple, la main en feu du photographié apparaît à l'intérieur d'un triangle dans l'autoportrait dont la légende commence ainsi : « Les mains – une au feu, l'autre dans le dos [...] »¹²²¹ Ainsi, la forme géométrique convoquée semble garantir l'authenticité des faits et l'efficacité de l'opération, au nom d'une vérité incorruptible. Descartes lui-même, dans ses *Méditations métaphysiques*¹²²², ne comparait-il pas Dieu à la forme parfaite d'un triangle ? N'oublions pas non plus que, dans la religion chrétienne, le triangle constitue l'un des symboles de la Sainte

¹²¹⁹ « Notes sur le système de travail », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 25.

¹²²⁰ *Ibid.*, p. 21-29.

¹²²¹ *Autoportraits, op. cit.*, p. 115.

¹²²² « Je trouve manifestement que l'existence ne peut non plus être séparée de l'essence de Dieu, que de l'essence d'un triangle rectiligne la grandeur de ses trois angles égaux à deux droits. » (*Méditations métaphysiques*, V)

Trinité. Ce symbole est détourné par Nebreda, qui n'a pas accès au Symbolique, mais le triangle associé à une Trinité archaïque et délirante conserve à ses yeux son aura de puissance :

Le triangle peut éventuellement évoquer non la Trinité religieuse, mais le mythe de la Trinité, qui est antérieur et supérieur à sa dérivation religieuse. Et tout cas, je crois que j'utilise toujours des archétypes universels, qu'ils soient géométriques ou qu'ils relèvent de l'animalité ou de l'humanité ou de tout autre genre.¹²²³

Dans l'esprit de Nebreda, la figure géométrique serait l'équivalent d'une suppléance au Nom-du-Père, et le triangle serait particulièrement prisé :

Quelqu'un s'est montré surpris que je parle du diamètre d'un triangle (rectangle) dans l'une des pages de mon deuxième livre. L'explication technique est fort simple. Le plus grand côté d'un triangle rectangle est le diamètre d'une demi-circonférence tangente à son angle droit et elle le circonscrit ainsi de façon parfaite. On peut également formuler ceci d'une autre manière : la jonction d'un point quelconque d'une demi-circonférence avec les extrémités de son diamètre détermine un triangle rectangle (dans le même texte est mentionné le *baiser infâme*, fruit d'une longue tradition dans les cérémonies sabbatiques). Un autre doute géométrique portait sur le passage où je parle de l'*axe de projection* qui nous entoure ; il convient d'observer que j'ai tenté d'adapter le schéma de cette image, dans la mesure du possible, à l'*axe de projection* isométrique.¹²²⁴

Le tracé de la figure géométrique apparaît comme une tentative de reprendre le contrôle sur ce qui, au niveau de l'image narcissique, s'efface et s'effrite, sinon se décompose. L'intérêt du triangle réside dans la formation de ce point central, point axial à partir duquel tout s'ordonne. Comme on le constate à la lecture des notes de travail de Nebreda, ce qu'il recherche avant tout est un axe de symétrie, ce qu'il appelle « l'*axe de projection* isométrique », à partir duquel un nouveau regard, cette fois protecteur et non hostile, pourrait s'instituer. Le point recherché correspondrait au signifiant non advenu, capable de donner forme et sens au sujet, de le faire accéder au statut de sujet propre. D'un point de vue plus phénoménologique, on pourrait également comparer l'axe de symétrie convoqué par Nebreda au chiasme défini par Merleau-Ponty, chiasme permettant de retrouver le sens de la chair.

C'est sans doute pourquoi, dans l'autoportrait de la page 133, « Sans titre », le buste du photographié s'inscrit dans un triangle. De même, dans l'autoportrait de la page 127, une sorte de triangle (réalisé par des brisures dans le miroir) se superpose à son corps. Dans l'autoportrait de la page 141, le double photographique s'inscrit dans une série de cercles

¹²²³ « Entretien avec Catherine Millet », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 17.

¹²²⁴ « Notes sur le système de travail », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 26.

concentriques dont il occupe le centre. Il est assis dans une posture qui évoque *Le Penseur* de Rodin ou l'ange dans *Melencolia I* (1514) de Dürer, images qui renvoient à ce que Nebreda appelle des « archétypes universels ».

Par ailleurs, certains autoportraits trahissent la volonté, de la part de leur créateur, de se transformer entièrement en figure géométrique, soit la volonté mégalo-maniaque de revêtir une forme parfaite ou mythique, d'être assimilé à un principe (divin ou mathématique). Dans *Le Baiser le plus doux pour le fils qui n'est pas né*¹²²⁵, le photographié semble ainsi fusionner avec une vitre rectangulaire, dans une embrassade qui ne laisse aucune place, aucun espace au sujet, comme le suggère d'ailleurs le titre de l'œuvre (puisque le fils n'est pas né). Dans l'autoportrait de la page 128, accomplissant une contorsion, il tente de s'inscrire simultanément dans un rectangle défini par quatre bougies et dans un arc de cercle, tout en formant lui-même un triangle avec son corps.

Dans de nombreux autoportraits, Nebreda tente de prendre la forme d'un triangle¹²²⁶ ou d'une croix¹²²⁷. Souvent, le photographié écarte les bras dans une posture christique. Nous avons déjà mentionné à propos d'Artaud la valeur érectile de la croix. Dans la photo de la page 126, le corps en croix se double de la formation d'un rectangle (en effet, les bras tendus sont parallèles à un morceau de bois linéaire) ; s'ajoute encore le motif du cercle, représenté par une assiette (autre objet sacré, cher à l'auteur des *Autoportraits*). Dans l'autoportrait de la page 108, Nebreda tente de prendre la forme d'un triangle en pliant son corps de manière à ce qu'il rentre dans un rectangle formé par quatre bougies allumées ; une branche de bois sert de base au triangle. De plus, des feuilles tachées de sang ébauchent un arc de cercle.

Dans *Modèle canonique du fragment et de la spirale*¹²²⁸, le corps du photographié se trouve inclus dans une spirale. Il forme une sorte d'homme de Vitruve, s'identifiant de cette façon à un modèle exemplaire, à celui qui donne la mesure. Nu, le double photographique tient un plat rond en métal dans sa main droite ; sa posture renvoie à la statuaire antique, et plus précisément à la figure du Discobole. Même si la pose empruntée par Nebreda suggère plutôt un homme à l'arrêt, un certain mouvement est imprimé au corps en raison de la position des jambes et des bras.

Dans l'*Autoportrait aux pieds coupés, avec quelques coordonnées*¹²²⁹, le corps du photographié apparaît ramassé sur lui-même, sa tête inclinée vers le sol ; il tient dans une

¹²²⁵ D. Nebreda, *Autoportraits, op. cit.*, p. 137.

¹²²⁶ *Autoportraits, op. cit.*, p. 107 (où les jambes du photographié esquissent un triangle) et p. 128.

¹²²⁷ *Ibid.*, p. 126, 127, 129.

¹²²⁸ D. Nebreda, *Chapitre sur les petites amputations, op. cit.*, p. 51.

¹²²⁹ *Ibid.*, p. 50.

main des flèches de girouettes. *Modèle canonique du fragment et de la spirale* est placé en vis-à-vis de l'*Autoportrait aux pieds coupés, avec quelques coordonnées*¹²³⁰, qui occupe la page précédente. Par conséquent, la figure canonique pourrait constituer une réponse à l'interrogation sur le sens et le mouvement que soulève apparemment l'autoportrait de la page 50.

Nous supposons en effet que, par le biais de sa transfiguration – passage d'une figure amorphe ou désintégrée à une forme parfaite, mythique ou archétypale – le photographe cherche à opérer une transsubstantiation – autrement dit, à changer de nature ou de statut ontologique, en quittant l'humanité (ou plutôt, en l'occurrence, l'animalité ou la monstruosité) pour la sphère divine, c'est-à-dire pour un état lui permettant de retrouver du Père (symbolique). De toute évidence, il est possible d'établir un lien direct entre l'entreprise photographique de Nebreda et ses activités de type mystique ou gnostique. En particulier, la question de la réincarnation reste toujours centrale dans ses travaux, et la géométrie, dans une certaine mesure, et pour un temps donné, semble pouvoir tenir lieu de Nom-du-Père, et l'aider dans sa transformation/transsubstantiation. Préexistante aux doubles photographiques, puisque liée à la formation de l'image mentale, la science de la géométrie est en effet ce qui, fondamentalement, permet l'érection des images, leur sert de base et de support. Nebreda témoigne à de nombreuses reprises de la préoccupation suivante : faire de son corps un axe de symétrie, ou une figure géométrique spécifique, comme l'indiquent plusieurs titres donnés à ses œuvres : *Autoportrait agenouillé aux deux amputations récentes, avec, dans la marge inférieure, une barre de fer divisée exactement selon son axe. Hommage à la mesure*¹²³¹ ; *Modèle canonique du fragment et de la spirale*¹²³² ; *Autoportrait en constructeur d'Europe*¹²³³.

Dans les dessins présentés dans les *Autoportraits*, on constate un abandon progressif des formes géométriques clairement reconnaissables pour un entremêlement de courbes et des motifs beaucoup plus tremblés ; or, nous savons grâce aux indications biographiques fournies par l'auteur, que ce délitement du cadre géométrique suit la courbe ascendante du délire. Le cadre géométrique serait donc bien à concevoir comme un moyen de contention de la jouissance et une forme de suppléance au Nom-du-Père, sans pour autant qu'il puisse faire métaphore délirante.

¹²³⁰ *Ibid.*

¹²³¹ *Chapitre sur..., op. cit.*, p. 78-79.

¹²³² *Ibid.*, p. 51.

¹²³³ *Ibid.*, p. 65.

Ainsi, la géométrie ne s'applique pas seulement à l'œuvre, elle se situe au cœur de la pratique rituelle de Nebreda ; faisant office de contention, elle lui impose une maîtrise de ses gestes, de ses mouvements et de sa pensée. De plus, en faisant épouser à son corps le tracé d'une figure géométrique ou en le situant sur un axe, en lui imposant ainsi un cadre et une mesure et en le soumettant aux lois de la géométrie, le photographe réussirait pour un temps à le faire tenir, et à lui redonner une certaine consistance. Cette pratique témoigne en faveur de l'existence de « béquilles réelles » (lettres, signes ou graphèmes) utilisés pour faire suppléance au signifiant défaillant. En effet, nous retrouvons fréquemment l'emploi de la lettre comme suppléance au Nom-du-Père dans les créations esthétiques et/ou artistiques des sujets psychotiques.

Il n'est d'ailleurs pas anodin de constater que, chez Nebreda comme chez Artaud, la vérité de type mystique ou occultiste et la vérité géométrique se conjoignent à travers certaines formes tracées dans le Réel, mais aussi à travers certains signifiants, à commencer par celui d'*axe* et celui de *croix*. En effet, ces symboles géométriques doivent être interprétés à la lettre, mais ils peuvent aussi entrer en relation avec l'imaginaire religieux convoqué ; dans ce cas, ils possèdent aussi une signification hermétique, qui vise à accroître leur pouvoir de vérité ainsi que leur efficacité.

Par exemple, dans les notes des *Autoportraits* écrites en parallèle à la confection des doubles photographiques, les chiffres deux, trois et quatre sont utilisés et réutilisés, de manière presque toujours aussi obscure, alimentant une sorte de délire fondé sur la numérologie et les symboles mystiques :

Le trône de l'intermédiaire. [...]

Les trois couleurs. Les quatre éléments (les quatre anges à trois têtes). Le début et la fin.

La double nature de la sphère [...]. Les trois âges. [...] Considération et impuissance face aux trois âges. Les trois couleurs de la résurrection. Hommage à chacun d'entre eux (avec le cadre et le triangle).¹²³⁴

Ainsi, le discours ésotérique, le discours mathématique et les figures géométriques se trouvent convoqués ici par Nebreda, les uns servant probablement à soutenir les autres. De toute évidence, l'auteur semble vouer un certain respect aux « trois âges », comme en témoigne l'emploi à leur propos des termes *considération* et *hommage*. C'est une réflexion sur le temps qui s'amorcerait ici. La mention des Trois Âges renvoie à un thème bien connu de l'histoire de l'art mais aussi à l'idée du Christ Chronocrator, celui qui organise le temps, règne sur l'histoire et préside aux destinées humaines (dans l'iconographie, il est

¹²³⁴ D. Nebreda, *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 167.

généralement assis sur un globe terrestre, ou le domine de toute sa stature) ; on pense également au Christ Pantocrator, celui qui, assis sur son trône et auréolé d'or, est maître de tous les êtres et de toutes les choses.

Avec la référence à la « sphère » et aux « quatre éléments », toutes les composantes de la matière et de l'univers seraient effectivement mises à contribution. Nebreda rechercherait un ordre qui tienne, ce qui suppose pour commencer de réintroduire les catégories spatio-temporelles. L'outil mathématique, *via* le recours aux chiffres, composant une langue du Réel, et la conception géométrique de l'espace, avec ses connotations mystiques, fourniraient une garantie de stabilité pour cet ordre, cet équilibre à instaurer. L'appel à l'aide se voudrait d'autant plus universel que la forme de la sphère, convoquée par Nebreda, peut être considérée comme une évocation de la Terre ou de la totalité de l'univers. Pour l'écrivain-photographe, il s'agirait donc, en même temps que de se rebâtir une identité, de refonder le cosmos dans son entier. Tâche proprement démiurgique et mégalomane, où Nebreda, en même temps qu'il fait appel à une autorité supérieure, se situe lui-même en position divine.

L'auteur des *Autoportraits* embrasserait l'univers, aurait le pouvoir de projeter sur lui une vue panoramique ; de même il serait capable d'embrasser le temps, comme s'il était lui-même éternel et demeurait en dehors des limites spatio-temporelles. C'est d'ailleurs peut-être pourquoi il écrit dans le même texte : « Le début et la fin », après avoir mentionné néanmoins un possible stade intermédiaire par le biais de l'expression : « Le trône de l'intermédiaire », bien que nous restions ici, étant donné l'obscurité de cette phrase, dans la pure conjecture. « Le début et la fin », ce sont bien sûr aussi la naissance et la mort, limites que Nebreda cherche à réinstaurer, tout en les confondant. On pourrait aussi interpréter ces formules de manière plus mystique, « Le début et la fin » renvoyant à l'alpha et à l'oméga que le photographié porte sur le front dans l'autoportrait de la p. 68, c'est-à-dire à la première et à la dernière lettre de l'alphabet grec, donc symbolisant encore une fois la totalité, incarnée dans la religion chrétienne par le Christ. On peut imaginer que Nebreda se sent occuper lui-même le trône de l'intermédiaire, attribut royal qui le comparerait une nouvelle fois à Dieu ou au Christ en majesté.

L'alliance des formes géométriques, des symboles mystiques et des chiffres 2, 3 et 4 est réalisée de manière concrète, par la disposition des objets, dans *Les Trois Âges*¹²³⁵,

¹²³⁵ *Ibid.*, p. 69. Les Trois Âges (de la vie) constituent un thème connu en histoire de l'art. Voici la définition qu'en donne E. De Pascale dans *La Mort et la Résurrection* : « Thème qui, à travers la représentation des trois moments principaux de l'existence d'un individu (enfance, maturité, vieillesse), vise à susciter la réflexion sur la course irrésistible du temps et le dépérissement rapide de toute chose, mais aussi sur la vie comme succession incessante et cyclique des saisons. » (E. De Pascale, « Les trois âges de la vie », in *La Mort et la Résurrection*,

autoportrait directement en rapport avec le texte que nous venons d'évoquer : on y découvre deux commodes, deux lampes symétriques, deux fils qui parcourent l'espace verticalement, reliés à un socle de marbre sur lequel reposent quatre bougies ; par ailleurs, trois arcs de cercle forment les montants d'un lit situé dans le plan inférieur de la photo (les trois cercles constituent un symbole de la Sainte Trinité) ; au-dessus de la couche, une photo de Nebreda apparaît, dans un cadre rectangulaire, surmontant un crucifix. Nebreda occuperait donc ici la place du Père. Un triangle de lumière apparaît sur le mur, en arrière-plan. Les bougies et les lampes de chevet, situées de chaque côté du lit, en raison de la lumière qu'elle propage, évoqueraient la présence du Saint Esprit. Quant aux fils tendus vers le plafond (le ciel), ou descendant du plafond (du ciel), ils marqueraient la liaison ou tentative de liaison entre les trois personnes divines.

On pourrait parler ici de la constitution d'un espace plurisémiotique, espace que l'on retrouve également au niveau des textes, par exemple dans la légende de l'autoportrait de la page 93 : « Les trois âges. 4 colonnes. En silence. *Quater Trinitas*. » Cet autoportrait est construit comme un retable, en trois parties. Il témoigne de la tentative de créer un espace en trois dimensions, aussi bien dans le sens de la largeur que dans celui de la profondeur. Grâce à l'utilisation du miroir, différents plans se détachent en effet, qui correspondent peut-être à des états ontologiques différents atteints et traversés par le photographe/le photographié. L'interprétation de la photo et du texte qui l'accompagne s'avère assez complexe. Nous faisons l'hypothèse que le chiffre 4 renvoie au cadre, à la symétrie. Allié au signifiant « colonnes », il évoque la stabilité, l'équilibre. Par ailleurs, au même titre que la combinaison des figures géométriques, l'alliance du 3 et du 4 semble nécessaire pour faire tenir la Trinité, par nature bancaire, chez le sujet psychotique.

Enfin, dans *La Trinité des miroirs. Hic-quadrum spei*¹²³⁶, autoportrait qui offre une variation de *La Trinité des miroirs*¹²³⁷, le triangle et le carré, ou encore le chiffre 3 et le chiffre 4 sont de nouveau associés.

traduit de l'italien par Todaro Tradito, Paris, Hazan, « Guide des arts », 2009 (1^e éd. : Mondadori Electa Spa, Milan), p. 96.) Ajoutons l'interprétation religieuse mentionnée par Matilde Battistini dans *Symboles et Allégories* : « Les âges de l'homme ont été associés aux âges du monde et codifiés par les mystiques chrétiens au cours du Moyen Âge : l'âge du Père est caractérisé par la crainte de Dieu et correspond à l'Ancien Testament, l'âge du Fils coïncide avec l'époque de la sagesse et de la fondation de l'Église, et l'âge du Saint-Esprit correspond au règne de la joie et de la liberté. » (M. Battistini, « Les âges de l'homme », in *Symboles et Allégories*, Paris, Hazan, « Guide des arts », 2003, p. 94.)

¹²³⁶ *Autoportraits, op. cit.*, p. 80.

¹²³⁷ *Ibid.*, p. 56.

Hic-quadrum spei, formule qui rappelle le « *Hic corpus meum* » prononcé par Jésus lors du repas de la Cène, pourrait être traduit par « Ceci est le cadre (ou le carré, ou l'ordre au sens de composition ordonnée) de l'espérance ». La formule est présente à l'intérieur même de la photo, par le biais de l'introduction de petits morceaux de papier sur lesquels les mots qui la composent ont été écrits. *Hic* est l'adverbe latin signifiant « ici, à cet endroit ou à ce moment-là précis », soit encore, avant ces deux connotations spatiale et temporelle, « là-même ». Mais il pourrait aussi renvoyer au pronom démonstratif au nominatif masculin singulier, *hic*, désignant alors un personnage en particulier ; on pourrait alors le traduire par « celui-ci » ou « lui (avec désignation insistante) ». En sous-entendant le verbe *être* conjugué à la troisième personne du singulier, la phrase latine signifierait alors : « Celui-ci est le cadre de l'espérance. » Celui-ci correspondrait en l'occurrence à la figure du double située dans le miroir principal. Toutefois, il est difficile de savoir si le trait d'union que Nebreda a placé entre *Hic* et *quadrum* raccroche ensemble les deux mots (auquel cas la seconde traduction se révélerait impossible) ou si elle sépare *hic* d'un côté et *quadrum spei* de l'autre.

Au niveau descriptif, le corps du photographié apparaît dans le miroir principal, posé sur un support métallique, une auréole de lumière flotte derrière sa nuque. Sont inclus dans ce miroir, qui emplit quasiment toute la surface de la photo, deux autres miroirs, l'un circulaire, l'autre rectangulaire. Dans ces miroirs assez sombres, seul le visage du photographié apparaît, à chaque fois paré d'une expression singulière. Ainsi se manifesteraient, dans trois lieux différents, les trois personnes divines. En même temps, nous aurions affaire à trois manifestations (ou hypostases) de Dieu-Nebreda, puisque c'est à chaque fois le même individu qui apparaît dans les miroirs, autrement dit nous sommes confrontés à des clones de Nebreda. Une table est dressée devant le corps nu et émacié du photographié ; sur cette table faisant office d'autel sont posés des fils, une pomme, un couteau et une sorte de calice reposant lui-même sur un morceau de tissu : les outils, l'ingrédient (ou le support) et le récipient pour le sacrifice à venir.

Si l'on excepte le couteau qui, comme dans d'autres autoportraits, pourrait également être considéré comme un miroir, la photo regroupe trois miroirs, dont deux plus petits, inclus dans le premier. On assisterait ainsi au phénomène d'inclusion de deux personnes divines dans la personne centrale ; on ne saurait toutefois déterminer si la personne centrale correspond ici au Fils, au Père ou au Saint-Esprit. Ce phénomène s'opère en lien avec l'apparition d'un cadre dans un cadre, mise en abyme qui ouvre sur une certaine perception de l'infini, mais qui permet surtout d'ajouter, à la force protectrice et rédemptrice que le photographe attribue au miroir, la force cumulée de deux autres miroirs.

À ce propos, il n'est pas anodin de faire remarquer que c'est sous le miroir circulaire qu'a été déposé un papier qui participe de la légende de la photo (*Hic-quadrum spei*), et sur lequel est marqué *quadrum*, ce qui, en latin, signifie « carré », « ordre, symétrie », mais aussi « cadre ». Au premier abord, ce choix paraît illogique (puisque le cercle n'est pas un carré), mais en second lieu, il apparaît comme une solution stratégique qui permet l'association inopinée entre le cercle et le carré.

Ainsi, Nebreda parviendrait à une double négation de la jouissance par un phénomène d'emboîtement des miroirs. Ce que nous retrouvons dans le dessin de la page 147, par exemple, où les carrés et les autres formes géométriques représentées s'emboîtent les uns dans les autres. Le photographe poursuit de cette manière sa quête de la forme parfaite ou du chiffre absolu, lesquels correspondraient à une suppléance au Nom-du-Père tout en établissant des remparts (à la fois psychiques et matériels) de plus en plus solides contre la jouissance intrusive de la Mère.

Pour finir, il convient d'évoquer le paradoxe inhérent à la création photographique chez Nebreda : d'un côté, le sujet cherche à produire l'éclatement et la disparition du cadre, dans une révolte contre le Surmoi (représentant l'instance du Père tout-puissant ou de la Mère toute-puissante), en vue de libérer sa libido déchaînée, ainsi que nous l'avons évoqué dans la première partie de notre thèse ; de l'autre côté, il vise à tout prix à réinstaurer un cadre par différents biais (convocation du miroir, appel au discours ésotérique comme aux sciences mathématiques et géométriques, insertion de cadres multiples), afin de faire suppléance au Nom-du-Père.

Conclusion

Pour un sujet psychotique, l'engagement profond dans un travail de création, qu'il soit de nature religieuse, scientifique ou artistique/esthétique, constitue un moyen original et novateur afin de tenter de faire suppléance au Nom-du-Père. S'édifiant généralement de pair avec la construction d'un délire, ce travail peut déboucher ou non sur la création d'une *métaphore délirante*, réalisant l'opération de ligature des nœuds qui, si l'on se rapporte à la conception borroméenne de la psychose, permet au monde de se réorganiser, de se réorienter et de reprendre sens. Certains objets ou certains signifiants, auxquels le sujet psychotique s'attache sentimentalement ou intellectuellement, et auxquels il attribue pendant un temps une valeur fondamentale de *vérité*, peuvent être abandonnés par la suite au profit d'autres objets et d'autres signifiants, jugés alors plus significatifs, plus vrais, plus expressifs et plus propices, c'est-à-dire favorisant davantage la lutte contre les intrusions persécutrices et rendant mieux compte du sens de la (néo-)réalité propre au sujet.

Dans le champ médical, Sigmund Freud aura été le premier à considérer le délire sous un jour essentiellement positif : après quelque temps de recherche et d'hésitation, il estime que non seulement l'édification du délire fait partie du processus de guérison classique mais aussi qu'il constitue une véritable création de l'esprit¹²³⁸ : « Ce que nous prenons pour une production morbide, la formation du délire, est en réalité une tentative de guérison, une reconstruction. »¹²³⁹ Dans « Inconscient et schizophrénie », Bernard Mary affirme qu'« existence d'un délire, agitation hallucinatoire semblent constituer selon Freud des recours pour le psychotique »¹²⁴⁰. Ils font partie d'un combat mené par le sujet pour réinvestir le monde objectal. Le délire possède donc une fonction éminemment reconstructrice, vitale et stabilisatrice pour le sujet psychotique, il participe de son rétablissement physique et

¹²³⁸ Cf. « Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa : *Dementia paranoides* (le président Schreber) » (1911) et « Pour introduire le narcissisme » (1924).

¹²³⁹ « Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa : *Dementia paranoides* (le président Schreber) », in *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1954, p. 315.

¹²⁴⁰ B. Mary, « Inconscient et schizophrénie », in *Bulletin de l'École Freudienne*, n° 18, Paris, mai 1988, p. 15.

psychique, et s'il n'implique pas nécessairement sa réintroduction dans le monde (des sujets de la parole), du moins constitue-t-il une tentative de réconciliation avec lui¹²⁴¹.

L'édification d'un cadre et de barrières pour se protéger de la Chose est en effet concomitante à un refus de toutes les limites inhérentes à la Loi symbolique, Loi non acceptable par le sujet psychotique car elle renverrait chez lui à l'horreur d'une castration dans le Réel. L'œuvre qui tente de faire décroître l'excitation en s'orientant vers l'instauration du plaisir, c'est-à-dire d'une moindre tension, fait aussi, et parfois quasi simultanément, pénétrer le sujet dans le délire, autrement dit dans une jouissance non gouvernée par la loi phallique. Pour autant, ce délire parvient parfois à faire obstacle à la Chose, dans la mesure où il possède aussi un versant organisateur, lequel se sert des ressources de la logique et de la rhétorique, ou s'appuie sur les efflorescences de l'imaginaire.

Les imaginaires habités, cultivés et développés au fil du temps par Antonin Artaud et par David Nebreda, malgré leurs disparités évidentes, possèdent tous deux ce point commun : ils se trouvent très fortement imprégnés par la mort, hantés par la destruction, la fragmentation et la décomposition. Sous maints aspects, ils font penser à des délires mélancoliques. Nourrissant un profond mépris et une haine farouche à l'égard de leur corps anatomique (ou organique) comme à l'égard de la réalité, régulée par l'instance symbolique, ces créateurs nous emportent avec eux dans leur effroyable descente aux enfers, dans leur chute permanente et infinie vers le néant absolu.

Cependant, aux yeux d'Artaud comme de Nebreda, répondre aux séductions et aux appels de la Mort correspond aussi à une nouvelle façon d'être, s'apparente à une autre manière de concevoir la réalité ; ainsi, malgré toutes les souffrances et horreurs qu'elles impliquent, leurs créations morbides constituent une manière de tenter, tant bien que mal, de cadrer la jouissance excessive, voire de participer au monde, ou en tout cas d'amorcer un dialogue aussi pacifié que possible avec lui. Qu'ils soient confinés dans le scriptural, le pictural ou le photographique, ou bien qu'ils se réalisent sur une scène de théâtre, ces travaux trouvent toujours une frêle échappatoire par le biais de l'imaginaire, même s'il s'agit d'un imaginaire éclaté, fragmenté, disloqué, qui sans cesse rejoint le corps organique (ou réel) et se fond en lui, en se moulant sur les sensations cénesthésiques.

Certes, le corps de chair est constitué de Réel, mais tenter de l'imaginariser, y compris par le biais d'une identification mégalomane (héroïque ou victimaire), c'est déjà en

¹²⁴¹ Sur ce point, se reporter également à J.-Cl. Maleval, « La contribution de Freud à l'étude du délire », in *Logique du délire, op. cit.*, p. 43.

construire ou en projeter une représentation. Le mettre en mots ou en images, c'est déjà le mettre à distance. Le recours à la création esthétique ou esthésique permet alors d'exprimer sa souffrance, mais aussi, dans une certaine mesure, d'y remédier, ne serait-ce que momentanément. Chez Artaud comme chez Nebreda, la *scène d'écriture*, combinée à celle du dessin, de la peinture ou de la photographie, devient par conséquent un lieu permettant d'exprimer, de visualiser et de configurer une intériorité évanescence, une pensée et un corps en décomposition ; grâce au recours à l'Imaginaire et au Réel, l'écriture agit de manière bénéfique, en tant qu'espace d'identification et de reconstruction d'un corps régénéré et surpuissant, ou en tant qu'espace de reconfiguration et de délimitation d'un corps-cadavre, résistant aux plus atroces tortures, subsistant par-delà l'anéantissement psychique. Aussi l'imaginaire de la souffrance et de la mort, loin de se révéler sclérosant et purement destructeur, sert-il à ces sujets de ressource ultime et de matière inépuisable pour créer.

D'autre part, à travers nos analyses, on s'est aperçu que, chez Artaud et Nebreda, la création esthétique/artistique, au même titre que les créations mystique ou scientifique, peut se présenter comme un acte de foi, et correspondre à l'expression d'une sorte de vérité intime-universelle qui engage l'intégralité de l'être. Dans ces conditions, il est fréquent que l'on ne sache plus très bien où commence la création religieuse ou mystique et où commence la création de type esthétique/artistique, ces deux grandes catégories de création n'étant d'ailleurs pas exclusives l'une de l'autre.

Chez Vincent Van Gogh, par exemple, si la séparation entre art et religion se fait plus nette, les propos que le peintre tient dans une lettre adressée à son frère Théo montrent à quel point, en réalité, c'est toujours la même quête de vérité qui anime le sujet psychotique, en rapport avec la défaillance du Nom-du-Père qui marque son être. Ainsi, lorsqu'il abandonne la religion, suite au décès de son père pasteur, Van Gogh s'investit entièrement dans la peinture, lui accordant une foi et un enthousiasme similaires, sans se soucier des reproches ou des remontrances que sa mère ou d'autres personnes peuvent lui faire :

Moe n'est pas capable de concevoir que « peindre » équivaut à « avoir une foi » et comporte l'obligation de ne pas se soucier de l'opinion publique – ni de concevoir qu'on vaine dans ce domaine au moyen de persévérance, non en faisant des concessions.¹²⁴²

¹²⁴² V. Van Gogh, « Lettre 408 », in *Correspondance générale*, t. II, Paris, Gallimard, « Biblos », 1990, p. 656. Cité par P. Martin-Mattéra, in « Perte, amour et création. Remarques sur les fondements du processus de création », in *Amour et Création*, ouvrage collectif sous la dir. de P. Martin-Mattéra, Paris, L'Harmattan, « Cahiers de l'IPSA n° 20 », 1998, p. 40.

Que ce soit par le biais d'une activité à dimension sociale ou par le biais d'une activité plus solitaire, voire marquée par une certaine réclusion, telle que la peinture ou l'écriture, c'est toujours la même soif de vérité qui s'exprime, le même besoin de se rattacher à une certitude qui tienne et qui puisse remplacer le Nom-du-Père défaillant par un autre Nom/non. Pour le peintre Van Gogh, cet autre nom sera son nom d'artiste – correspondant, en l'occurrence, à son prénom : Vincent. Hélas pour lui, ce nom d'artiste n'aura pas été reconnu de son vivant – le succès n'étant pas au rendez-vous –, de sorte qu'il n'aura pu faire sinthome.

En effet, si la création esthétique/artistique, en cadrant et en limitant la jouissance du sujet, agit de toute évidence comme un mode de défense, au même titre que l'évitement ou d'autres contre-mesures, cela n'implique pas pour autant qu'elle fasse nécessairement office de suppléance au Nom-du-Père non-inscrit, et donc qu'elle puisse guérir le sujet (ne serait-ce que de manière temporaire). Seule la métaphore délirante ou le sinthome détiennent ce pouvoir de compensation que ne possède pas la simple activité de création, car cette dernière demeure confinée à un champ ou à une activité spécifique et reste particulièrement limitée, tant dans l'espace que dans le temps.

IV. ŒUVRES EN SUSPENS

Introduction

À propos d'Artaud et de son œuvre, on a beaucoup parlé d'énergie et de vitalité¹²⁴³. Ses créations suscitent parfois un enthousiasme sans commune mesure, elles auraient la capacité de réveiller les consciences endormies. Ainsi, dans un article où il souhaite montrer le mouvement infini qui anime le poète, Camille Dumoulié ajoute le complément *de vie* au terme *tropulsion*¹²⁴⁴ inventé par Artaud. De même, dans un article paru dans la revue *Europe* de janvier-février 2002, « Artaud, la vie »¹²⁴⁵, cet auteur exprime le « trop de vie »¹²⁴⁶ qui serait propre aux œuvres d'Artaud, comme à celles de Lautréamont, de Baudelaire ou de Nietzsche. Or, à notre avis, la *tropulsion* ne correspond pas au bon fonctionnement de la dynamique pulsionnelle, mais désigne au contraire un excès de jouissance, dépassant certes les bornes de la vie mais renvoyant surtout à l'insupportable du trop-plein d'excitations et à l'horreur de la non-séparation d'avec la Chose.

Il est vrai qu'à l'instar des œuvres philosophiques de Friedrich Nietzsche, ces œuvres s'immergent dans le corps, apparaissent comme très rythmées ; de plus, elles sont imprégnées d'une grande musicalité en raison de leur dimension orale. Nous les avons présentées comme des œuvres-événements, en les distinguant toutefois des performances contemporaines. Cependant, peut-on considérer, comme le fait par exemple Camille Dumoulié, que l'écriture d'Artaud obéit à une dynamique pulsionnelle¹²⁴⁷, qu'elles sont l'essence même de la vie ? En réalité, ses créations, mais aussi celles de Nebreda, s'apparentent bien plus à des *œuvres de survie* qu'à des *œuvres d'art*. Le sentiment de « vie » qu'elles dégagent est, effectivement, très intense, car elles se situent au plus près du danger et du chaos, au plus près de la mort et de la naissance, sans toutefois jamais accéder à celles-ci.

¹²⁴³ Cf. le point de vue de Gilles Deleuze sur le schizophrène, dont il fait parfois un grand révolutionnaire, apôtre du désir et de la liberté. Voir aussi certaines analyses d'É. Grossman ou de C. Dumoulié, par exemple dans « Artaud, la vie... », in *Europe*, n° 873-874 : *Antonin Artaud, op. cit.*, p. 14-22.

¹²⁴⁴ Cf. « Texte écrit en 1947 », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1492.

¹²⁴⁵ C. Dumoulié, « Artaud, la vie », *op. cit.*, p. 14-22.

¹²⁴⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹²⁴⁷ Cf. « Antonin Artaud et la psychanalyse : pulsion de mort et “tropulsion” de vie », texte de la communication présentée lors de la journée « Antonin Artaud et la psychanalyse », organisée le 9 novembre 2006 à la BNF, dans le cadre de l'exposition consacrée à Artaud.

À la lecture des textes d'Artaud et de Nebreda, on découvre des motifs récurrents de suspension, de dépérissement et de mort. Ces thèmes, motifs ou obsessions sont en grande partie liés à l'impossibilité de naître et de mourir pour ces deux hommes, soit à l'impossibilité de se concevoir en tant qu'êtres-pour-la-mort, dans une perspective philosophique, ou en tant que sujets d'une parole propre, ou sujets désirants, dans une perspective psychanalytique. Demeurant pour une grande part sous la domination d'un Autre tout-puissant, d'une *contrainte* psychique, laquelle définit leur aliénation, comment pourraient-ils se constituer comme *auteurs* à part entière, autrement dit comme créateurs d'une œuvre (d'art) ?

Dès *L'Ombilic des Limbes* (1925), foisonnent les images de la glaciation, du gel, de la paralysie et de l'avortement, en lien avec une esthétique de la mélancolie qui, si elle n'est pas sans faire songer aux poèmes de Charles Baudelaire, s'en distingue toutefois par une profonde défaite de l'imaginaire. « Toutes ces pages traînent comme des glaçons dans l'esprit »¹²⁴⁸, avoue d'emblée Artaud. Dans la préface aux *Œuvres complètes* que le poète rédige à la fin de sa vie, on lit cette terrible sentence : « Je suis un génital inné, à y regarder de près cela veut dire que je ne me suis jamais réalisé. »¹²⁴⁹ Par conséquent, on aboutit à un paradoxe, les notions d'œuvres-événements voire de performances plastiques, que l'on est tenté, de prime abord, d'appliquer aux œuvres d'Artaud et de Nebreda, se trouvant, en un certain sens, invalidées.

Toutefois, dans la mesure où les créateurs étudiés ne tiennent plus compte de la castration symbolique, nous devons prendre en considération un autre paradoxe : si le suspens s'apparente tout d'abord à un sentiment de mort vécue, cet état n'élimine pas complètement les manifestations de la libido, et n'entrave pas tout mouvement de nature physique ou psychique, bien au contraire : « J'en suis au point où je ne touche plus à la vie, mais avec en moi tous les appétits et la titillation insistante de l'être »¹²⁵⁰, constate ainsi Artaud dans *Le Pèse-Nerfs*. De fait, en même temps qu'elles ressassent leur échec, les œuvres d'Artaud et de Nebreda se présentent comme une série de renaissances et de mises à mort continues, étapes nécessaires d'un *rituel curatif et autocognitif* visant la réfection d'un corps propre (ou la construction d'une image du corps) et la réintroduction d'un sujet propre, capable de soutenir sa position, sa pensée et sa langue face à un Autre envahisseur et persécuteur.

Les agents du rituel, même s'ils en sont aussi les témoins et les victimes, cherchent en permanence le point d'ancrage qui les ferait *tenir*, l'axe qui maintiendrait leur corps et leur

¹²⁴⁸ A. Artaud, *O.C. I**, p. 49.

¹²⁴⁹ « Préambule », in *O.C. I**, p. 9.

¹²⁵⁰ « Le Pèse-Nerfs », in *O.C. I**, p. 97.

être en équilibre ou *en suspens* et limiterait pour un temps *durable* leur chute vertigineuse en direction du gouffre de la Chose (*das Ding*). S'appuyant à la fois sur le Réel et sur l'Imaginaire, car prenant racine dans le délire, ce rituel vise à introduire une suppléance au Nom-du-Père, autrement dit il a pour fonction d'instaurer une suppléance à la négation symbolique (*Verneinung*). Ainsi, il permet de lutter contre l'effondrement physique et psychique qui s'empare du sujet. Par conséquent, chez Artaud et Nebreda, la *vie en suspens* ou, si l'on préfère, la *sur-vie* par le biais de l'acte créateur, loin d'être purement annihilante et destructrice, permet aussi et avant tout d'accéder à un nouvel espace, à une nouvelle scène, de fonder une nouvelle langue, d'investir un corps régénéré, d'engendrer des êtres enfin à sa mesure et de participer à un genre de vie exalté, qui ne tient plus compte de la loi d'enchaînement des générations ni de la sexualité phallique.

A. Des œuvres excrémentielles

Parallèlement aux opérations de coupure et de perforation, caractéristiques de leurs pratiques d'exorcisme, Artaud et Nebreda s'adonnent à un autre travail de curation, consistant en reprises, en nouages, en liaisons. Ce travail vise à engendrer un corps hermétique, totalitaire et surpuissant auquel Nebreda attribue, entre autres, le nom de *corps théologique* ou de *croix de lumière*, et Artaud, de son côté, le nom de *corps sans organes*. Et pourtant, force est de constater que le corps déployé et mis en scène par le poète comme par le photographe, loin d'être immatériel, déborde d'organes, que ceux-ci s'écoulent et se répandent au dehors, suite à différents actes d'expulsion et de projection exécutés par leur propriétaire. Les créations d'Artaud et de Nebreda se voient ainsi submergées par les excréments.

Excréments et autres fluides sont appréhendés sous leur aspect matériel et réel, et parfois sous un aspect imaginaire, mais ils sont également investis d'une valeur particulière et possèdent une signification précise (quoique hors Symbolique), en rapport avec l'*ersatz* de théologie que ces auteurs développent et avec les rituels qu'ils exécutent. Leur présence dans leurs travaux n'est donc pas fortuite, et leur usage n'a rien d'un jeu gratuit. L'attitude ludique avec laquelle les artistes contemporains, et notamment les actionnistes ou performeurs, traitent les excréments se trouve d'ailleurs critiquée par Nebreda¹²⁵¹, de même qu'Artaud dénonçait l'art de pure jouissance (en réalité, l'érotisme et le plaisir) pratiqué selon lui par les surréalistes¹²⁵².

Or si chez Artaud et Nebreda les excréments ont une valeur magique et rituelle, ils possèdent aussi et avant tout une valeur narcissique, comme généralement chez les artistes contemporains. Ces produits concentrent en effet une part d'eux-mêmes ; introduits dans leurs travaux, ils permettent à chacun des créateurs de marquer son territoire, de prendre possession de ses œuvres en tant qu'objets siens/pas siens. Leur manipulation participe donc activement à la tentative de renaissance du sujet.

Si chez l'auteur des *Autoportraits*, les fluides corporels font plutôt office d'*ex-voto*, ils peuvent également constituer des armes dans la lutte contre l'Autre, comme cela est notable chez Artaud, où le langage reste tributaire d'un flux de matière anale-orale obéissant à des

¹²⁵¹ Cf. « Entretien avec Catherine Millet », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 18.

¹²⁵² « À la Grande Nuit ou le Bluff surréaliste », in *O.C. I***, p. 59-66.

règles spécifiques, marquées par des scansion, des « frappes » et des « jets de mots »¹²⁵³. Dans sa lettre à Henri Parisot du 22 septembre 1945, le poète fait l'éloge de la fécalité¹²⁵⁴, en tant qu'elle marque la victoire du Moi propre sur l'Autre persécuteur. Dès *Le Pèse-Nerfs*, le poète avertissait, non sans ironie, son lectorat : « Chers amis, / Ce que vous avez pris pour mes œuvres n'était que les déchets de moi-même, ces raclures de l'âme que l'homme normal n'accueille pas. »¹²⁵⁵

Suivant la théorie psychanalytique, le corps symbolique, érogénéisé, ne peut prendre consistance que suite à une phase de nomination qui a lieu lors de l'ontogénèse du sujet. Or, dans la psychose, cette phase se solde par un échec. On pourrait donc fournir cette explication quant à la présence nécessaire des éléments corporels dans les textes et dessins d'Artaud comme dans les autoportraits de Nebreda : ne possédant pas de corps symbolique (ou, si l'on préfère, d'image du corps unifiée par le Symbolique), ces sujets s'efforcent de construire, *via* leurs créations scripturales ou (photo-)graphiques, leur propre corps érogène à partir des éléments épars, y compris les déchets, qui constituent leur corps organique. Les excréments et le sang remplissent dans ces conditions une fonction d'enrobage ou de contenance du corps en dotant celui-ci d'une armature primitive, forgée dans le Réel le plus brut.

1. Sang, urine et excréments

Avec l'urine et le sang, l'excrément est l'un des trois ingrédients issus de son corps que Nebreda utilise dans ses photographies. Il ajoute aussi parfois de la cendre, du maquillage noir ou de la suie, mais sang, excréments et urine restent les trois éléments consacrés à ses yeux, comme l'indiquent les « Normes techniques » en ouverture des *Autoportraits* :

Dans les photographies couleur ne figurent que de la cendre et ses matières organiques et uniquement au nombre de trois – tant sur le corps que pour les textes figurant dans les images et les dessins – le sang, l'urine et les excréments, après conservation au réfrigérateur ou utilisés directement.¹²⁵⁶

¹²⁵³ Nous empruntons l'expression à Patrice Pavis, qui l'emploie à propos du théâtre de Valère Novarina. Cf. *Le Théâtre contemporain – Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris, Nathan Université, « Lettres Sup », 2003, p. 133.

¹²⁵⁴ In A. Artaud, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1013-1016.

¹²⁵⁵ *O.C. I**, p. 94.

¹²⁵⁶ D. Nebreda, « Normes techniques », in *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 11.

Ces « Normes » précisent également que « pour la réalisation de ses dessins, on a utilisé exclusivement un crayon noir et son propre sang »¹²⁵⁷. Par ailleurs, dans certaines œuvres photographiques telles *Les Yeux et la Peau de l'autre*¹²⁵⁸ ou *Les Excréments du fils se divisent en deux*¹²⁵⁹, on constate la présence d'ongles coupés et de petits morceaux de peau.

Nebreda inclut donc tout ce qui relève habituellement du déchet (et notamment des déchets organiques) dans ses œuvres. En effet, dans sa logique, on pourrait dire que *le sale est le propre*, dans la mesure où le sujet s'identifie lui-même à un déchet, à ses propres fluides, excréments et déjections, comme on peut l'établir à partir de cette assertion effectuée dans ses « Notes sur le système de travail » : « Il ne peut être *propre* mais il doit être *sale*, parce que son *oui* est sali par la sueur quotidienne ; il est, en réalité, une sécrétion, un reste, et son *non* est la propreté de l'os. »¹²⁶⁰ Par conséquent, la salissure, la maculation (évoquée dans la phrase citée ci-dessus par la « sueur » et la « sécrétion ») est ce qui authentifie l'œuvre que l'auteur crée comme sienne. C'est aussi un moyen d'inclure son corps dans l'œuvre, de nouer étroitement ensemble et indissociablement corps et œuvre.

L'un des autoportraits de Nebreda qui peut apparaître comme parmi les plus scandaleux représente le photographe, le visage couvert de ses propres excréments, de sorte qu'il n'est absolument plus reconnaissable¹²⁶¹. À peine voit-on dépasser ses cheveux et le bout d'une de ses oreilles. On entrevoit également l'orifice de sa bouche ; ouvrir la bouche fut sans doute rendu nécessaire pour pouvoir respirer, car généralement, Nebreda s'efforce de fermer la bouche sur ses clichés, du moins dans son premier ouvrage. En effet, l'Autre pernicieux pourrait pénétrer par cet orifice béant¹²⁶². Dans cet autoportrait, nous avons donc affaire à une sorte de boue informe, d'où toute trace d'humanité semble avoir été effacée. Le spectateur est ainsi renvoyé au temps d'avant l'apparition de la figure, temps que l'on pourrait transposer, si l'on se réfère à la Bible, à l'ère d'avant la création, lorsque les êtres et les choses étaient encore indistinctes et sans nom.

Dans l'autoportrait intitulé *Les Excréments du fils se divisent en deux*, composé par deux photos placées l'une en dessous de l'autre, nous voyons le photographié avec les mains remplies de ses excréments ; dans le registre supérieur, il semble même les caresser, tandis que dans le registre inférieur, où ses deux mains figurent en gros plan, il les présente comme

¹²⁵⁷ *Ibid.*

¹²⁵⁸ *Autoportraits, op. cit.*, p. 60.

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 78.

¹²⁶⁰ D. Nebreda, « Notes sur le système de travail », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 29. Souligné par l'auteur.

¹²⁶¹ *Autoportraits, op. cit.*, p. 70.

¹²⁶² Cette préoccupation est d'ailleurs exprimée par Artaud en novembre 1947, dans l'un de ses Cahiers : « [...] il faut être chaste pour savoir ne pas manger. / Ouvrir la bouche / c'est s'offrir aux miasmes. / Alors, pas de bouche ! [...] » (« J'étais vivant », in *Œuvres, op. cit.*, p. 1581.)

des offrandes sacrées. On suppose en tout cas la jouissance autoérotique éprouvée par le sujet à malaxer ses excréments.

Dans « Le corps des ressuscités », Cécile Zervudacki opère un rapprochement entre la création de l'autoportrait par Nebreda et la Création de l'homme par Dieu (selon la conception biblique), en parlant du maniement d'une « glaise d'autogénèse »¹²⁶³. Elle assimile par conséquent la terre et les excréments, toutes deux matières brutes et informes. La terre est en général l'élément du sculpteur, qui joue avec, la pétrit, la triture, la façonne et la modèle ; elle doit donner une forme *a posteriori* (après modelage et séchage). Le lien entre objet *a-étronc* et la terre nous semble tout à fait justifié. La différence entre la pratique habituelle du sculpteur et celle de Nebreda réside toutefois dans le fait que l'auteur des *Autoportraits*, lui, se sert de sa « glaise » avant tout pour se recouvrir, pour se voiler et pour détruire les formes, à commencer par celles de son visage, et non pour donner formes et visage. En outre, il ne propose pas d'œuvre symbolique et ne fait que photographier son rituel, comme le suggère ce passage de son entretien avec Catherine Millet :

Les excréments et le sang sont des substances très sérieuses, elles ne se prêtent pas au jeu ; dans certaines circonstances, elles sont utilisées de manière inévitable. Je les ai très souvent utilisées dans des circonstances mentales très précises, par rapport auxquelles *le mot art n'a pas de sens*. Parfois, j'ai pris des photographies de moi où l'on me voit avec mon sang et mes excréments, mais la plupart du temps, il n'y a eu aucun enregistrement photographique.¹²⁶⁴

Pour Nebreda, les excréments et le sang possèdent une *valeur sacrée*, ainsi que le laissent entendre les formulations employées à leur sujet :

Quant à toi, bénis soient ton sang et tes excréments, ceux qui couvraient tes yeux et ta bouche. Souviens-toi de l'heure quand la mère les fit tomber de tes yeux et de ta bouche, et recouvre-les une fois de plus de cécité et de silence.¹²⁶⁵

Associé aux excréments, le sang est une preuve que le sacrifice de Nebreda a bien eu lieu, il enterine par conséquent sa résurrection dans un nouveau corps : « [...] Tu sais mieux que personne que le sang est la preuve »¹²⁶⁶, lui assure la voix de l'Autre. Toutefois, malgré la similitude apparente, le sang ne saurait détenir la valeur symbolique qu'il revêt dans le culte chrétien, ce symbole universel n'étant ici destiné qu'au photographe et à lui seul. À considérer

¹²⁶³ C. Zervudacki, « Le corps des ressuscités », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 77.

¹²⁶⁴ « Entretien avec Catherine Millet », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 18.

¹²⁶⁵ « Écrits », in *Autoportraits, op. cit.*, p. 166. Ce texte pourrait être mis en rapport avec l'autoportrait de la page 70.

¹²⁶⁶ « Lettres de la mère », in *Autoportraits, op. cit.*, p. 168.

dans le Réel, le sang est de surcroît un pur produit, un matériau brut, au même titre que l'encre ou la peinture, puisque Nebreda s'en sert aussi pour écrire et dessiner. En particulier, il est utilisé dans tous les dessins publiés dans les *Autoportraits*¹²⁶⁷.

Dans la *Putain de la régénération*¹²⁶⁸, le photographié crache du sang mélangé à de l'eau. La légende de l'autoportrait précise : « Nous recevons notre sang comme une onction. » Si l'on considère conjointement le texte et la photo, on en déduit que Nebreda est à la fois celui (ou plutôt, en l'occurrence, celle) qui crache et celui (ou celle) qui reçoit le crachat. Il est à la fois le Dieu qui bénit par son onction sacrée (ici, sous une figure blasphématoire au regard de la religion chrétienne, celle de la « Putain de la régénération ») et l'oïnt, qui se transforme en Dieu (comme le Messie, après avoir reçu l'onction divine). Le trajet accompli par le sang et l'eau est donc circulaire¹²⁶⁹ : Nebreda se crache dessus, se bénit et en même temps se boit et s'avale lui-même, par le biais de l'aspersion de son sang sur son corps. La photo montre en effet que le torse nu du photographié est recouvert ou enduit de son propre sang ; le double représenté dans la photo fait donc corps avec le photographe, qui se régénère par le biais de ses propres fluides, situation que confirme ce passage de *Sur la révélation* :

[...] dans le temps qui précéda ma grande crise, je mangeais chaque jour un peu de sang animal coagulé, cru, délibérément mélangé à d'abondants échantillons de mucosité nasale (c'était l'hiver et je mangeais nu), auxquels je mélangeais parfois un peu de mon propre sang.¹²⁷⁰

2. (S')incorporer, (s')expulser

La logique suivie par Artaud répond à ce même mouvement que l'on observe dans les œuvres de Nebreda, à savoir que l'excrément est expulsé pour être aussitôt réingurgité. Ce mouvement s'apparente à une pratique autoérotique, dont rendent compte ces deux fragments des *Cahiers de Rodez* où l'écrivain semble envahi par la jouissance de l'Autre :

[...] se masturber, boire son sperme et manger son caca [...].¹²⁷¹

[...] ravalé sperme caca et me l'incorporer, retenir la jouissance quand elle est prête jusqu'à la

¹²⁶⁷ Cf. « Dessins », in *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 180.

¹²⁶⁸ *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 135.

¹²⁶⁹ À ce propos, faisons remarquer que la figure géométrique du cercle est présente dans la photo.

¹²⁷⁰ « Sur la révélation », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 68.

¹²⁷¹ O.C. XIX, p. 147. Cité par J.-Cl. Maleval, in « Tentative de significantisation de la jouissance délocalisée », in *Logique du délire*, *op. cit.*, p. 167.

colique et faire remonter le sperme dans tout le corps [...].¹²⁷²

Ou encore ce passage, tiré de l'un de ses premiers recueils, *L'Ombilic des Limbes*, et qui nous paraît à la fois éloquent et tout à fait caractéristique de l'intégralité de son entreprise scripturale :

Je ne conçois pas d'œuvres comme détachée de la vie.
Je n'aime pas la création détachée. Je ne conçois pas non plus l'esprit comme détaché de lui-même. Chacune de mes œuvres, chacun des plans de moi-même, chacune des floraisons glacières de mon âme intérieure bave sur moi.¹²⁷³

La création, non détachée et « bavant » sur son créateur, apparaît comme autotélique ; et, par identification, on pourrait énoncer le principe suivant : le lecteur d'Artaud doit impérativement coller au corps de l'auteur par l'intermédiaire du texte, être un prolongement direct du corps de l'écrivain¹²⁷⁴.

Chez Artaud, il existe un rapport très paradoxal à l'excrément. Il convient effectivement d'établir une différenciation entre le déchet identifié à l'Autre¹²⁷⁵ et qui, en tant que tel, doit être éliminé parce que l'Autre, dans la logique paranoïaque, est toujours mauvais, et le déchet que le poète constitue lui-même, parce qu'il a été rejeté, « laissé tomber » par cet Autre. Dans ce dernier cas, le déchet reste indissociable de sa personne, il constitue une partie de lui-même ; bien plus, le sujet ne souhaite pas s'en séparer car, aussi paradoxal que cela paraisse, le déchet forme à ses yeux une incontestable marque de pureté. Ainsi, comme Nebreda, Artaud entre dans un rapport autoérotique avec lui :

Moi je suis de la merde, la merde où la sexualité naît en êtres qui sont mes filles, cette merde bien sûr est un corps, ce n'est pas de l'esprit, mais c'est moi, un être dont la nature est de ne pouvoir jamais se prendre entièrement.¹²⁷⁶

Ainsi, le poète s'efforce de reconstruire son corps à partir d'une armature d'excréments lui permettant de se rassembler, de se retrouver lui-même, y compris à travers des doubles de lui-

¹²⁷² O.C. XIX, p. 171. *Idem*.

¹²⁷³ O.C. I*, p. 49.

¹²⁷⁴ Voir plus loin, dans la dernière partie de notre thèse, notre étude de la « lecture de délire ».

¹²⁷⁵ Cf. « La Recherche de la fécalité », in « Pour en finir avec le jugement de dieu », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1644-1646 et notamment p. 1646 : « Dieu est-il un être ? / S'il en est un c'est de la merde. »

¹²⁷⁶ O.C. XX, p. 10.

même (ici, désignés par les « filles »), et de se prémunir simultanément contre l'Autre. Dans *Logique du délire*, Jean-Claude Maleval évoque une « parthénogenèse par défécation »¹²⁷⁷.

Or ce nouveau corps, qui s'efforce de ne pas donner prise à l'altérité, se bâtit essentiellement au cœur du langage. Serge André note ainsi un basculement dans la démarche d'Artaud et sa conception de l'excrément autour de Pâques 1945 :

[...] au départ, au printemps 1945, l'excrément est pour Artaud le signe même de sa position subjective face à l'Autre, cette position de déchet, de laissé-en-plan contre laquelle il s'insurge. La première fois qu'il en fait mention dans les *Cahiers de Rodez*, au début avril 1945, c'est pour déclarer une intention dans une formule qui trace d'emblée le programme, si je puis dire :

« Je ferai quelque chose de la merde tandis que Dieu n'a jamais fait que de la merde de tout » (*O.C.XV*, p. 229).

Que doit-il faire de la merde, sinon tenter de la constituer en objet détaché, en faire l'objet perdu à partir duquel la pulsion anale pourrait s'élaborer comme telle ? Quant à Dieu, s'il n'a jamais fait que de la merde de tout, c'est bien parce qu'Artaud se découvre réduit au rang de déchet face à son Autre, c'est-à-dire dans la position de l'objet pour l'Autre.¹²⁷⁸

Artaud est un déchet pour l'Autre ; dans sa logique, ce dernier lui a volé sa place et l'a exclu du monde, c'est pourquoi il décide de retourner sa merde contre celui-ci. L'excrément sera par conséquent employé comme une bombe, comme une arme de destruction massive contre l'Autre. Dans cette guerre sans merci qui, à partir de l'année 1945, devient ouverte, le langage sert d'appui précieux au poète, grâce à la convergence de l'oralité et de l'analité. Le terme de *caca* devient l'objet d'un jeu au niveau du signifiant et de la lettre, il est soumis à un remodelage continu : « le caca, le K K, le Kha... » À ce propos, Serge André affirme :

Il est clair qu'au niveau de *l'objet a*, la voix est pour Artaud prédominante et bien plus importante que l'objet excrémental. Si le *caca / Kah-Kah* est évoqué de manière si insistante, et au creux même du souffle, c'est plutôt parce que l'objet excrémental est mis en place par un mécanisme pulsionnel dont Artaud entend faire usage au sein même de son rapport à la voix et au signifiant, à savoir le mécanisme de l'expulsion et de la séparation.¹²⁷⁹

En même temps qu'il tente de s'auto-engendrer, Artaud vise donc à mettre en place l'opération d'expulsion, laquelle s'inscrit théoriquement dans l'ontogenèse du sujet. Or, chez le sujet psychotique, l'expulsion s'effectue dans le Réel au lieu de s'opérer dans le champ du Symbolique, comme ce serait normalement le cas pour un sujet névrosé. On peut donc faire l'hypothèse que, pour Artaud, l'expulsion dans le Réel, *via* l'emploi d'une « langue fécale »

¹²⁷⁷ J.-Cl. Maleval, « Tentatives de significantisation de la jouissance délocalisée », in *Logique du délire, op. cit.*, p. 171.

¹²⁷⁸ S. André, *op. cit.*, p. 182-183.

¹²⁷⁹ *Ibid.*, p. 124.

ou de glossolalies, sert de palliatif à l'absence de la négation symbolique. Serge André indique :

De même qu'Artaud a cherché la possibilité d'engendrer un nouveau corps à partir du déchet même du corps (l'excrément), de même a-t-il cherché à produire une langue – ou plutôt à atteindre la naissance même de la parole – à partir de ce qui est le déchet de la parole, à savoir la poussée de la pulsion vocale [*i.e.* : *le cri*].¹²⁸⁰

Il nous faut alors étudier de quelle manière la création d'une langue anale-orale, s'appuyant elle-même sur un travail d'écriture, permet à Antonin Artaud de se protéger contre la jouissance intrusive et d'assouvir son projet, qui vise à accomplir une transformation d'ordre ontologique, laquelle permettrait de faire suppléance au Nom-du-Père.

3. Inventer une langue du Réel

Dans un article sur l'inconscient, Freud notait déjà que le schizophrène emploie un « langage d'organes »¹²⁸¹. Cependant, la langue de fond ne se cantonne pas au seul registre anal. Elle établit un nouveau type de communication, qui entérine l'échec de toute communication traditionnelle, puisqu'elle relève essentiellement de la transe et de la communion. Cette langue aux effets esthétiques accrus tisse des liens étroits avec le théâtre et la performance ; corps, rythme et affects sont des éléments qui entrent dans sa composition. Dans la pensée de Jacques Lacan, le Réel correspond théoriquement à « ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire »¹²⁸². Le tour de force opéré par Artaud, comme par certains écrivains et poètes modernes ou contemporains, consisterait précisément à édifier une langue du Réel, à faire parler l'indicible, à donner une voie/voix à l'innommable.

a. Élaboration d'une « langue d'affects »

Nous partons de l'hypothèse que le sujet psychotique est celui qui, par excellence, se trouve confronté à ce que Ferdinand de Saussure, dans son *Cours de linguistique générale*, a appelé l'arbitraire du signe¹²⁸³. Alors que l'existence, les rapports humains et le bain de paroles qu'ils impliquent se chargent en temps normal de motiver les signifiants, Artaud témoigne dans ses textes d'une dévitalisation profonde et récurrente du signe sous ses deux

¹²⁸⁰ S. André, *op. cit.*, p. 193.

¹²⁸¹ « L'inconscient », in *Métapsychologie*, *op. cit.*, p. 113.

¹²⁸² « Réel », in *Dictionnaire de la psychanalyse*, sous la dir. de R. Chemama, *op. cit.*, p. 237.

¹²⁸³ Cf. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1975, p. 100-102.

aspects : signifiant et signifié¹²⁸⁴. Chez lui, le signe peut se vider complètement de sa substance affective, phénomène qui correspondrait au revers de la persécution exercée par les S1 venant de l'Autre. Artaud affirme ainsi dans *Le Pèse-Nerfs* qu'il se sent coupé de sa « substance vitale »¹²⁸⁵.

Cependant, l'annihilation du désir et des propriétés affectives du langage éveille chez lui, par contrecoup, le besoin absolu, nécessaire, vital, d'une remotivation des signifiants et de la lettre, remotivation qui se produit dans les registres Réel et Imaginaire (puisque le sujet psychotique n'a pas accès à la dimension du Symbolique). Ainsi, Artaud s'efforce de faire à nouveau correspondre un signifié avec un signifiant, soit par l'utilisation d'images hallucinantes, soit par l'utilisation d'une langue fulgurante, produite par l'explosion ou la condensation des mots, le délitement de la syntaxe et la rapidité du rythme, expression primaire du corps.

En effet, c'est dans le corps qu'Artaud trouve le point d'ancrage qui lui permet de se réconcilier avec la langue et d'exprimer un nouveau sens : « Je ne crois plus qu'à l'évidence de ce qui agite mes moelles, non de ce qui s'adresse à ma raison »¹²⁸⁶, écrit le poète dans son *Manifeste en langage clair*. En somme, il s'agit de traduire dans une langue d'immédiateté ou un « langage-affect »¹²⁸⁷ (pour reprendre une expression de G. Deleuze) ce sentiment de vie et cette sensibilité liés au corps qui ne passent plus dans le langage de communication traditionnel, ni même dans le champ de la littérature. De fait, les artifices de la langue littéraire sont abhorrés et méprisés par Artaud, comme en témoigne le Préambule de ses *Œuvres complètes*, où il va jusqu'à renier ses premiers poèmes, dans la mesure où ils répondent selon lui à « ce vice de rechercher une prédominance de la facture sur ce qui fait qu'un poème est poème : sa poésie »¹²⁸⁸.

Dans les années 1920, Artaud estime déjà qu'« il ne faut pas trop laisser passer la littérature »¹²⁸⁹ et que « toute la gent littéraire est cochonne »¹²⁹⁰ car elle emploie une langue esthétisante donc mensongère ; sous la domination de l'Autre, cette langue fourvoie le lecteur, le noie sous les apparences au lieu de mettre à jour l'authenticité de l'être et du monde en creusant, en fouissant, en déterrants la réalité, identifiable ici avec le Réel. Pour trouver le nouvel engrenage, le nouveau point d'appui, le nouveau point d'ancrage ou d'équilibre, les

¹²⁸⁴ Cf. A. Artaud, *O.C. I***, p. 52.

¹²⁸⁵ *O.C. I**, p. 90.

¹²⁸⁶ *O.C. I***, p. 52.

¹²⁸⁷ G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1969, p. 107.

¹²⁸⁸ « Préambule », in *O.C. I**, p. 8.

¹²⁸⁹ « Le Pèse-Nerfs », in *O.C. I**, p. 83.

¹²⁹⁰ *Ibid.*, p. 100.

limites sont à chaque fois repoussées, dans une quête implacable et toujours plus lointaine, toujours plus dangereuse pour la santé et la raison. Dans *Position de la Chair*, une première balise est fixée par l'entremise d'un discours théorique et pseudo-scientifique autour du *nerf*, membrane corporelle représentant par excellence ce qui résiste aux avaries du temps, et aux mouvements désordonnés du corps et de l'esprit : « Il y a par-dessus tout la complétude du nerf. Complétude qui tient toute la conscience, et les chemins occultes de l'esprit dans la chair. »¹²⁹¹ Les termes et expressions relatifs aux *nerfs* se rencontrent de nouveau dans *Le Théâtre et son Double*¹²⁹².

Dans ses écrits plus tardifs, le poète se réfère davantage à l'image de l'*os*, en tant que résidu imputrescible, symbole universel de la mort, dernière limite avant le néant¹²⁹³. Voici un extrait de cette langue du Réel, dévoilant les entrailles du langage :

La viandasse de carne grayasse de l'érotique des porchers goujats et des bouchers petits-bourgeois
où s'est fixé le rondibé de dieu : son lucifer satanisé,
n'est qu'un stade de l'obscène érotique et grossier où je me suis toujours appuyé.¹²⁹⁴

Étant donné l'incapacité du sujet psychotique à comprendre la métaphorisation, la plupart des images utilisées par Artaud sont bien plus que des images et traduisent bien plus que de simples postures (comme celle du poète maudit, par exemple) : elles s'enracinent directement dans le réel du corps et renvoie à la souffrance *réellement* endurée par le sujet. Elles n'ont donc pas, à proprement parler, valeur de symboles. Le poète vise à la réintroduction du corps organique dans l'écrit, car c'est en ce corps, pense-t-il, que réside le sens qu'il cherche, c'est en ce corps, et uniquement en lui, qu'il finira par trouver l'authenticité de son être. La résurgence des affects, et notamment de la souffrance, est donc la condition première de sa renaissance.

Voici en quels termes Artaud s'attaque à Lewis Carroll, et de quelle manière il récrimine contre les usagers des « langages de surfaces », auxquels il oppose les poètes qui n'ont pas eu peur d'écrire avec leurs tripes, ni de s'impliquer entièrement, corps et âme, dans l'acte d'écriture, quand bien même il leur faudrait subir les pires atrocités et en mourir :

¹²⁹¹ « Position de la Chair », in *O.C. I***, p. 50.

¹²⁹² Voir par exemple « En finir avec les chefs-d'œuvre », in *Le Théâtre et son Double, op. cit.*, p. 123 (« magnétismes nerveux ») et « Le Théâtre et la Cruauté », in *op. cit.*, p. 131 (« nerfs et cœur ») et p. 135 (« sensibilité nerveuse »).

¹²⁹³ Nous apercevons déjà le surgissement de cette image dans la dernière phrase de « L'Enclume des Forces » (cf. *O.C. I**, p. 145), dans les poèmes de la « Momie » (cf. *O.C. I**, p. 263-264), ou encore dans « Position de la Chair » où est évoquée la « chair à nu » (cf. *O.C. I***, p. 51).

¹²⁹⁴ A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1399. Extrait d'un texte dicté à partir d'un manuscrit daté approximativement du 15 janvier 1947.

Je n'aime pas les poèmes ou les langages de surface et qui respirent d'heureux loisirs et des réussites de l'intellect, celui-ci s'appuyât-il sur l'anus mais sans y mettre de l'âme ou du cœur. L'anus est toujours terreux, et je n'admets pas qu'on perde un excrément sans se déchirer d'y perdre aussi son âme, et il n'y a pas d'âme dans *Jabberwocky*¹²⁹⁵.

Sur ce point, le poète rejoint en partie les préoccupations du philosophe Friedrich Nietzsche : il faut réinvestir le corps et ranimer le langage pour se débarrasser des fausses idoles (Vérité, Dieu, identité, universalité...). Aux langages de surface, qui répondraient à un mythe solaire ou apollinien, Artaud oppose alors une langue d'affects, langue dionysiaque s'il en est, qui s'enracine dans les profondeurs du corps et de la terre. Langue de l'humus, langue végétale, langue fécale. Cette langue de jouissance n'est pas marquée par le refoulement ; elle est donc emplie d'obscénités et ne tient pas compte de la bienséance ni du jeu des convenances sociales.

b. Éloge de la langue fécale

C'est précisément sur cette question de respect ou de non respect des convenances en poésie que, dans une lettre à Henri Parisot datée du 22 septembre 1945, Artaud critique Lewis Carroll, même si, par ailleurs, il se reconnaît un grand nombre d'affinités avec cet auteur. Il reproche en effet à l'auteur de *La Traversée du Miroir* d'employer, malgré ses géniales trouvailles parmi lesquelles il faudrait citer au premier chef les mots-valises, un langage de « snob anglais »¹²⁹⁶ ; toutefois, il reconnaît qu'il existe « dans *Jabberwocky* des passages de fécalité »¹²⁹⁷ qui ne sont pas pour lui déplaire.

Cette critique acerbe lui donne également l'occasion de citer deux de ses modèles, Charles Baudelaire et E. A. Poe, et de s'adonner à un développement concernant sa propre conception de la poésie, fondée sur la souffrance, la violence et la cruauté :

Tout ce qui n'est pas un tétanos de l'âme ou ne vient pas d'un tétanos de l'âme comme les poèmes de Baudelaire ou d'Edgar Poe n'est pas vrai et ne peut pas être reçu dans la poésie. *Jabberwocky* est l'œuvre d'un castré, d'une espèce de métis hybride qui a trituré de la conscience pour en faire sortir de l'écrit, là où Baudelaire a fait sortir des eschares d'aphasie ou de paraplégie et Edgar Poe des muqueuses acides comme de l'acide prussique, de l'acide d'alcoolie, et cela jusqu'à l'empoisonnement et la folie.¹²⁹⁸

¹²⁹⁵ *Jabberwocky* est le poème de Lewis Carroll auquel Artaud se référerait également pour désigner le chapitre VI de *La Traversée du miroir* qu'il a traduit.

¹²⁹⁶ « Lettre à Henri Parisot du 22 septembre 1945 », in *O.C.* IX, p. 170.

¹²⁹⁷ *Ibid.*

¹²⁹⁸ *Ibid.*, p. 169.

On notera ici le passage paronomastique d'*anus* à *tétanos*, avec l'adjonction du préfixe *têt-*, qui peut renvoyer à *tête*, autrement dit, il y aurait ici une collusion monstrueuse, comme il s'en produit dans les tableaux de Jérôme Bosch, entre le corps (*anus*) et l'esprit (*tête*). Faire coïncider parfaitement corps et esprit, tête et anus, dans un tétanos de folie, telle semble être l'ambition d'Artaud. Ce dernier critique la façon dont Lewis Carroll utilise le langage, et se charge de le corriger lui-même dans sa traduction. Il estime en effet que les jeux de non-sens auxquels il s'adonne sont purement gratuits, et ne peut tolérer de tels enfantillages, de même qu'il s'était emporté à la fin des années 1920 contre les jeux surréalistes, parce qu'ils ne témoignaient pas d'une activité vitale (donc éminemment sérieuse et grave). Selon lui, c'est uniquement de l'« eschare », de l'« affre » le plus profond, et de la « maladie », autrement dit du corps (souffrant), que doit sortir le poème :

On peut inventer sa langue et faire parler la langue pure avec un sens hors grammatical mais il faut que ce sens soit valable en soi, c'est-à-dire qu'il vienne d'affre – affre cette vieille serve de peine, ce sexe de carcan enfoui qui sort ses vers de sa maladie : l'être, et ne supporte pas qu'on l'oublie. Jabberwocky est l'œuvre d'un profiteur qui a voulu intellectuellement se repaître, lui, repu d'un repas bien servi, se repaître de la douleur d'autrui.¹²⁹⁹

Outre la douleur, la fécalité est un élément primordial pour Artaud. Selon lui, la « poésie fécale »¹³⁰⁰ est la seule poésie vraie. Cette vérité doit s'évaluer non au niveau de la représentation et de la distanciation intellectuelle, mais au niveau du sentiment et de la sensation la plus primaire : au niveau d'un « je sens » qui renvoie bien évidemment au corps, mais aussi, et peut-être d'abord, à l'olfaction :

Quand on creuse le caca de l'être et de son langage, il faut que le poème sente mauvais, et Jabberwocky est un poème que son auteur s'est bien gardé de maintenir dans l'être utérin de la souffrance¹³⁰¹ où tout grand poète a trempé et où, s'accouchant, il sent mauvais. Il y a dans Jabberwocky des passages de fécalité, mais c'est la fécalité d'un snob anglais, qui frise en lui l'obscène comme des frisettes au fer chaud¹³⁰², comme d'une sorte de taster de l'obscène qui se garderait bien d'être obscène, lui [...]. Jabberwocky est l'œuvre d'un lâche qui n'a pas voulu souffrir son œuvre avant de l'écrire, et cela se voit. C'est l'œuvre d'un homme qui mangeait bien, et cela se sent dans son écrit. [...]¹³⁰³

¹²⁹⁹ *Ibid.*, p. 170.

¹³⁰⁰ « Lettre de Rodez, 6 octobre 1945 », in *O.C.* IX, p. 174.

¹³⁰¹ Nous aurions affaire ici à une évocation du lieu de la Chose, avec une indistinction matrice-anus, propre à la conception sexuelle infantile d'Artaud.

¹³⁰² Artaud critique l'esthétisation de Carroll en tant qu'elle est le propre d'un langage de surface ou de pure apparence ; cette esthétisation évacuerait en effet la vérité ou l'authenticité qu'éveillent les sentiments de souffrance et de douleur.

¹³⁰³ « Lettre à Henri Parisot du 22 septembre 1945 », in *O.C.* IX, p. 170.

La langue d'affects à retrouver, à faire rejaillir, c'est donc aussi, pour Artaud, une langue d'affres, et d'affres qui partent du plus profond de l'être. La « langue de fond » (*Grundsprache*) typique de la psychose est aussi, en l'occurrence, la langue du fondement. C'est effectivement dans la mise au jour du corps réel, dans la mise à nue de l'obscène, et non dans son recouvrement que transparait la vérité du poème, cette vérité grâce à laquelle les mots se réconcilient avec ce qu'ils désignent, la langue éventrée, décharnée, débordante d'organes, se confondant avec l'objet dont elle parle.

Et de fait, la langue d'Artaud, du moins à partir de l'époque de Rodez, devient ostensiblement une langue de l'intestin ou de l'anus, une langue anale-orale, qui se caractérise par ses retenus, ses flux et ses projections. En témoignent les adaptations de Lewis Carroll qu'Artaud effectue en 1945 à l'hôpital de Rodez, dans le cadre de l'Art-thérapie¹³⁰⁴. La déstructuration du langage y est nettement plus prégnante que dans la traduction-réécriture du *Moine* intervenue environ dix années plus tôt et qui, malgré une refonte au niveau diégétique, conserve une sémantique et une syntaxe correctes par rapport aux normes de la langue française. Il est vrai que Carroll lui-même emploie force néologismes et mots-valises, notamment dans les poèmes inclus dans *La Traversée du miroir*, ce qui imbibe ses créations de langage infantin. Ces jeux sur le signifiant, avec la jouissance tamisée qu'ils entraînent, sont bien transposés chez Artaud, mais avec encore davantage de cryptage au niveau du sens, avec bien plus de rythme et de violence dans le phrasé.

À titre d'exemple, nous donnerons ci-dessous la traduction du premier paragraphe du chapitre VI de *la Traversée du Miroir*¹³⁰⁵ par Jacques Papy, suivie de la version proposée par Antonin Artaud :

Mais l'œuf se contenta de grossir et de prendre de plus en plus figure humaine. Lorsque Alice fut arrivée à quelques mètres de lui, elle vit qu'il avait des yeux, un nez, et une bouche ; et, lorsqu'elle fut tout près de lui, elle comprit que c'était LE GROS COCO en personne. « Il est impossible que ce soit quelqu'un d'autre ! pensa-t-elle. J'en suis aussi sûre que si son nom était écrit sur son visage ! »¹³⁰⁶

Cependant, l'œuf narmissait à vue d'œil, s'en troublant tira d'oc vers l'oc de l'oc humain : quand elle n'en fut plus qu'à quelques pas, elle vit qu'il avait des yeux et un nez et une bouche et quand elle eut tout à fait le nez dessus, elle vit que c'était Dodu Mafflu lui-

¹³⁰⁴ À l'instigation du Dr Gaston Ferdière, Artaud se relance dans le travail d'écriture. Il se consacre notamment à l'adaptation de deux poèmes de Lewis Carroll : *Variations à propos d'un thème* et *Le Chevalier Mate-Tapis*, ainsi qu'à la traduction-réécriture d'un chapitre entier – le chapitre VI – de *la Traversée du Miroir*.

¹³⁰⁵ Nous invitons le lecteur à se reporter de lui-même au texte original en anglais, ainsi qu'aux autres traductions existant en français, comme celles de Henri Parisot.

¹³⁰⁶ L. Carroll, *De l'autre côté du miroir*, trad. de l'anglais par J. Papy, Paris, Jean-Jacques Pauvert, « Folio junior », 2009, Chapitre 6 : « Le Gros Coco », p. 101.

même, intropoltablement. « Ce ne peut être quelqu'un d'autre que lui, pensa-t-elle à part soi. J'en suis aussi certaine que si son nom était gravé sur son visage. »¹³⁰⁷

Au premier abord, dans la traduction effectuée par Artaud, l'expressivité et le rythme de la langue, dus à la polysyndète et à l'emploi de monosyllabes, de même qu'à l'usage de néologismes et d'un vocabulaire imagé, nous semblent renvoyer directement à l'univers fantastique, mystérieux et enfantin de Lewis Carroll. En particulier, « Dodu Mafflu » constitue une formidable trouvaille verbale pour traduire « Humpty Dumpty »¹³⁰⁸, nom d'un personnage étrange et rondouillard rencontré par Alice.

Cependant, la fidélité à l'égard de l'auteur atteint ses limites et se renverse même en son contraire, à partir du moment où intervient en force la poétique artaudienne, laquelle est empreinte d'affres et de cauchemar. Le texte de Lewis Carroll, tel qu'il est passé au miroir d'Artaud, se trouve alors dans la même posture que la jeune Alice : sa taille change, son poids se modifie ; il devient encore plus énorme, grotesque, carnavalesque, ou bien il se rétrécit, se cadavérise, se glace, s'ossifie, tombe en poussière. À travers la transposition d'Artaud, ce qui, dans l'original, apparaissait déjà comme démesuré, passe une nouvelle fois la mesure.

Par ailleurs, lorsqu'on lit l'intégralité de la version de *La Traversée du Miroir* composée par Artaud, on prend conscience de la jouissance orale qui s'attache à ce texte. À certains moments, le poète donne le sentiment d'écrire, ou plutôt de parler la bouche remplie d'aliments, aliments qu'il n'arriverait cependant ni à mâcher, ni à digérer. L'excès et l'excroissance se manifestent non seulement au niveau de la syntaxe – certaines phrases n'en finissent plus –, mais aussi au niveau lexical, en particulier dans l'emploi surabondant des consonnes : le participe présent « *brimbulkdriquant* »¹³⁰⁹, qui traduit (*did*) *gymble*¹³¹⁰, se révèle pour cette raison assez malaisé à prononcer. Une impression de mâchonnement ou de trituration ressort de certaines suites de mots, et notamment de « *la rourghe est a rouarghe a rangmbde et randgmbde a rouarghambde* »¹³¹¹.

Cet aspect chaotique de marmonnement, de logorrhée verbale ou de « babélisation » du langage – d'un langage qui n'aurait pas encore accédé au statut de langue articulée, et qui, par conséquent, se trouverait encore totalement pris aux rets de la jouissance – a conduit Gilles Deleuze à affirmer, dans *Logique du sens*, qu'il existerait un langage proprement

¹³⁰⁷ A. Artaud, *O.C.* IX, p. 917.

¹³⁰⁸ Pour une analyse de la traduction de ce nom par Artaud, nous renvoyons à notre article « Corps et traduction dans les textes d'Antonin Artaud », paru sur le site Internet « Fabula. La recherche en littérature » (www.fabula.org/colloques/document1971.php).

¹³⁰⁹ *Ibid.*

¹³¹⁰ H. Parisot, *Lewis Carroll*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1989, p. 60 note 1.

¹³¹¹ *O.C.* IX, p. 140.

schizophrénique¹³¹², affirmation qui prête à discussion. Paule Thévenin, quant à elle, a précisé que ce langage incommunicable, même s'il devient, au fil du temps, de plus en plus prégnant dans les textes d'Artaud, est loin de dominer l'ensemble de ses œuvres écrites.¹³¹³

Autre point qui nous paraît intéressant à signaler : l'espèce d'archéologie de la langue à laquelle semble s'adonner Artaud. La recherche étymologique ou pseudo-étymologique est l'une de celles qui le passionnent le plus car elle met au jour les strates historiques du langage, organise des fouilles dans ses bas-fonds. Pour mieux scruter les mots, voir de quoi ils sont faits, il les coupe en tranches, les triture, les éclate littéralement. Bien sûr, l'imagination débridée qu'Artaud fait généralement entrer dans cette recherche l'apparente davantage à un exercice d'associations personnelles, fondées sur la lettre et le signifiant, qu'à un véritable travail scientifique.

Toutefois, le point culminant de l'ancrage du corps dans le texte semble être atteint dans le langage glossolalique, qui correspond à un extraordinaire brassage de langues en même temps qu'il vise à mettre un terme, par son obscurité et par son mode de fonctionnement, à toute tentative de traduction.

¹³¹² G. Deleuze, « Du schizophrène et de la petite fille », in *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1969, p. 101-114.

¹³¹³ Cf. P. Thévenin, « Entendre/voir/lire », in *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, op. cit., p. 203 et la mise en question du point de vue de G. Deleuze, p. 202-203.

B. Devenir père ?

Pour les deux créateurs étudiés, une autre manière d'acquérir, ou de tenter d'acquérir, un Nom-du-Père, un statut d'auteur à part entière consiste à s'inventer une paternité imaginaire qui leur permet de se présenter à tous, en même temps comme père et comme fils de leurs œuvres. Artaud redevient ainsi le maître du langage et de la création par le biais de ses « filles de cœur », tandis que Nebreda enfante un « fils » ou des « filles brillantes », qui lui assurent une postérité. Dans leur esprit, leurs créations sont les « œuvres vivantes » qui doivent les faire renaître en tant que sujets propres. Cependant, pour parvenir à ce but, Artaud et Nebreda s'érigent en pères tout-puissants, autophages et incestueux, qui ne tiennent plus compte de la succession des générations ni de la Loi symbolique.

1. « Filles de cœur »

À défaut de trouver sa place de père dans l'ordre symbolique, Artaud finit par s'inventer et se fabriquer une micro-société féminine dans l'ordre imaginaire : quoique faisant référence à des personnes ayant réellement existé, sa famille « de cœur » reste avant tout marquée par la négation du temps linéaire et des incohérences notables. Issue d'un délire d'auto-engendrement et d'un délire de toute-puissance mégalomane, cette famille est composée de filles amantes et aimantes, qui sont à la fois sœurs, mères et grands-mères. Ces « filles de cœur à naître » ou ces « filles d'élection », comme Artaud les appelle, sont bienveillantes, dévouées corps et âme à sa cause ; elles s'accouplent parfois avec lui et prennent soin de sa santé.

Devenir à son tour un Père tout-puissant et incestueux est effectivement la réponse que trouve le poète face à sa soumission totale à la jouissance de Dieu le Père ou du Père-Mère. Incapable de résoudre l'énigme de la paternité, Artaud s'efforce tout d'abord de faire naître du

père à partir de la mère : « c'est moi qui suis la mère père »¹³¹⁴, affirme-t-il. Serge André explique :

Il est clair que pour lui [Artaud], la « mère père » c'est le contraire du « père mère » et que, si ce dernier incarne la faillite radicale de la paternité et son rabattement sur la jouissance incestueuse (d'où l'idée du « crime du Père-Mère »), par contre la « mère père » représente la seule voie pour une restauration de la fonction paternelle en tant que support d'une forme d'amour qui limite la jouissance.¹³¹⁵

De fait, bien qu'il se donne le droit de copuler avec ses « filles », le poète recherche également une forme d'amour idéal et pacifié avec elles ; c'est pourquoi elles méritent leur épithète : « de cœur ». De plus, même après leur création, il continue à revendiquer sa chasteté¹³¹⁶. Pierre Bruno insiste sur le fait qu'Artaud est un « parturiant du féminin »¹³¹⁷. En effet, « l'engendrement du fils par le père inclut que le père jouisse du fils mais aussi que le père soit joui [par le fils] comme une putain. »¹³¹⁸ D'où la nécessité, aux yeux du poète, de recourir à l'engendrement d'une fille, ou de plusieurs filles. Artaud, en effet, ne peut accepter d'être joui par le père¹³¹⁹. Sur ce point, Serge André souligne la différence entre la forme que prend le délire d'Artaud et la forme prise par le délire de Schreber. Alors que ce dernier a finalement accepté de se soumettre à Dieu en devenant sa femme, le premier refuse cette féminisation et rejette tout pacte avec le Père ; en revanche, il cherche lui-même à occuper cette place, tout en devenant mère¹³²⁰. S. André ajoute :

La seconde différence du délire d'Artaud par rapport à celui de Schreber, tient dans leurs rapports à la jouissance. Ce n'est pas le moindre paradoxe du trajet d'Artaud que de le voir retrouver au sein d'un rapport de mère à filles une jouissance masculine qui lui était refusée dans le rapport père-fils, comme si, en devenant mère, il redevenait homme et, de là, pouvait enfin accéder à une forme de paternité !¹³²¹

Dans *Antonin Artaud. Réalité et Poésie*, P. Bruno présente le cycle de l'engendrement chez le poète de cette façon :

- 1) Faire une fille qui aime le père ;
- 2) Union du père et de la fille pour donner corps au père.

¹³¹⁴ O.C. XVIII, p. 27, 28, 56.

¹³¹⁵ S. André, *L'Épreuve d'Antonin Artaud et l'Expérience de la psychanalyse*, op. cit., p. 160.

¹³¹⁶ O.C. XVII, p. 195.

¹³¹⁷ P. Bruno, « chap. II : La Sainte Famille. "L'inné absolu", in *Antonin Artaud. Réalité et Poésie*, op. cit., p. 109-110.

¹³¹⁸ *Ibid.*, p. 123.

¹³¹⁹ *Ibid.*, p. 116-118.

¹³²⁰ S. André, op. cit., p. 159.

¹³²¹ *Ibid.*

Artaud doit être présent dans les deux phases, en tant que *progéniteur* d'abord, puis en tant que *père-époux*.¹³²²

Ce que S. André exprime encore de cette manière :

Le devenir-femme d'Artaud apparaît ainsi contenu dans son destin de fils. À l'opposé, la position finale du délire, où le sujet se fait mère par rapport à une série de filles, lui permet de retrouver, ou de trouver une forme de jouissance active qui est incontestablement d'ordre masculin, et lui ouvre la voie à un devenir-père, tout problématique et tout imaginaire que soit celui-ci.¹³²³

Artaud se présente comme le maître absolu de cette micro-société folle et incestueuse, dont l'identité et le nombre des membres s'avèrent plus ou moins fluctuants. En définitive, le poète semble toutefois s'arrêter sur le nombre de six et se décider pour la composition suivante : ses deux grands-mères, Marie (aussi appelée Neneka¹³²⁴) et Catherine Chilé ; Yvonne Allendy, la femme du Dr Allendy ; Cécile Schramme, l'ex-fiancée d'Artaud ; Anie Besnard, l'une de ses compagnes dans la vie ; An(n)a Corbin¹³²⁵. Signalons également la présence récurrente de Germaine, la petite sœur du poète, morte en bas âge¹³²⁶.

Très souvent, les « filles de cœur » ne sont citées que par l'intermédiaire de leur prénom, ce qui témoigne de la familiarité qui existe entre elles et leur concepteur. Ces êtres de fiction, dont le poète considère l'existence comme authentique, se trouvent parfois clairement dénommés, de sorte que tout lien avec les personnes réelles auxquelles se rattachent les noms et prénoms n'est pas rompu : « Une âme me suit partout et je l'adore, elle s'appelle sur terre Catherine Chilé [...]. »¹³²⁷ Ces femmes qu'Artaud a beaucoup aimées, dont il s'est senti très proche de leur vivant, mais qui ont désormais trépassé, ces femmes dont il a mystérieusement perdu la trace, font songer à des fantômes qui reviendraient sur terre, des esprits qui hanteraient le poète et ne cesseraient de faire corps avec lui. Nous nous sentons confirmés dans cette intuition par le fait que ces filles « fidèles » sont comparées à des *âmes* ou à

¹³²² P. Bruno, « chap. III : Parthénogenèse : une progéniture féminine », in *Antonin Artaud. Réalité et Poésie*, *op. cit.*, p. 139. Souligné par l'auteur.

¹³²³ *Ibid.*, p. 160.

¹³²⁴ P. Thévenin nous apprend que *Neneka* est un « terme qui chez les Smyrniotes est un diminutif cajoleur signifiant petite grand-mère ». Cf. « Le Ventre double ou Petite Esquisse généalogique d'Antonin Artaud », in *Antonin Artaud, Ce Désespéré qui vous parle*, *op. cit.*, p. 26.

¹³²⁵ Les sources biographiques livrent très peu de renseignements sur cette personne ; elle aurait travaillé dans le film de Carl T. Dreyer, *La Passion de Jeanne d'Arc*, dans lequel Artaud interprétait le rôle du moine Massieu.

¹³²⁶ Germaine Marthe Renée Artaud naît à Marseille le 13 janvier 1905. Suite au « geste brutal » d'une bonne au comportement violent, elle meurt le 21 août de la même année, alors qu'elle est âgée de sept mois seulement. Le médecin a conclu à une perforation de l'intestin, suivie d'une hémorragie interne. Dans la biographie de l'écrivain qu'il a établie, Thomas Maeder nous rappelle qu'« Antonin avait neuf ans à la mort de sa sœur. Il s'était beaucoup attaché à elle pendant sa brève existence, et l'événement l'affecta profondément » (cf. Th. Maeder, « Chapitre premier : Le Commencement », in *Antonin Artaud*, Paris, Plon, 1978, p. 25).

¹³²⁷ A. Artaud, « Textes et lettres écrits à Rodez en 1945 », in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1002.

principe « féminin volatil »¹³²⁸, ce qui met en évidence leur caractère intangible et surnaturel, mais aussi par le fait qu'elles peuvent se joindre à l'écrivain, s'allier à sa pensée, s'accoupler avec lui et participer à son combat contre l'Autre omnipotent, notamment sous forme de mots-souffles et de mots-matières.

En outre, Artaud leur a donné naissance selon un processus qui s'écarte de loin du processus d'engendrement naturel en vigueur chez les humains, puisqu'elles sont le résultat d'une parthénogenèse¹³²⁹. Comme D. P. Schreber, Artaud enfante des créatures qui ne sont que des exfoliations, des protubérances de lui-même. Or, s'il ne vise pas directement, comme l'auteur des *Mémoires d'un névropathe*, à repeupler le monde avec ses clones, il insiste néanmoins sur la redoutable force armée, l'avant-garde indéfectible qu'elles constituent dans son ardent combat contre l'Autre, et elles s'avèrent d'autant plus menaçantes que les avant-postes qu'elles occupent se trouvent situés aux quatre coins du monde :

Et d'ailleurs, je ne suis pas seul, mais ai toujours eu autour de moi une troupe restreinte mais fidèle de filles, des âmes obstinées à m'aimer et qui constituent tous mes partisans. J'en ai en France, j'en ai en Irlande, j'en ai en Allemagne, j'en ai au Mexique, j'en ai en Afghanistan et au Cambodge, j'en ai à Bali et peut-être aussi au Japon.¹³³⁰

En théorie, cette « troupe restreinte mais fidèle » de « partisans » peut donc être mobilisée partout et à tout moment, et agir comme une force de rébellion contre l'Autre non barré, érigeant par la même occasion le poète révolté en général d'armée, lequel se voit aussi considéré comme un Dieu bien-aimé et tout-puissant. Dans ces conditions, le poète se fait l'égal du Créateur, mais sous un autre versant, il devient également le Destructeur.

En effet, par le biais de sa famille auto-engendrée, Antonin Artaud ne s'attaque pas seulement à la sexualité génitale, il remet également en cause le principe de succession des générations. Notamment, en intégrant ses deux grands-mères, Marie et Catherine Chilé, à la « troupe » de ses « filles d'élection », le poète inverse le cycle des générations puisque, de cette manière, il devient non seulement l'amant mais le père de ses grands-mères. Ce fait n'est pas anodin ; si l'on en croit Paule Thévenin, il correspondrait à la tentative de résolution du tragique destin familial des Artaud.

¹³²⁸ O.C. XVI, p. 65.

¹³²⁹ Cf. P. Bruno, « Chap. III : Parthénogenèse : “Une progéniture féminine” », in *Antonin Artaud. Réalité et Poésie, op. cit.*, p. 135-149.

¹³³⁰ « Lettre du 5 octobre 1945 », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1018.

Dans un article retraçant la généalogie du poète¹³³¹, l'éditrice et amie d'Artaud expose effectivement le nœud d'une problématique qui pourrait être à l'origine des troubles psychiques d'Antonin, ou du moins les expliquer en partie : dans la mesure où, par un malencontreux hasard, ses deux grands-mères étaient sœurs, elles pouvaient s'apparenter dans l'esprit du jeune homme à une seule « double grand-mère » et représenter une sorte de « Ventre double » effrayant et contre-nature. Selon Paule Thévenin, Artaud, en s'intronisant père de ses deux grands-mères, aurait visé à reprendre la place de son arrière-grand-père, Antoine Chilé, père de Marie et de Catherine Chilé ; cet homme était en effet pointé comme cause première de la malédiction puisqu'il avait donné naissance à ce monstrueux « Ventre Double ».

En tentant de réparer les torts de son arrière-grand-père, le poète nourrissait peut-être quelque espoir d'effacer la faute familiale, laquelle aurait été considérée comme source des malheurs endurés par les Artaud, malheurs se concrétisant en particulier par les nombreuses morts prématurées d'enfants au sein de la famille. Pour Renaud de Portzamparc, les décès au sein de la fratrie constituent une « énigme qui hantera Artaud, même s'il ne pourra jamais le dire directement. Pourquoi eux et pas lui ? Où sont-ils ? Que signifie la mort pour ces êtres qui n'ont pas vécu, qui ont été annoncés ? »¹³³² Le délire fomenté par le poète serait alors une tentative d'explication et de résolution de ce drame familial. Paule Thévenin, pour sa part, conclut qu'en devenant père de ses filles de cœur, c'est-à-dire aussi et plus précisément en devenant père de ses deux grands-mères, « Antonin Artaud a chassé Antoine Chilé et pris sa place de primogéniteur. Un certain cycle familial, infernal, est aboli. »¹³³³ Cependant, si le raisonnement de Paule Thévenin nous paraît juste, nous ne croyons pas qu'il faille se montrer aussi optimiste sur ses conclusions.

De fait, ce n'est pas le Père symbolique mais les femmes qui triomphent sur Artaud. Pour lui, refuser la jouissance de manière définitive s'avère impossible. Le discours mystique tenu par le poète et l'élaboration théologique à laquelle il s'adonne après son internement le démontrent : la Loi du Père, malgré nombre d'efforts – dont l'identification avec le Christ –, ne peut être instaurée, et c'est toujours la Mère (la Vierge) qui se substitue au Père, comme le spécifie Serge André :

¹³³¹ « “Le Ventre Double” ou Petite esquisse généalogique d'Antonin Artaud », in *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, op. cit., p. 11-31.

¹³³² R. de Portzamparc, « Transfert sur André Breton », in *La Folie d'Artaud*, op. cit., p. 67-68.

¹³³³ « “Le Ventre Double” ou Petite esquisse généalogique d'Antonin Artaud », in *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, op. cit., p. 28.

Car s'il [Artaud] trouve une loi absolue de continence dans la religion du Christ, c'est dans la mesure où son Christ est une créature et un porte-parole de la Vierge Marie bien plus que de Dieu le Père : « La Loi du Christ est la Loi du Vierge, incarnée dans la Vierge Marie. Jésus-Christ d'ailleurs n'est autre que le Roi des Bohémiens, et c'est Lui qui préside aux fêtes qui tous les ans le 25 mai ont lieu aux Saintes-Maries-de-la-Mer. » (O.C. X, p. 67) La loi appelée en renfort contre la jouissance de l'Autre reste donc une loi dont le fondement se situe du côté de l'autorité de la mère, et non du côté du père.¹³³⁴

Serge André ajoute que « ce rôle central de la Vierge comme clé de voûte de la loi aura, bien entendu, des répercussions sur l'identification sexuée d'Artaud [...] »¹³³⁵ En effet, le poète va s'identifier à la Vierge, avant de devenir lui-même « le Vierge ».

Ainsi donc, l'identification à la fonction paternelle échoue, Artaud ne réussissant pas à engendrer des œuvres/filles indépendantes de lui, de même que, à rebours, ces œuvres/filles se révèlent incapables de lui attribuer véritablement un statut de père et, de manière corollaire, un statut d'auteur ; le poète reste donc en permanence sous l'influence d'une Mère toute-puissante, ou d'un Père-Mère archaïque, comme en rend compte cet extrait d'une lettre à Henri Parisot, datée du 7 septembre 1945 : « [...] et je sais que j'étais né autrement, de mes œuvres et non d'une mère, mais la MÈRE a voulu me prendre et vous en voyez le résultat dans ma vie. »¹³³⁶

2. « Filles brillantes »

Nebreda parvient à instaurer, de manière comparable à Artaud, une relation privilégiée à des « filles » imaginaires, lesquelles seraient aussi à ses yeux des amantes idéalisées. Elles reçoivent d'autant plus de signes de vénération qu'elles semblent être en capacité d'offrir à leur créateur le moyen d'accéder à une nouvelle vie caractérisée par l'immortalité : « Nous ne saurons jamais si le ressuscité, l'immortel, c'est nous ou le sang naturel d'une femme, de ses filles fertiles. »¹³³⁷ Demeure toutefois, comme cette citation le fait bien sentir, un doute sur l'efficacité de la résurrection et, de surcroît, une confusion entre l'identité du sujet, d'une part, et celle d'une femme (que nous supposons être sa mère) comme celle des êtres imaginaires auxquels il donnerait naissance par son sacrifice, d'autre part ; si ces entités

¹³³⁴ S. André, *op. cit.*, p. 106.

¹³³⁵ *Ibid.*

¹³³⁶ O.C. IX. Souligné par l'auteur.

¹³³⁷ *Chapitre sur..., op. cit.*, p. 37.

promettent de fournir à leur créateur un remède à sa dégénérescence, c'est uniquement en contrepartie du sang qu'elles font couler et dont elles s'abreuvent.

Ces êtres féminins s'apparentent en effet à des lames de rasoir ou à d'autres objets coupants, tels le couteau ou le bistouri. Faisons notamment remarquer que, dans l'autoportrait intitulé *Ma Fille*¹³³⁸, le photographié présente son rasoir coupe-chou devant un miroir, inspirant une analogie évidente entre sa fille et cet instrument dont il se sert probablement pour s'entailler la peau. Dans les textes qui figurent dans les *Autoportraits*, plusieurs mentions des filles, accompagnées de divers qualificatifs, confirment cette intuition :

Au dernier moment je ne souhaite que voir mon sang. Ma fille d'acier m'aide parce qu'elle est aimable et silencieuse. On pense et on connaît presque tout ce qui est nécessaire. On pense à ce qui est nécessaire et on suit l'ordre avec la paix que m'apportent mes filles, les discrètes et les brillantes.¹³³⁹

L'adjectif substantivé « brillantes » peut en effet désigner aussi bien une qualité morale qu'une qualité physique ou psychologique ; il renverrait en particulier à l'éclat du métal et, au-delà, à l'illumination et à la jouissance qui accompagnent les actes d'auto-mutilation. Malgré sa posture (purement apparente et imaginaire) de père, Nebreda risque donc en permanence d'être remplacé et/ou phagocyté par l'Autre qui, dans ses écrits, se manifeste plus particulièrement sous un aspect féminin et maternel, avec une dimension vampirique et destructrice, ainsi qu'en rendent compte les *Lettres de la Mère* : « Tu le sais, tu dois réunir à nouveau tes filles, c'est pour cela que je t'en fais cadeau. Tu sais mieux que personne que le sang est la preuve. »¹³⁴⁰ Nebreda reste donc à la merci de l'Autre, puisque les filles qu'il s'invente, et qui constituent en quelque sorte le « troupeau » dont il est le « berger », sont aussi bien des instruments aux ordres de la mère/Mère omnipotente.

Par ailleurs, l'auteur des *Autoportraits* qualifie ses filles de « stériles », lui-même se considérant comme « stérile »¹³⁴¹ ou comme « père des stériles »¹³⁴², ce qui n'est pas le moindre des paradoxes. De toute évidence, la famille imaginaire refondée par le photographe en vue de reprendre la mainmise sur son existence comme sur sa pratique rituelle n'est pas tournée vers l'extérieur, ni vers la reproduction, ni vers la vie. De même que chez Artaud, la famille fictivement recomposée par Nebreda est une famille incestueuse. Mais alors que, chez le premier, les « filles de cœur » sont ou ont été victimes d'accidents, de disparitions ou de

¹³³⁸ *Autoportraits, op. cit.*, p. 97.

¹³³⁹ *Ibid.*, p. 162.

¹³⁴⁰ *Ibid.*, p. 168.

¹³⁴¹ *Ibid.*, p. 47.

¹³⁴² *Ibid.*, p. 154.

meurtres atroces que le poète ne se prive pas de décrire dans les moindres détails¹³⁴³, chez le second, ce sont elles qui se montrent cruelles envers autrui et qui commettent d'atroces sévices. Tout en demeurant au service de leur « père », elles en font aussi leur principale victime. La convergence des filles avec le coupe-chou comme avec les lames de rasoir renvoie en effet à un processus de vampirisation, la perte de sang exigée tendant à reléguer Nebreda en position soumise, passive, sacrificielle.

Cependant, comme le signale Antoine Masson, la signification des « filles », ou des « stériles » qui les désigne métonymiquement, demeure équivoque : elles peuvent aussi bien se rapporter aux lames de rasoir (stériles) qu'aux autoportraits¹³⁴⁴. Tel est également le point de vue exprimé par Jacob Rogozinski :

Comme Artaud dans ses derniers écrits, il [*i.e.* : *Nebreda*] fait souvent allusion à ses « filles » – terme énigmatique qui désigne, me dit-il, ses lames de rasoir et les blessures sanglantes qu'elles lui infligent. [...] Mais il me semble que les « filles » de Nebreda pourraient être aussi ses doubles photographiques – ou, plus exactement, le processus d'engendrement qui le fait passer d'un plan à l'autre, de la blessure à l'œuvre, du miroir à la photo [...].¹³⁴⁵

Aussi peut-on supposer que les filles de Nebreda, outre qu'elles possèdent une dimension androgyne, revêtent une double fonction : elles sont à la fois des lames « aimables » et des lames castratrices, relais dans le Réel du Père symbolique non advenu. Cadeaux qui proviennent de la Mère cruelle, voie d'accès à la jouissance sans limite, elles constituent tout autant les émanations de l'esprit du photographe, images bénéfiques élues parmi toutes les images obsessives qui circulent dans sa *psyché*. Par conséquent, l'acte sacrificiel et l'obéissance aux ordres de la Mère, malgré la menace constante qu'ils représentent pour la vie de Nebreda, pourraient également se solder par un résultat favorable, et renforcer au final la lutte et la résistance du sujet contre l'Autre :

Aujourd'hui tu verras les autres photos. Peut-être te ferai-je cadeau d'un bon miroir comme je t'ai fait cadeau d'une fille étincelante que l'on va confirmer tous les deux. (Je crois que c'est ça que tu attendais depuis longtemps.)¹³⁴⁶

¹³⁴³ Cf. en particulier, « Fragmentations », in « Suppôts et Suppliciations », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1237-1244.

¹³⁴⁴ A. Masson, « Face aux autoportraits, écrits et stigmates de David Nebreda », inédit, p. 10. La version définitive de cet article a été publiée dans la revue *Champ psychosomatique*, n° 53, Paris, L'Esprit du Temps, 2009, p. 155-180.

¹³⁴⁵ J. Rogozinski, in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 128.

¹³⁴⁶ D. Nebreda, « Lettres de la Mère », in *Autoportraits, op. cit.*, p. 168.

Fort ambiguë, la voix de l'Autre qui résonne dans les *Lettres de la Mère* mentionne ici l'existence d'une récompense, d'un « cadeau » constitué par « un bon miroir », ce que l'on pourrait aussi interpréter comme la réalisation d'un autoportrait ou d'un double photographique satisfaisant. Cependant, il faut immédiatement ajouter que, au vu de l'extrait cité, l'obtention de ce cadeau reste sujette à caution, du fait de l'emploi du futur et de la présence du modulateur *peut-être*. Il n'est donc pas totalement certain que Nebreda parviendra à créer son ou ses doubles photographiques, ni qu'il parviendra à se voir dans le « bon miroir ». Il faut auparavant que la « fille étincelante » prouve son efficacité dans une opération ou un rituel qui engage à la fois le photographe et sa mère/Mère. Le Surmoi pousse-à-la-jouissance ne se calmera qu'à partir du moment où il aura pu être suffisamment rassasié de sang par le biais du sacrifice. Mais il se peut aussi que les photos soient ratées, dans le sens où elles ne produiraient aucun effet sur leur créateur, ne déclencheraient chez lui aucun affect, ne seraient à la source d'aucune « révélation », malgré toute la peine donnée, malgré les blessures infligées et la violence subie. Ainsi, les paroles proférées dans les *Lettres de la mère* pourraient bien ne former qu'un procédé rhétorique visant à amadouer le fils et à l'amener à commettre contre son corps les pires atrocités, sans garantie d'aucun succès (définitif ni même temporaire) au niveau de l'apaisement de son mal comme au niveau de sa création photographique.

Il arrive aussi que la mère/Mère fasse cadeau d'un couteau à son fils, comme en témoigne le titre de l'autoportrait suivant, appartenant à la série des photos couleur datant de 1989-1990 : *Le Cadeau de la Mère. Le Couteau nouveau portant mon nom*. De fait, on s'aperçoit que le nom de Nebreda a été gravé sur la lame du couteau. Par conséquent, ce dernier peut, en une certaine mesure, être assimilé aux lames de rasoir et aux autres instruments coupants, capables de faire renaître le photographe et de lui redonner un statut de sujet, ou du moins de lui conférer un sentiment de Moi autonome, comme le signale la présence du nom figurant à la fois sur la lame et dans le titre de l'autoportrait. La fille pourrait donc bien, quelquefois, prendre l'apparence d'un fils, à la fois pourfendeur et salvateur.

Dans *L'Ange de l'Annonciation*¹³⁴⁷, le photographié, torse nu, bras écartés, forme un signe de croix. Au niveau de son bras droit est placé un écriteau sur lequel ont été tracés, vraisemblablement avec du sang, les mots *PRIMER DIA*, c'est-à-dire « PREMIER JOUR ». Derrière son bras gauche, un écriteau identique porte l'inscription *SEXTO DIA*, c'est-à-dire « SIXIÈME JOUR ». Le double photographique apparaît ainsi comme embrassant la

¹³⁴⁷ *Autoportraits, op. cit.*, p. 127.

Création, et occupant la place de Dieu, l'Auteur suprême ; l'identification avec le Christ est confirmée par la position de son corps ainsi que par les trois grandes brisures qui fragmentent le support de l'image (un miroir) ; ces brisures scindent en trois parties le corps du photographié, rappelant le sacrifice du Christ sur la Croix mais aussi le dogme de la Sainte Trinité.

D'autre part, deux autres inscriptions figurent dans la photo, respectivement dans les coins inférieurs gauche et droit : *PADRE CUCHILLO*, c'est-à-dire « PÈRE COUTEAU, » et *MADRE CUCHILLA*, c'est-à-dire « MÈRE LAME ». L'auteur des *Autoportraits* indiquerait de cette façon sa généalogie divine atypique. Le couteau se situerait du côté du Père, et la lame (de rasoir, etc.) du côté de la mère/Mère. Or nous savons que la lame est aussi considérée par Nebreda comme sa fille, ce qui prouve qu'il existe chez lui une confusion totale entre les générations, la mère et la fille se montrant interchangeable. D'autre part, étant donné les allusions au dogme de la Sainte Trinité, qui scellent l'union des trois personnes divines, nous en déduisons que le Père Couteau et la Mère Lame peuvent eux aussi fusionner entre eux comme ils peuvent tout aussi bien désigner le photographié lui-même, et fusionner avec lui. La proximité que possèdent les signifiants *Cuchillo* et *Cuchilla* en espagnol, signifiants bâtis sur la même racine, facilite encore la possibilité de la substitution des entités les unes aux autres. Le photographe embrasse ainsi toutes les positions relatives à la famille comme au genre sexuel. De même, il s'identifie à tous les objets coupants en sa possession. Ajoutons que dans son autoportrait, le rôle du Saint Esprit semble dévolu à la mère. Nebreda apparaît donc simultanément comme l'instrument de torture qui vise à le mettre à mort et comme le « bon miroir », ou le bon autoportrait, qui tente de le faire renaître.

Ainsi, *L'Ange de l'Annonciation* serait une image de la Création du monde selon Nebreda, mais aussi une image de sa propre création (destruction), soit une image de son avènement en tant que double photographique, et par conséquent aussi en tant qu'auteur d'un autoportrait. Faisons remarquer que les coupures s'avèrent indispensables à cet avènement, et qu'elles passent principalement par la célébration du couteau et de la lame (de rasoir), instruments auxquels s'adjoignent les éclats du miroir brisé. Tous ces objets évoquent des opérations de castration dans le Réel, faisant suppléance à la négation symbolique non advenue.

L'occultation de la mention du « Septième Jour » dans l'autoportrait en question laisse toutefois supposer que l'avènement n'est pas encore pour aujourd'hui, et qu'en réalité, pour Nebreda, il n'y a sans doute pas de (Jour du) repos qui soit envisageable. Effectivement, l'Annonciation, qui définit la tâche de l'Ange qu'il met en scène, ne correspond pas encore à

l'étape de la Résurrection. L'autoportrait de la page 127 constitue néanmoins une tentative pour se reconstruire et acquérir le statut d'auteur par l'intermédiaire de la création d'un double et d'une identification mégalomaniacque, laquelle possède une double ou triple valence, puisque le photographe s'identifie à la fois au Père créateur, à la Mère-toute et au Crucifié.

La ressemblance avec le Crucifié est encore plus flagrante lorsqu'on se reporte à l'autoportrait de la page 126, situé en vis-à-vis de *L'Ange de l'Annonciation*. La légende ou le titre indiqué est le suivant : *La Mère basilique. Exercice de discipline entre deux miroirs avec élastiques et fils de fer*. De nouveau se manifeste dans cet intitulé la confusion entre les personnes, les sexes et les générations, puisque le photographié se trouve désigné comme la « mère basilique ». Cette appellation renvoie en effet au culte de la Vierge Marie. Dans cette photo, le photographié apparaît de dos, écartelé entre deux miroirs, les bras en croix et les jambes écartées. Son visage n'est pas visible, son corps est en partie dissimulé. Les élastiques, fils de fer et miroirs qui l'enserrent font penser à des instruments de contention. Par ailleurs, le montant en bois de l'un des miroirs évoque la Croix du Christ.

Qu'elles désignent les lames avec lesquelles il s'entaille la peau ou les autoportraits qu'il crée, les « filles » de Nebreda présentent donc certaines caractéristiques propres au Père réel (opérateur de la limitation de la jouissance) en même temps qu'elles conservent toujours certaines marques caractéristiques de la Mère bisexuée, toute-puissante, dévorante et persécutrice avec laquelle le sujet tend lui-même à se confondre. De plus, elles restent indissociables du corps de leur créateur, dont elles sont issues par parthénogenèse ou par liaison incestueuse avec la Mère/mère, qui les offre en cadeaux à son fils.

Fictions hallucinées pouvant alternativement faire corps avec eux-mêmes ou se détacher d'eux-mêmes, les « filles » dévouées, fidèles et, en un certain sens, affectueuses qui entourent Artaud et Nebreda peuvent être assimilées à des instruments de jouissance personnelle, mais aussi à des armes de lutte et de défense contre l'Autre non barré. En parallèle, elles permettent à leur géniteur de faire une tentative pour réinvestir une position phallique, substitut à la métaphore paternelle qui, toutefois, dans le cas d'Artaud et de Nebreda, opère uniquement dans le Réel et dans l'Imaginaire. De manière plus fondamentale, il est possible de concevoir ces créatures-instruments comme de simples prolongements du corps de leurs créateurs, ou comme des substituts ou des subdivisions de leur Moi éclaté. Impliquant aussi bien l'indifférenciation entre les êtres que l'indifférenciation entre les sexes, ces familles incestueuses créées par Artaud et Nebreda les protègent tout en reproduisant

l'osmose, la symbiose archaïque entre le Moi et l'Autre caractéristique de la psychose dans son versant fusionnel.

Les « filles brillantes » de Nebreda partagent ainsi plus d'un point commun avec les « filles de cœur » d'Artaud qui, de son côté, affirme de manière on ne peut plus claire, dans *Ci-Gît* (texte de 1947) qu'il constitue à lui seul une famille toute entière :

Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père, ma mère,
et moi ;
niveleur du périple imbécile où s'enferme l'engendrement,
le périple papa-maman
et l'enfant,
suie du cu de la grand-maman,
beaucoup plus que du père-mère [...] ¹³⁴⁸

Ainsi, chez Artaud, la relation de dépendance à l'Autre non barré se manifesterait moins dans le rapport fusionnel avec la mère naturelle – ce qui semble être le cas pour Nebreda – que dans le rapport de proximité avec les deux grands-mères, celles-ci constituant ce Ventre double archaïque, ogresque, contre-nature, que nous évoquions plus haut, dépendance soulignée dans le texte cité par l'expression : « suie du cu de la grand-maman ». C'est toutefois le « père-mère », sorte d'ancêtre mythique, à l'origine du « périple imbécile où s'enferme l'engendrement », qui est mis en cause et principalement visé dans les écrits d'Artaud, en tant qu'il s'oppose au triomphe de l'autoérotisme et de la création *ex nihilo*.

Nombre d'écrivains, et parmi eux nombre d'autobiographes, nourrissent le fantasme de se faire naître ou renaître par le biais de l'écriture, ce que Jean-François Chiantaretto, dans *De l'acte autobiographique*, a nommé un « fantasme d'auto-engendrement » ¹³⁴⁹. Cependant, ce qui, dans le registre de la névrose, constitue un fantasme est mis en œuvre directement dans le Réel par les sujets psychotiques. Or, cette *mise en œuvre littérale de soi* se solde autant par un ratage que par une réussite, dans la mesure où le créateur ne peut jamais se dissocier intégralement de sa création, mais conserve avec elle, au minimum, de forts liens métonymiques. Aussi devons-nous conclure qu'Artaud et Nebreda ne sont pas toujours les maîtres de leur création, et que leur statut d'auteur, au même titre que leur statut de père imaginaire, est sans cesse menacé. En particulier, nous nous sommes aperçus que la Mère/mère de Nebreda convoque généralement ses filles contre le gré de son fils, pour le forcer à accomplir et en même temps à subir un sacrifice, dont la résultante reste incertaine.

¹³⁴⁸ A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1152 et *O.C.* XII, p. 77. Nous soulignons.

¹³⁴⁹ J.-F. Chiantaretto, *De l'acte autobiographique. Le Psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Champ Vallon, « L'Or d'Atalante », 1995, p. 84.

Enfin, les filles de cœur d'Artaud sont toujours « à naître », ce qui signifie bien, dans son cas aussi, que le statut de père n'est jamais assuré et que, par conséquent, la naissance des œuvres est, elle aussi, à placer dans l'expectative.

C. Se forger un nouveau nom

La compensation de la psychose peut agir avec davantage d'efficacité lorsque la création est reconnue par le public et revêt officiellement le statut d'œuvre d'art, d'œuvre littéraire, d'œuvre scientifique, etc. On dira alors que le nouage R.S.I. est rétabli par le biais d'un sinthome. Dans *Le Séminaire XXIII*, le terme de *sinthome* est utilisé en parallèle avec ceux de *suppléance* et de *compensation*¹³⁵⁰ ; cependant, il ne forme pas leur exact équivalent. C'est en se fondant sur l'écriture et l'œuvre si particulières de l'écrivain irlandais James Joyce que Lacan a théorisé cette notion.

Si l'on essaie de résumer la pensée de Lacan, le sinthome pourrait se définir comme *la circulation et la valorisation du nom porté par un sujet au sein du champ social*. Ce nom ne correspond pas nécessairement à son nom de famille ; de fait, il ne correspond pas au nom attribué à toute une descendance, mais au nom porté par un seul être et qui le détermine en tant que sujet : il est le *nom propre*, au sens du nom qui m'appartient, qui est ma propriété, que je crée et/ou que je fais mien. Comme Lacan le précise dans la leçon du 10 février 1976, ce nom devient ainsi l'équivalent d'un signifiant S2¹³⁵¹, il donne sens à tous les S1 qui constituent l'œuvre.

On le présente souvent comme un *nom d'auteur* ou un *nom d'artiste*, ce qu'on pourrait encore désigner, le cas échéant, par le terme de *signature*. Or la spécificité du nom d'artiste (ou de la signature) est d'être une marque particulièrement subjectivante. Le sujet valorisé par son nom d'artiste comme par sa signature est en effet aisément reconnu par autrui et se distingue non comme *le fils ou la fille d'un tel ou d'une telle*, mais comme une personne à part entière, singulière ; on la considère en somme comme si elle était née *ex nihilo*. C'est ainsi que l'écrivain irlandais James Joyce, grâce à la circulation de ses œuvres, s'est fait un nom qui a suppléé, chez lui, à la carence du Nom-du-Père.

C'est donc moins l'œuvre en tant que telle que la circulation et la valorisation du nom de l'auteur, ou encore son succès ou son renom, qui, dans le cas du sinthome, font office de

¹³⁵⁰ J. Lacan, *Le Séminaire XXIII : Le sinthome*, op. cit., p. 89 et p. 94.

¹³⁵¹ *Ibid.*, p. 89.

suppléance. Comme le soutient Corinne Fellahian, dans *La Psychose selon Lacan*, en s'appuyant sur les propos de Colette Soler :

C'est dans la nomination que réside cette suppléance ou, plus exactement, dans la renommée, c'est-à-dire « une seconde opération de nomination » nécessitée par la « réduction du nom propre au nom commun » [C. Soler, « Joyce, martyr de la langue », conférence prononcée le 20 mai 1999 au Centre hospitalier Sainte-Anne, à Paris, publiée dans *L'Aventure littéraire ou la psychose inspirée*, Paris, Éd. du champ lacanien, « In Progress », 2001, p. 83-99].¹³⁵²

Ce nom propre, qui vient en remplacement d'un nom commun dépourvu d'investissement, redonne au sujet une consistance grâce au rétablissement ou au renforcement de son *ego*, c'est-à-dire en consolidant l'image que le sujet se fait de lui-même, l'image qu'il possède de son corps.

Chez Artaud comme chez Nebreda, le nom patronymique reste extrêmement fragile, dans la mesure où l'enchaînement des générations n'est pas reconnu (la transmission de la Loi par le père/Père n'ayant pas été effective). Face à l'effritement du nom, entraînant lui-même l'effondrement possible de la personnalité, le sujet psychotique réagit parfois en se dotant d'un nouveau nom (nom de scène, nom d'artiste), qu'il considère comme son vrai nom. Cette invention ou réappropriation de son nom est une manière de s'affirmer en tant que sujet face à un Autre perçu comme totalement étranger et aliénant. Le cas échéant, elle peut faire suppléance au Nom-du-Père. Dans ce chapitre, on verra comment Antonin Artaud et David Nebreda, chacun à leur manière, luttent contre l'effritement de leur nom et cherchent à s'en créer un nouveau, lequel permettrait à leur corps, à leur psychisme et à leurs œuvres de tenir.

1. Artaud, le nom et la négation

Chez Artaud, la fragilité du nom, lié au sentiment essentiel de son absurdité, se perçoit tout d'abord dans une volonté manifeste de renforcer ce nom, en témoignent les multiples subterfuges utilisés par l'écrivain pour ancrer (encre) celui-ci dans l'énoncé, comme le démontre très bien Catherine Bouthors-Paillart. En particulier, on constate la présence répétée, dès les premiers recueils de poésie, de formules telles que « Moi, Antonin Artaud... » ou « Monsieur Artaud ». Ces formules, qui semblent un peu surfaites en raison de leur caractère officiel, persisteront jusque dans les dernières œuvres du poète. Cependant, ce n'est

¹³⁵² C. Fellahian, « Le modèle borroméen », in *La Psychose selon Lacan*, op. cit., p. 55.

pas de son nom mais au moyen de pseudonymes qu'Antonin Artaud signe ses premiers poèmes de jeunesse. À première vue, ce procédé pourrait sembler banal. Néanmoins, il nous faudra considérer qu'au-delà de son aspect purement anecdotique, cette dissimulation ou cette disparition volontaire du nom patronymique sous des pseudonymes qui, comme nous allons nous en rendre compte, ne sont pas dépourvu de charmes ni de mystères, permet déjà de poser un certain nombre de jalons concernant l'appréhension et le maniement particuliers du nom propre par Antonin Artaud.

a. Premiers pseudonymes

Antonin Artaud signe ses premiers récits et poèmes (non retrouvés) sous le pseudonyme de « Louis des Attides ». Il a alors autour de quatorze ans. Le nom qu'il se choisit porte l'idée d'une lignée royale : Louis est un prénom courant chez les derniers rois de France ; le patronyme « des Attides » renvoie quant à lui, par sa proximité signifiante, à la lignée tragique des Atrides, ce qui montre un goût déjà prononcé pour la tragédie chez le jeune poète. Par ailleurs, on reconnaît aisément les lettres *A*, *t*, *i* et *d* contenues dans Antonin Artaud.

Composé en 1915, le poème *En Songe* est paraphé d'un étrange et lapidaire « Eno » ; son auteur est alors tout juste âgé de dix-neuf ans. Le 2 février 1923, soit huit ans plus tard, il réutilise ce même pseudonyme (« Eno »), augmenté d'un second élément (« Dailor »), dans l'éditorial de la revue *Bilboquet*, revue à l'existence malheureusement écourtée, qu'Antonin Artaud fonde et rédige tout seul. Avant de faire part de nos propres commentaires et hypothèses sur les significations possibles et le sens envisageable de ce nom d'emprunt, nous suivrons les indications et suppositions fournies à ce sujet par Paul Thévenin :

Nous nous sommes souvent demandé comment pouvait se décrypter le pseudonyme *Eno Dailor*. La clé de *Eno* nous a toujours paru être le renversement de *One*, en anglais un, le numéro un, et Antonin Artaud était le premier-né, le numéro un des enfants de sa famille, et aussi celui dont l'état de santé le mettait à l'écart, l'isolait. En ce qui concerne *Dailor*, le renversement ne donnait rien. Mais si l'on pense à l'homophonie on peut entendre *Dailor* comme *Dès lors*. Or, Antonin Artaud a décidé d'écrire *Bilboquet* seul, de se passer de tout collaborateur. Il dit très précisément dans son texte d'introduction que cette revue sera *la chose d'un seul*. Le un devient alors le tout seul, l'*un seul dès lors*.¹³⁵³

Au risque de nous méprendre, nous souhaitons aller encore plus loin que P. Thévenin dans nos divers rapprochements et nos diverses supputations. À cette occasion, nous souhaitons exposer en premier lieu avec quelle force et quelle ingéniosité les paradoxes

¹³⁵³ « Note de la page 231 », in *O.C. I**, p. 308.

s'insinuent dans le pseudonyme adopté par Artaud, et ce dès son entrée précoce dans le monde littéraire. En second lieu, nous espérons prouver l'importance capitale de la lettre pour cet auteur. Si nos vues s'avéraient exactes, elles prouveraient l'existence d'une continuité de pensée entre le premier et le dernier Artaud ; elle permettrait d'une part de souligner la présence manifeste du corps à l'intérieur même de la langue et du nom, et d'autre part de mieux cerner la problématique existentielle qui suscite le tiraillement permanent du poète.

Avant de nous lancer dans notre exploration, précisons tout de même qu'« Eno Dailor » sonne comme un nom plutôt étrange. Il est possible qu'il vaille en premier lieu pour ses qualités sonores (ou esthétiques) : n'oublions pas en effet que, d'une part, nous sommes dans le cadre de la poésie, art langagier qui attribue la primauté au signifiant, et que, d'autre part, les premiers poèmes d'Artaud, inspirés en partie de Charles Baudelaire et d'Edgar Poe, tentent de créer une atmosphère à la fois féerique et morbide, de sorte qu'ils se distinguent par leur profond onirisme. Néanmoins, malgré notre admiration pour cette beauté sonore affiliée à ces signifiants plus ou moins exotiques : « Eno Dailor », nous ne pouvons nous empêcher de supposer (refusant ici la simple action du hasard) qu'ils abritent aussi des significations cachées.

Concentrons-nous tout d'abord sur ce petit vocable : « Eno ». P. Thévenin y percevait pour sa part, selon ses propres termes, « le renversement de *One* ». Nous reprenons à notre compte cette idée de solitude mise en évidence par l'éditrice, idée qui, bien que légèrement voilée, serait contenue dans le pseudonyme choisi par Artaud. Observant ce vocable, nous y voyons d'ailleurs pour notre part une similitude non seulement avec le *one* anglais, mais aussi avec le *enos* grec comme avec le *uno* italien, plus ou moins porteurs de la même signification (et nous savons qu'Artaud connaissait et le grec et l'italien ; il en était d'autant plus imprégné qu'il avait été baigné très tôt dans ces langues). Cependant, nous lions tout autant cette marque de solitude à la personnalité du poète – qui clame notamment, dès la première page de *Bilboquet*, sa volonté de rupture avec les autres revues et revendique une démarche élitiste – qu'à un contexte d'isolement, même si ce dernier semble aussi avéré par les données biographiques sur l'auteur. Or, si l'on continue à se référer, comme P. Thévenin, à la langue anglaise, pourquoi, alors, ne pas relever la présence du signifiant *no*, autrement dit le signifiant de la négation ? (D'autant que, par rapport au système de la prononciation française, le *no* occupe la place de la syllabe accentuée dans « Eno ».) Par conséquent, celui qui s'affiche nonchalamment comme « *the One* », le seul, l'unique, s'identifierait également à celui qui n'existe pas, s'apparenterait ou se confronterait au néant. De même, l'être auréolé de mystère, qui se distingue des autres par sa singularité, laquelle s'exprime en premier lieu par

la saveur étrange de son nom, pourrait se transformer instantanément en homme invisible, se fondre dans la masse et demeurer ainsi parfaitement anonyme.

Nous pouvons également faire de nombreuses hypothèses – mais nous ne les développerons pas toutes ici – concernant les diverses acceptions envisageables de ce nom : « Dailor ». Sans renier totalement la possibilité qu’il signifie « dès lors », comme l’a suggéré P. Thévenin, ou qu’il se limite à un simple effet sonore (il pourrait dériver du patronyme français Delors et en constituer l’homonyme de style décadent), nous nous proposons plutôt de continuer à filer le thème de la solitude et de l’isolement, qu’évoque très bien la paronymie de « Dailor » avec « d’ailleurs » ou « de l’hors » (ou, avec une consonance italienne « del’[or] »). Nous aurions ainsi la confirmation qu’« Eno » signifie bien « le seul », l’« unique », voire « le singulier », parce que le poète « d’ailleurs » n’appartient plus à ce monde, de sorte qu’il nous parle uniquement « de l’hors », expression qui renvoie tout à la fois à sa position extérieure et aux thèmes de ses textes (errances, exil...). En outre, la sonorité « or », particulièrement chaude, et qui évoque aussi une certaine couleur, une certaine lumière, nous transporte en cet âge d’or de l’humanité qui inspire si souvent de la nostalgie aux poètes. Sous son pseudonyme, Artaud apparaît effectivement comme un habitant de cet âge paradisiaque, il ressemble à un ange habitant les hautes sphères, créature divine pourvue d’ailes (« Dail-») qui posséderaient l’éclat de l’or (« or »), comme celles des chérubins, ou celles d’Icare ; ainsi, le poète ne serait ni un être du Ciel ni un être de la Terre, mais un corps qui flotterait momentanément entre deux mondes, sans que l’on sache véritablement si cette condition d’exilé représente un sort enviable ou si elle traduit une terrifiante condamnation.

Le nom anglais « Tailor » (ou « Taylor ») – phonétiquement très proche de « Dailor » – évoque assez bien cette scission permanente qui accable le poète, puisqu’il signifie « tailleur ». Artaud ne cesse en effet de couper, de tailler, de cisailler. Rapporté à ce nom et à cet office, « Dailor » résonne comme une prémonition. Nous pourrions encore mentionner les paronymies avec le latin *dolor* (et le français « douleur ») comme avec *délire* (qui pourrait dénoter une influence de Rimbaud), et bien d’autres hypothèses restent possibles. Ajoutons pour finir qu’« Eno » peut se lire comme l’anagramme de « Noé ». À l’instar de Rimbaud, Artaud ne dépeint-il pas, dans ses poèmes de jeunesse, des bateaux à la dérive, et ne se présente-t-il pas lui-même, dans des lettres écrites à la même époque, comme un misérable naufragé ?

Parallèlement à toutes les associations imaginaires que nous venons de faire, il nous semble intéressant de lire « Eno » comme une sorte de paraphe : « N. O. », lecture qui apporte un élément supplémentaire à la démonstration que nous ferons plus loin de l’attachement du

sujet psychotique à la lettre. Pour lors, il nous paraît déjà important de faire remarquer que la lettre *N* renvoie de toute évidence au prénom « Antonin » (mot qui ne contient pas moins de trois fois cette lettre), tandis que le *O* de « Eno », repris également dans « Dailor », renvoie au dernier son contenu dans le nom « Artaud » et qui occupe aussi une place centrale dans le prénom « Antonin ». L'écrivain attribuera toujours une valeur particulière, et même une véritable force magique, à ce *O*, lettre et son qui se logent conjointement à l'intérieur de son nom et de son prénom. Dans un essai intitulé « Entendre / Voir / Lire », P. Thévenin perçoit d'ailleurs le *o* comme la plus petite trace laissée par le nom d'« Antonin Artaud », sa signature en miniature. Selon nous, le pseudonyme « Eno », que l'on peut transcrire « N. O. », forme donc un condensé d'« Antonin Artaud », un équivalent en réduction de ce nom, mais un équivalent non moins digne, encore plus puissant émotionnellement et affectivement que l'association du nom et du prénom complets. Profitons-en pour préciser que le pseudonyme « Eno », en soi, peut être considéré aussi bien comme un nom que comme un prénom. D'ailleurs, l'orthographe du nom de famille « Henault » ou « Esnault » est attestée dès le Moyen âge sous la forme « Eno », ce qui, en définitive, n'en fait pas un patronyme aussi étrange et aussi incongru que nous pouvions le croire au départ. Ajoutons également que la démarche poétique, à travers le travail plastique du signifiant, n'est pas sans posséder quelques affinités avec cette négligence relative aux règles de l'orthographe qui fait se diversifier les possibilités d'écriture du même nom propre à l'époque médiévale ; cette constatation nous assure encore un peu plus dans l'idée d'une proximité éventuelle entre « Eno » et « Artaud ». Or, si l'on s'avise à présent d'observer le pseudonyme complet, « Eno Dailor », lequel apparaît en signature de l'éditorial de la revue *Bilboquet*, on peut dire qu'« Eno » devient alors l'équivalent d'un prénom, tandis que « Dailor », du fait de sa position seconde, s'apparente plutôt à un nom. Nous pourrions ainsi faire l'hypothèse de l'existence dans ce nouveau contexte du même phénomène que précédemment, à savoir qu'« Eno Dailor » renvoie précisément, à la lettre, à « Antonin Artaud ». Et en effet, outre sa paronymie avec le patronyme britannique « Tailor » / « Taylor », « Dailor » présente maintes similitudes avec « Artaud », à commencer par son *D* initial, qui renvoie, dans la configuration officielle du nom, au *d* final. De plus, le son de la lettre *D* peut s'entendre dans la première syllabe de « Dailor ». Ce pseudonyme conserve également la sonorité *o*, et la met en valeur grâce aux consonnes qui l'entourent ; de surcroît, il s'agrémente du son *a*, contenu dans la première syllabe d'« Artaud » et, plus ou moins déformé, dans le *an* de « Antonin » ; quant à la lettre *a*, elle apparaît deux fois dans « Artaud » et une fois dans « Antonin ». Notons qu'on la rencontre à nouveau dans toutes les lettres su poète signées ainsi : « A. A. »

Ainsi, avant même sa décompensation psychotique, Artaud cherche à se faire (re)naître comme sujet propre en s'inventant un nouveau nom (patronymique) qui l'identifierait comme poète mais le distinguerait aussi comme être supérieur et unique. Par ailleurs, si les pseudonymes « Louis des Attides », « Eno Dailor » ou « Eno » nous transportent dans un imaginaire de tragédie, de conte ou de légende, ils témoignent également de la dissémination du nom « Antonin Artaud » sous une forme anagrammatique ou à de sa reprise sous une forme condensée, dans le Réel. Parallèlement au travail de réinvestissement du signifiant *Artaud* à travers des pseudonymes qui donne la prépondérance à l'imaginaire sans pour autant rejeter l'appui de la lettre (au sens lacanien), le poète vise donc à repousser et à déjouer le gouffre et le néant innommables que ce signifiant évoquerait déjà à ses yeux.

b. Le délire et la perte du nom

Pourquoi Antonin Artaud se déleste-t-il de son nom patronymique ? Comme l'explique le psychanalyste Pierre Bruno, « le nom, son nom, est ce compromis par quoi il accepte de participer à la réalité. C'est le jour même de sa rupture avec Cécile Schramme qu'il prend cette décision : « J'ai décidé de *ne pas* signer le *Voyage au Pays des Tarahumaras*. Mon nom doit disparaître » (Lettre à Jean Paulhan, 27 ou 28 mai 1937¹³⁵⁴). Il entérine ainsi son éviction hors du champ de la littérature, mais aussi son retrait hors du monde de la parole échangeable, et par suite, hors du monde des hommes.

De fait, l'écrivain plonge progressivement dans une sorte de délire mystique. En juin-juillet 1937, il rédige une courte brochure, qu'il intitule *Les Nouvelles Révélations de l'Être*, et qu'il signe du pseudonyme suivant : « Le Révélé ». Parue le 28 juillet chez Denoël, le texte, d'une nature assez hermétique, s'inspire des tarots et de la numérologie. Bien qu'il s'intéresse depuis longtemps aux sciences occultes, Artaud semble alors particulièrement inspiré par ces pratiques qui, malgré leurs emprunts incontestables à des règles arithmétiques, s'avèrent parfaitement irrationnelles, et qui laissent la voie libre au développement de l'imaginaire¹³⁵⁵. Concernant le pseudonyme auquel le poète recourt, on peut considérer qu'il rend compte d'un paradoxe, renvoyant à une problématique existentielle. En effet, l'appellation « Le Révélé » signifie certes l'ouverture et l'initiation de l'esprit d'Artaud à une nouvelle réalité (qui correspond en fait à son basculement dans la folie), mais ce terme ne livre aucune clef décisive sur sa personnalité. Le texte qu'il signe s'apparente même à une confrontation totale

¹³⁵⁴ O.C. VII, p. 223.

¹³⁵⁵ Les lettres qu'il rédige à ses amis pendant cette période d'été sont toutes empreintes de la même opacité mystique et de la même grandiloquence messianique.

avec l'énigme, à une plongée radicale dans le champ de l'obscur. Puisque l'évidence ne peut plus émaner du signifiant, elle surgira dorénavant des chiffres et des symboles. Mais dans le contexte offert par *Les Nouvelles Révélation de l'Être*, toute phrase, tout chiffre, tout mot prête à confusion et à interprétation. « Le Révélé » serait donc en réalité celui qui se masque, se dissimule, mais encore, tout aussi vraisemblablement, celui qui n'a plus rien à cacher. Idée vers laquelle nous fait d'ailleurs converger l'analyse du texte lui-même, puisqu'il traduit notamment la prise de conscience par le poète du néant interne qui le constitue. Il faudrait encore noter que, d'une certaine façon, le signifiant *Artaud* refait surface dans le Réel, derrière le mot *tarots*. Comme nous le verrons plus loin, il y a de fortes chances pour que ce substantif, qui désigne à la fois un jeu de cartes et une science occulte (et il y aurait profit à appréhender ici la notion de *jeu* aussi bien dans le sens de pratique ludique que dans celui d'espace libre, d'irrégularité et de déport possible), soit utilisé par Artaud comme un double déformé de son propre nom. Bien qu'il évoque l'énigme et implique un certain hermétisme, cet équivalent du nom est réintégré par le poète dans un sens et une signification. Enfin, selon nous, le mot « *Torturé* », qui apparaît plusieurs fois dans le texte, et notamment pour définir le « moi » de l'écrivain, doit lui aussi être mis en rapport avec ces deux autres appellations que sont « Le Révélé » et « Artaud ». Ce surnom de « *Torturé* », qui inclut les deux *t* d'« Antonin Artaud » et présente d'autres similitudes avec ce nom, insiste sur le statut paradoxal de l'écrivain : d'une part, ce dernier surpasse les autres hommes par ses connaissances occultes et son penchant extralucide (il est devenu le maître des tarots) ; d'autre part il souffre et/ou on le fait souffrir, à l'instar de Jésus-Christ, lequel correspond à une image idéale et à une victime exemplaire à laquelle se référer. Dans les deux cas, l'« auteur » des *Nouvelles Révélation de l'Être* se conçoit comme celui grâce auquel un changement majeur va pouvoir s'opérer dans la réalité, bouleversement qui implique en particulier un renouvellement de l'humanité.

À la mi-août 1937, Antonin Artaud décide de partir pour l'Irlande. De ce pays où il erre et survit en mendiant, le poète continue à écrire à ses amis ; il signe encore pendant quelques semaines ses lettres au moyen de son patronyme. Dans un courrier destiné à André Breton, il parle toutefois de son souhait d'acquérir un « autre nom »¹³⁵⁶. Et les deux missives qu'Artaud envoie avant son internement à la femme de ce dernier, Jacqueline Breton, ne sont pas signées (il s'agit des lettres du 17 et du 21 septembre 1937). À la fin du mois de septembre 1937, Artaud est incarcéré à Dublin pour vagabondage et troubles à l'ordre public.

¹³⁵⁶ O.C. VII, p. 269.

Le 30 septembre, il est rapatrié en France et interné à l'Hôpital général du Havre, dans le service psychiatrique.

À partir du mois de décembre 1941 débute une longue période pendant laquelle l'écrivain renie totalement son nom (il ne le réendossera que le 17 septembre 1943), ce qui traduit une phase aiguë de décompensation, dont on peut estimer avec Pierre Bruno que l'échec de la relation amoureuse avec Cécile Schramme constitue l'une des principales *causes manifestes* de déclenchement. En effet, d'après le psychanalyste, Antonin Artaud attendait de celle-ci qu'elle lui donne un nom, autrement dit qu'elle lui transmette un « Nom-du-Père », mais le résultat escompté n'a pas été obtenu. Avec le rabattement sur le nom de jeune fille de sa mère, « Nalpas », une nouvelle étape est franchie dans le délire. Mais ici, une précision s'impose : à la récupération du patronyme maternel ne correspond pas la rentrée dans une filiation réelle, car « Artaud affirme ne pas avoir de mère, sinon la Vierge Marie »¹³⁵⁷, souligne Pierre Bruno. Et d'ailleurs, le poète ne reconnaît pas vraiment sa mère réelle, puisqu'il accuse souvent celle-ci d'avoir été remplacée par un sosie ou de faire partie de ces perfides « Initiés » qui cherchent à l'envoûter. C'est pourquoi nous avancerons que si Artaud se choisit un nouveau nom propre, c'est avant tout pour se libérer de la sexualité, liée à la jouissance intrusive, et de son inscription dans la chaîne des générations. Et en effet, le poète s'invente une généalogie mythique ou « transcendante », qui trouve son paroxysme dans l'identification christique et la croyance en l'appartenance à la Sainte Famille. Le nom « Nalpas » n'est donc lui aussi qu'un prêtre-nom, sans véritable consistance.

c. La réappropriation du nom

Antonin Artaud va connaître à Rodez, où il est transféré le 11 février 1943 (il y restera jusqu'au 25 mai 1946), une sortie progressive du délire. Mais « ce n'est qu'en se réappropriant le patronyme paternel qu'Artaud va se donner les moyens de se doter d'un corps », explique le psychanalyste Pierre. Bruno, et ainsi recouvrira-t-il en partie son esprit, pourrait-on ajouter. Comme l'explique également Camille Dumoulié :

[...] le premier geste de désaliénation fut le réinvestissement du nom propre. Ruse nécessaire pour éviter le viol de soi par les autres qui tentent de lui imposer un « moi » ou l'engloutissement par le maternel. Dans une « Lettres sur Lautréamont », il voit dans la substitution du nom de Lautréamont à celui d'Isidore Ducasse un subterfuge par lequel la conscience collective a pu dérober au vrai poète son œuvre et sa vie [...].

¹³⁵⁷ P. Bruno, « Leturaterre », intervention dans le cadre de l'exposition sur Antonin Artaud à la BNF, 2006.

Cette réappropriation du nom patronymique s'effectue à la faveur des rapports bénéfiques de l'écrivain avec le Dr Latrémolière. Celui qui fut considéré comme le pire des bourreaux est désormais identifié à un Père sauveur, qui permet au poète d'entamer « une nouvelle vie, sous réserve de se doter d'un corps »¹³⁵⁸, estime P. Bruno. Or, comme nous l'avons déjà suggéré, ce corps ne peut être recomposé que dans et à travers la langue.

De fait, la résurrection d'Artaud en tant que sujet (mais non en tant que sujet de l'inconscient) se produit à la faveur d'un renouvellement de sa pratique scripturale et de l'invention de la « langue pure ». Cette langue, que P. Bruno identifie aux glossolalies, surgit dans la langue naturelle comme son stigmaté (au sens étymologique du terme). En octobre 1943, Artaud écrit un premier texte qui, selon P. Bruno, « relève à la fois de la langue pure et de la langue naturelle »¹³⁵⁹ ; ce texte s'intitule mystérieusement *KABHAR ENIS – KHATAR ESTI*. On peut discerner dans ce titre un certain nombre de similitudes avec des mots grecs : en particulier, le terme *KHATAR* se rapproche de *katharos*, qui signifie « pur », le terme *ESTI* signifierait « il est », et le terme *ENIS* évoque le chiffre « un » (*eis*, génitif *enos*, en grec ancien, et *enos* en grec moderne). Nous retrouvons ainsi cette ancienne thématique de la solitude, qui imprègne tous les poèmes d'Artaud, et que nous avons mise en évidence à travers l'étude du pseudonyme « Eno Dailor », utilisé dans les écrits de jeunesse. D'autre part, comment ne pas s'étonner de la présence réitérée, à l'intérieur de ce titre, du son *ar*, comme de celle du *t*, lettre et syllabes qui nous renvoient immédiatement au nom d'« Antonin Artaud » ? Selon P. Bruno, la langue pure n'est pas une langue absolument arbitraire, pure de tout effet sémantique. Le psychanalyste affirme qu'elle ne peut pas en réalité avoir été totalement inventée par Artaud, et en donne pour preuve l'omniprésence et les réutilisations multiples du nom propre du père : « Ar-Tau », etc. Précisons toutefois que cette appellation, sous quelque forme qu'on l'appréhende, désigne ici, non pas l'homme né en 1896, dans tel, pays, telle ville et à telle adresse, mais un être sans âge, à la fois pur et solitaire, qui semble avoir échappé à la condition mortelle de l'homme, autrement dit à la Loi de la castration symbolique. C'est pourquoi P. Bruno désigne *KABHAR ENIS – KHATAR ESTI* comme une *uchronie*, car son objectif consiste apparemment à « résoudre l'antinomie liée à la successivité temporelle irréversible de la génération »¹³⁶⁰. Comment puis-je avoir été engendré par des

¹³⁵⁸ *Idem.*

¹³⁵⁹ *Idem.*

¹³⁶⁰ *Idem.*

parents puisque le monde d'avant mon engendrement n'est pas pensable ?, s'interroge en quelque sorte Artaud, qui se définit comme « l'inné absolu »¹³⁶¹.

Éjecté à la fois de son plein gré et contre son gré hors de sa famille naturelle, Artaud se réinvente alors une famille « de cœur », au sein de laquelle il se situe notamment comme enfant, petit-fils, mari et père tout-puissant. Pour C. Dumoulié, « inlassablement, les *Cahiers [de Rodez]* dressent la liste de ses “filles”, mêlent leurs noms et leurs prénoms, les classent selon un ordre de naissance toujours modifié, mais qui fait de ses grand-mères les premières nées. Cette sorte de délire de la génération participe à la stratégie humoristique de renaissance du sujet de l'écriture ». Sans forcément accrédi-ter la formulation utilisée par C. Dumoulié au sujet du recours à l'humour par Artaud, nous pensons également que, par le biais de la création de cette nouvelle famille, le poète tente de renaître à la vie comme à l'écriture, et ainsi de se reconstruire. C. Dumoulié poursuit :

Pour n'être plus celui qui est parlé et commandé par la langue maternelle, il va ensemen- cer la langue à partir des syllabes de son nom AR-TAU, ITAU, ATO, etc., qui se mêlent au nom de ses filles, comme à celui de Cécile Schramme : « Schraum – ITAU / KRISTAU / Schraum – ITAU / TAU »¹³⁶². À partir des lettres d'un alphabet fondamental, qui ont la puissance créatrice de certains sons ou de certaines lettres sacrées, comme la syllabe védique *aum* qu'il utilise souvent pour désigner l'homme, et le *tau*, lettre hébraïque ou grecque, il opère une incarnation dans la langue, qui n'est pas, à la manière christique, « christacrement de la douleur », mais « schramtaucrament /schautaucromant »¹³⁶³, à savoir, une manière d'autosacrement par une nouvelle nécromancie et d'autogenèse qui passe par l'insémination réelle, sexuelle de la langue, à travers les noms de ses filles. Ainsi se renverse le processus de la création et de la naissance, par un viol en retour de la langue-mère, dans laquelle Artaud veut introduire son corps, son zob, ses pets.¹³⁶⁴

Dans le passage cité ci-dessus s'accomplit sous nos yeux une liaison monstrueuse qui s'apparente à un acte de magie noire (le terme de « nécromant » se lit en filigrane dans « schautaucromant »), ou encore à une opération alchimique, le recours au feu (évoqué par exemple à travers le signifiant « cramant ») permettant d'opérer une soudure originale entre le nom de « Schramme » et celui d'« Artaud ». Impossible à mettre en œuvre dans la réalité, le mariage serait donc ici célébré par le biais du langage, et notamment par le biais de la langue pure.

Par ailleurs, dans les textes du poète datant de la même période, on constate la formation de multiples accouplements hors norme concernant, d'une part, les signifiants qui

¹³⁶¹ Cf. P. Bruno, « Chap. II : La Sainte Famille. “L'inné absolu” », in *Antonin Artaud. Réalité et Poésie, op. cit.*

¹³⁶² *O.C. XVIII*, p. 21.

¹³⁶³ *Ibid.*, p. 226.

¹³⁶⁴ C. Dumoulié, *Antonin Artaud, op. cit.*, p. 116-117.

désignent ses filles, ses grands-mères ou son ex-fiancée (Cécile Schramme) et, d'autre part, celui qui le désigne, lui (soit Antonin / Antoine Artaud), principalement sous la forme « tau ». Manifestement, il existe dans le maniement de la langue française par l'écrivain une véritable dimension incestueuse, puisqu'en définitive, le poète occupe aussi bien les places du père, du fils et du petit-fils que celles de la mère, de l'épouse, de la sœur, et celle de l'une ou l'autre de ses grand-mères. À ce titre, il est intéressant de signaler l'homophonie entre l'appellation « Neneka », surnom de Mariette Chilé, la grand-mère maternelle, et « Nanaqui », diminutif affectueux donné à Antonin par ses parents.

P. Thévenin, qui s'est aussi intéressée à l'aspect sonore du nom et à ses diverses transmutations chez Artaud, a concentré pour sa part son étude sur un ouvrage « mythique » du poète, nous disons « mythique » car tout laisse supposer qu'il n'a jamais été réellement écrit. Quoique très énigmatique, son titre se révèle particulièrement suggestif : *Letura d'Eprahi Falli Tetar Fendi Photia o Fotre Indi*. À première vue, ce titre paraît emprunter à toutes les langues du monde et faire appel, au niveau de ses signifiés potentiels, aux sciences humaines comme aux sciences naturelles. Ce livre, que l'on pourrait considérer comme étant rédigé en langue pure, et qui, selon Artaud, était censé concentrer tous les savoirs de l'humanité, a « malheureusement été perdu »¹³⁶⁵, nous informe son auteur. En fait, P. Thévenin montre que cet ouvrage est tout entier contenu dans son titre, qui ne constitue rien d'autre qu'une sorte de déploiement, de déroulement, d'extension atemporelle du nom et du prénom « Antonin Artaud » :

On peut déjà remarquer qu'à l'exception d'une *n* le nom d'*Antonin Artaud* peut y être reconstitué, mais son véritable prénom, celui qui avait été porté sur la fiche d'état civil, était *Antoine*, et on peut, dans ce titre, retrouver toutes les lettres qui sont nécessaires pour écrire *Antoine Artaud*.¹³⁶⁶

P. Thévenin effectue ensuite une analyse très détaillée de ce titre, sur laquelle nous ne reviendrons pas. Signalons simplement l'importance qu'y prend la lettre *o* / *O*. Lettre de forme ombilicale équivalente au corps du poète, elle renferme un paradoxe, puisqu'elle renvoie aussi bien à l'image de l'œuf (cercle, symbole de perfection et d'éternité) qu'au zéro (déchet, néant). Outre sa présence déjà constatée et mentionnée dans « Eno Dailor » et « Antoneo Arlanop(o)ulos », la sonorité *o*, toujours très prégnante chez Artaud, se retrouve dans ces curieux surnoms que ce dernier s'attribue dans un recueil de 1946 : « Artaud le Momo », ou encore « Artaud mômo ».

¹³⁶⁵ O.C. IX, p.171.

¹³⁶⁶ P. Thévenin, « Entendre / Voir / Lire », in *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, op. cit., p. 213.

Or, en s'appuyant sur l'observation de l'*incipit* de l'un des textes rassemblés dans l'ouvrage en question, on peut affirmer que le nom « Artaud », loin de se limiter aux seuls titres, investit ou insémine parfois les poèmes dans leur entier : « Je parle le **totem muré / car le totem mural est tel [...].** »¹³⁶⁷ Comme il avait coutume de le faire par la formulation « Moi, Antonin Artaud... », le poète continue donc à scander, à répéter et à répandre son nom, cette fois sous un aspect modifié et d'une façon quelque peu découpée et saccadée il vrai, afin de parvenir à ancrer (encre) ce Nom/Non dans l'écriture, mais aussi afin de l'imprimer dans le Réel, car c'est seulement sous cette condition qu'il peut espérer donner quelque consistance à son corps et tenter de prendre conscience de son Moi totalement « (em)muré ».

Par ailleurs, Camille Dumoulié insiste sur le type d'humour très particulier – l'« humour-destruction »¹³⁶⁸ – qui imprènerait les derniers textes d'Artaud, transformant ceux-ci en scènes de carnaval :

Le Retour d'Artaud le Momo, titre du recueil publié en 1947, c'est le retour de la momie qui ressuscite, du même, de l'enfant qui renaît après avoir renié le baptême, du fou, mais aussi et surtout de Mômô, le dieu grec de la raillerie. En 1946, il écrit : « 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 »¹³⁶⁹. Nouvelle, cette arme ne l'est pas absolument, puisque la violence anarchique de l'humour était depuis toujours au travail dans son texte, comme elle devait être le ressort essentiel du Théâtre de la Cruauté et fut celui du règne d'Héliogabale. La nouveauté, cependant, consiste à l'utiliser contre la « métaphysique » qu'il devait servir. Il n'agit pourtant pas de l'extérieur, comme le ferait l'ironie, mais en son sein.¹³⁷⁰

Or, l'explosion d'un humour ravageur dans les écrits tardifs d'Artaud, P. Thévenin l'exprimait déjà dans son essai composé en 1969, « Entendre / Voir / Lire », avec presque autant (trop ?) d'optimisme : « *Le Retour d'Artaud, le Momo*, ce peut être le retour de la raillerie dans Artaud, ou le retour d'Artaud dans le monde, Artaud, ce suprême railleur, le retour de ce dieu beau et sauvage dont la pensée éraille, entame le monde présent »¹³⁷¹.

On pourrait s'interroger effectivement sur ce qu'il en est du maniement et de la perception de l'humour chez le sujet psychotique. En tout cas, il nous semble possible d'affirmer qu'Artaud opère sur son nom un travail de transformation (unification/

¹³⁶⁷ « Centre-mère et Patron-minet », in « Artaud le Momo », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1129. Nous soulignons.

¹³⁶⁸ Cf. *Le Théâtre et son Double*, ouvrage dans lequel se trouvent évoqués, dès les années 1930, la dimension et le pouvoir anarchiques du rire.

¹³⁶⁹ O.C. XIV*, p. 105.

¹³⁷⁰ C. Dumoulié, *Antonin Artaud, op. cit.*, p. 107-108.

¹³⁷¹ P. Thévenin, « Entendre / Voir / Lire », in *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle, op. cit.*, p. 239.

amplification ou fragmentation/décortication) qui semble relever à plusieurs reprises de l'autodérision.

Examinons un exemple éloquent de ce traitement parodique du nom, tiré de *Suppôts et Supplications* (ouvrage posthume) :

[...] Vous n'ignorez pas que je suis, moi, Antonin Artaud, ce même Artaud qui en 1917 a soulevé pendant deux jours la population de Marseille pour faire cesser cet état de fait, à la suite de quoi j'ai été appelé par tous les bourgeois et leurs journaux saint Tarto, comme on dirait tarte à la crème, tartine ou petit tantinet.¹³⁷²

Ainsi, le nom du père semble d'abord magnifié par Artaud, sa dimension sanctifiée, toute-puissante et surnaturelle renvoyant au Moi idéal. Ceci paraît d'autant plus vrai que « saint Tarto » est l'instigateur d'incroyables soulèvements à Marseille (à mettre en parallèle avec la Révolution russe ou les révoltes de l'époque du Christ, évoquées par ailleurs) et que derrière cette appellation se cache saint Antoine de Florence, lequel, comme l'a souligné P. Thévenin, constitue l'un des modèles identificatoires d'Artaud. « Saint Tarto » rétablit le sentiment du présent en réconciliant le *tôt* avec le *tard* comme le *tard* avec le *tôt* (Tar/to), il est celui qui apportera l'ultime paix en poursuivant la guerre contre les mauvais démons, en chassant l'esprit du mal et de l'éternelle tromperie. Force est de constater que l'esprit de parodie s'immisce également dans ce surnom, « saint Tarto », puisqu'il équivaut, dans le texte cité, à une critique que les journaux bourgeois portent à l'encontre d'« Antonin Artaud » et de son nom. En outre, la terminaison « o » de « Tarto » possède un aspect clownesque ; on serait en effet tenté de rapprocher ce surnom des « Groucho », « Chico », « Pipo »... Et de fait, un certain comique verbal (qui serait la traduction sur le papier d'un comique gestuel) se manifeste dans l'expression suivante, « tarte à la crème », expression qui, à travers les scènes visuelles qu'elle est capable de faire naître à l'esprit du lecteur, redynamise le signifiant, lui redonne une certaine saveur. Malheureusement, bien qu'Artaud réplique à ses détracteurs, à ses calomniateurs, par l'envoi d'une « tarte à la crème », il est lui-même victime de sa propre farce. En effet, Saint Tarto apparaît « tarte », c'est-à-dire, en argot, « ridicule, laid, malencontreux ». En quelque sorte, Artaud accroche lui aussi son nom au pilori, et la crème de la tarte qu'il lance ne dégouline pas seulement sur les autres mais également sur lui-même. Première liquéfaction du signifiant, préparation au morcellement, à l'effritement, à l'émiettement, contenus dans le signifié associé au mot suivant : « tartine ». Enfin, « petit tantinet » correspond à une quantité extrêmement négligeable, d'autant plus que « tantinet »,

¹³⁷² « Suppôts et Supplications », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1266.

terme qui définit déjà une « petite quantité », se trouve redoublé par l'adjectif antéposé « petit ». Le nom d'Artaud s'est ainsi progressivement transformé en un vulgaire déchet, en un triste lambeau de corps, que nous pourrions nommer, en empruntant au vocabulaire de Lacan, « objet petit *a* » (dont on connaît l'homonymie avec « petit tas »). Si nous interprétons maintenant le parcours que l'écrivain fait subir à son nom, nous dirons qu'il est ainsi passé des affirmations implicites suivantes : « je suis tout », « je suis tout-puissant », « je suis partout et tout le temps » à « je ne suis rien », « je suis impuissant », « je ne suis nul part et jamais ». Oscillations et paradoxes extrêmes, qui traduisent l'alternance entre un état paranoïde et un état schizophrénique et/ou mélancolique.

Toutefois, par-delà ces attaques portées contre soi-même et/ou contre les autres, se décèle l'ambition de remotiver le signifiant associé à son nom. En effet, dans la phrase citée, le poète est passé progressivement de la formulation déformée d'« Artaud » (« saint Tarto ») à celle d'« Antonin » (présente dans « tartine » et encore davantage dans « petit tantinet »). Or, soulignons que le prénom est souvent plus chargé affectivement que le nom. En effet, il correspond à l'appellation commune de l'enfant par ses parents, à l'appellation de l'individu par ses amis ou ses proches, tandis que le nom de famille est surtout réservé à un cadre administratif. Par conséquent, l'usage dissimulé du prénom tend à instaurer une atmosphère plus protectrice et plus familière.

En fait, tous les remaniements du nom opérés par Artaud expriment simultanément une tendance à la création, soit une tentative d'établir une certaine unité et une certaine cohésion, et une tendance à la destruction, cette dernière correspondant à une nécessité intérieure. Prenons par exemple la dénomination « Ar-Tau », qui apparaît dans plusieurs textes tardifs¹³⁷³. Le nom « Artaud » a été séparé en deux syllabes, « Ar » et « Tau », qui renvoient incontestablement aux glossolalies, paroles prononcées dans une langue personnelle, constituée d'un enchaînement de syllabes auxquelles le poète accorde une valeur et une puissance magiques. (On pourrait d'ailleurs rapprocher « Ar » du mot qui désigne la « terre arable » en langue bretonne et estimer que le « tau », quant à lui, se rapporte à un bâton de pèlerinage, à un outil ou à un symbole utilisé par les anciens Égyptiens.) Or, malgré cette volonté de séparation et d'autonomisation exprimée à travers la formulation « Ar-tau », on relève la présence d'un trait d'union entre les deux syllabes du nom, de sorte que si ces dernières offrent des significations par elles-mêmes, elles ne peuvent néanmoins prendre consistance et subsister que dans leur mise en rapport, lequel favorise l'instauration d'un

¹³⁷³ Cf. notamment « Suppôts et Supplications », in A. Artaud, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1420.

double mouvement contradictoire. Par conséquent, on avancera que l'attache, le lien, s'avèrent eux aussi des nécessités absolues pour l'écrivain, dans la mesure où l'absence de ces *traits d'union* (expression à considérer au propre comme au figuré) le confronterait à un vide insupportable, déboucherait sur la perspective de ce vertigineux infini émanant de son corps atomisé.

Il convient ici de souligner l'importance capitale pour Artaud de la syllabe « Tau », constitutive de la dernière partie de son nom, comme celle du *T*, cette lettre que les Grecs appellent précisément un « tau ». Symbole phallique, elle servirait de béquille au nom comme au corps qui ne parviennent plus à tenir tout seuls. Pourra-t-on aller jusqu'à dire qu'elle fait office de suppléance au Nom-du-Père ? Quoi qu'il en soit, ce n'est pas sans mobile profond qu'Artaud convoque dans ses écrits tous les mots qui possèdent une telle syllabe : *totem, poteau, râteau, marteau...* (autres symboles phalliques ou pseudo-phalliques, précisons-le au passage). Cependant, et ce n'est pas le moindre des paradoxes, la lettre *T* peut aussi se transformer en terrible instrument de torture, devenir la potence sur laquelle est pendu, entravé et supplicié le corps d'Artaud, comme celui de Jésus le fut sur la Croix. On apprend en effet, dans des textes compilés dans *Suppôts et Supplications*, que des hommes se serviraient de potences et de treuils pour persécuter le poète :

Et il me revint qu'il y a un point du Thibet où des moines abjects usent de potences et de treuils dans une certaine vallée qu'ils ont appelée l'utérus de la forme humaine et où ils ont la prétention de retenir enchaînées toutes les consciences d'hommes qui veulent échapper à leur notion particulariste de l'homme [...].¹³⁷⁴

Ici, il est incontestable que la lettre *T / t* revient sous une forme particulièrement persécutrice. C'est pourquoi, malgré toutes les précautions prises par le poète, et bien que ce dernier emploie « Des tonnes / et / des tonnes / de poudre d'Artaud, / de poudre d'ARTO, / de poudre d'ARTOT, / de poudre d'Artaud / pour refaire la création »¹³⁷⁵, celle-ci demeure toujours et inéluctablement à refaire. En effet, l'accumulation et l'épandage de cette poudre explosive accompagnent le déploiement de toute l'artillerie poétique d'Artaud et lui permet de dresser, face au carcan de l'anatomie humaine, le canon de son « corps atomique » ; aussitôt après consommation et explosion, elle se transforme en poudre de lettres et de mots, cendres volatiles et impalpables, précieux déchets issus d'un corps atomisé.

¹³⁷⁴ « Ainsi donc c'est en prévention d'être dieu... », in « Suppôts et Supplications », in *O.C.* XIV*, p. 40. Nous soulignons.

¹³⁷⁵ Texte d'août 1947.

On aurait donc pu croire, tout d'abord, que le poète, ayant effacé, perdu puis retrouvé son patronyme, avait fini par réinvestir son nom et se réapproprié sa langue maternelle, en la réensemencant et en la fertilisant à partir de l'épandage de son nom de famille. Et pourtant, comme le précise Pierre Bruno, la mort d'Artaud comme sujet reste la condition de sa mutation. C'est pourquoi, si le 17 septembre 1943, Antonin Artaud renonce à user du matronyme « Nalpas », cela ne signifie pas pour autant, comme le souligne aussi Évelyne Grossman dans sa biographie, que le poète recouvre son « identité ». Ainsi écrit-il le 25 avril 1944, dans une lettre à Adrienne Monnier :

Je ne suis plus Antonin Artaud parce que je n'en ai plus le moi, ni la conscience, ni l'être bien que je sois dans le même corps que lui et que civilement et légalement je porte le même nom que lui et que cette lettre-ci soit signée de ce nom-là par ce que sur cette terre-ci je ne puis en avoir d'autres.

Il subsiste donc à cette époque-là, et subsistera jusqu'à la fin de la vie d'Artaud, une dichotomie profonde entre le nom du poète et la conscience que celui-ci a de son « Moi ». C'est pourquoi en août 1947, l'écrivain affirme :

[...] dieu de son vrai nom s'appelle Artaud, et c'est le nom de cette espèce de chose innommable entre le gouffre et le néant,
qui tient du gouffre et du néant,
et qu'on n'appelle ni ne nomme ; [...]
les Thibétains, les Mongols, les Afghans écoutant dieu,
[...] disent avoir entendu du gouffre monter les syllabes de ce vocable :
AR-TAU,
où ils ont toujours voulu voir la désignation d'une force sombre mais jamais celle d'un individu.
Or je suis cet individu. Je suis, moi, cette force sombre.¹³⁷⁶

À bien lire Artaud, depuis ses écrits de jeunesse, il n'a cessé de se présenter comme une « syllabe noire »¹³⁷⁷, une force de résistance et de destruction devenue, au fil du temps, cette « force sombre » aussi terrifiante qu'innommable.

¹³⁷⁶ « Ainsi donc c'est en prévention d'être dieu... », in « Suppôts et Supplications », in A. Artaud, *Œuvres*, op. cit., p. 1420.

¹³⁷⁷ « Uccello le Poil », in « L'Art et la Mort », in *O.C. I**, p. 142.

2. Les stigmates de Nebreda

À l'instar d'Antonin Artaud, David Nebreda ne cesse d'inclure et de réitérer son nom, comme son paraphe et sa signature, dans ses œuvres. Ces mentions qui prennent diverses formes lui permettent de s'affirmer en tant que sujet créateur, de se réapproprier son travail de création contre l'Autre qui le dépossède à la fois de son identité et de ses œuvres. Par ailleurs, le photographe est aussi à la recherche d'un autre nom, qui pourrait enfin le représenter en propre, un nom magique ou sacré, qui ferait suppléance au Nom-du-Père. Cependant, comme nous allons le voir, les tentatives effectuées par Nebreda pour se relier à l'univers symbolique échouent. Son nom reste à tout jamais secret, mystérieux, inaccessible pour lui, flottant entre Réel et Imaginaire. Sa signature, quant à elle, ne peut s'inscrire que dans le réel : trace du corps libidinal qui traverse, troue et déchire son support physique, elle forme un trait (ou deux traits) que nous qualifierons de présignifiant(s)¹³⁷⁸.

a. *Moi, D.N.N*

Dans *Chapitre sur les petites amputations*, Nebreda présente son nom comme un mot qu'il ne doit pas cesser d'écrire : « Moi, j'ai dû écrire mon nom tout entier chaque jour pendant cinq ans. »¹³⁷⁹ Il semble que la répétition témoigne ici tout à la fois d'une impossibilité ou d'une difficulté à trouver le sens de son nom et d'un besoin d'affirmation/réaffirmation de soi. Sur les photos publiées dans *Autoportraits*, de même que dans les légendes qui les accompagnent, le nom officiel du photographe figure souvent, que ce soit de manière développée (David Nebreda de Nicolás) ou en abrégé (sous la forme du paraphe D.N.N.). De plus, ce qui correspond de toute évidence à une signature est souvent accompagné d'une mention du type : « Il le fait », mention qui vient confirmer l'effectivité d'un rituel, dans une identité du dire et du faire. Comme nous l'avons vu précédemment, le nom possède lui-même une dimension performative, qui le relie à un acte d'énonciation. Aux yeux de Nebreda, il prend ainsi une valeur sacrée : empli de force et de puissance, il s'égale au nom de Dieu, le Créateur par excellence.

De même qu'Artaud, Nebreda cherche à se forger ce nom qui pourrait le faire tenir comme sujet tout en maintenant à distance la jouissance persécutrice qui provient de la mère/Mère. Dans les *Autoportraits*, la photo de la page 141, qui clôt la dernière série des autoportraits en couleur, porte pour légende :

¹³⁷⁸ Voir plus loin le chapitre intitulé « Sous la permanente emprise du double ».

¹³⁷⁹ D. Nebreda, « Écrits et autoportraits », in *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 38.

Nous acceptons notre sang comme une onction. Nous essayons d'accepter notre nouveau nom pour éviter le vertige, parce que nous reconnaissons que c'est un privilège d'avoir un nom.¹³⁸⁰

Associé à l'image d'un autoportrait, le nom écrit/prononcé par le créateur/spectateur est censé faire tenir le corps « icônisé », en rétablissant la possibilité d'une triangulation entre Nebreda et sa « photo-miroir ». Espoir qui reste toujours vain.

Dans *Chapitre sur les petites amputations*, le photographe s'interroge également sur la pertinence et la validité de la signature en tant qu'acte d'auto-affirmation :

Si l'acte mystique est inarticulable à la première personne, peut-être pourrions-nous recourir à la dimension mystique d'un élan vers l'immobilité, vers la corporéité du cerveau qui provoque cet élan, faut-il dire contraire ou conséquent, vers la *signature* comme vaste équivalent païen de l'extase du saint.¹³⁸¹

Nous avons ainsi le sentiment que les autoportraits se réduisent parfois – et pourraient même toujours se réduire – à la seule dimension d'inscription de ce nom ou de cette signature qui permettraient, en même temps que de faire jaillir un sujet propre, de signaler la présence d'un auteur. Par exemple, dans l'autoportrait de la page 94, *Sans titre*, le texte inclus dans la photo précise : « Je suis David Nebreda », à quoi s'ajoute ces mots : « Ma vie – Mon silence – Mon ordre – Mon sang. » Alignés les uns en dessous des autres, ces termes occupent la partie centrale du cliché. La tentative d'appropriation/réappropriation de soi, qui commence naturellement par l'appropriation/réappropriation de son nom par le sujet, constitue par conséquent le thème central de la photo. Dans certains autoportraits¹³⁸², la signature s'accompagne également d'un acte de naissance, rendant encore plus explicite leur finalité d'encrage du nom. Concernant le paraphe D.N.N., on signalera l'importance des points entre chaque lettre, comme éléments de césure et de fixation du nom dans le Réel ; ils forment en effet des sortes de poinçons.

D'autre part, Nebreda cherche à s'inventer un nom qui correspondrait à son Moi idéal en recourant à certains « archétypes universels » et en les détournant. Il se dépeint par exemple en « Ange du Viol »¹³⁸³, en « Ange païen »¹³⁸⁴ ou en « Putain de la résurrection »¹³⁸⁵, noms pour le moins blasphématoires. Ajoutons qu'à côté de la mention « David Nebreda » ou des épigraphes infamantes que nous avons étudiées à propos du processus de formation de

¹³⁸⁰ D. Nebreda, *Autoportraits*, op. cit., p. 141.

¹³⁸¹ D. Nebreda, *Chapitre sur...*, op. cit., p. 31.

¹³⁸² D. Nebreda, *Autoportraits*, op. cit., p. 101.

¹³⁸³ *Ibid.*, p. 131.

¹³⁸⁴ *Chapitre sur...*, op. cit., p. 19.

¹³⁸⁵ *Autoportraits*, op. cit., p. 129.

l'icône, la croix, certains symboles mathématiques ou certaines figures géométriques, en tant qu'ils renvoient à des vérités absolues, semblent aussi pouvoir faire office de signature. D'une manière générale, la signature du sujet équivaut à une simple lettre, non détachée de son corps : « N'oublions pas le sang rigoureux, l'initiale rigoureuse que nous sommes [...] ». ¹³⁸⁶ Dans les *Autoportraits*, le signe de la croix apparaît dès l'autoportrait en noir et blanc de la page 22, sous la forme d'une incision sur l'épaule du photographié.

b. S(a)igner du corps

Nebreda écrit également son nom avec ses propres fluides corporels (son sang, son urine ou ses excréments) ; par conséquent, sa signature est une « salissure » qui n'est pas détachée de son corps. Elle ne peut être *propre*, au sens concret du terme, puisqu'elle n'est pas détachée de la jouissance des fluides corporels. En outre, Nebreda utilise sa peau comme un palimpseste, son corps étant le support premier de son œuvre, avant même le papier, la pellicule ou le papier photographique. Dans l'un de ses autoportraits, la main du photographié tient un bistouri comme s'il s'agissait d'un pinceau ¹³⁸⁷ ; un nombre considérable d'incisions recouvre son torse, comme si celui-ci était devenu le support d'un tableau abstrait, ou expressionniste abstrait. Il est d'ailleurs à peine reconnaissable en tant que corps humain. La brûlure, elle aussi, constitue un moyen d'apposer une signature sur son propre corps, de manière tout aussi indélébile. Quant à l'amputation, que Nebreda pratique à partir de son deuxième *opus*, elle provoque une meurtrissure et une disparition de la chair encore plus importantes. Dans *Chapitre sur les petites amputations*, le sujet déclare : « Plus de sang, mais la cicatrice. » ¹³⁸⁸

À partir de là, le Nom dont cherche à se doter le photographe peut être assimilé à l'acte d'auto-amputation, acte qui introduit un intervalle temporel au sein d'un temps figé ou éclaté, intervalle salvateur auquel correspondrait également, dans le registre spatial, une « place » pour l'avènement de « l'Homme », c'est-à-dire pour l'avènement d'un sujet propre :

En réfléchissant sur l'Amputation, nous faisons une place à l'Homme, et nous allons parler ainsi : En défendant le Nom, nous défendons et légitimons la rigueur du doute sur tous les noms, le début et la fin d'une blessure qui se referme. ¹³⁸⁹

¹³⁸⁶ *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 26.

¹³⁸⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹³⁸⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁸⁹ *Ibid.*, p. 91.

Par le biais de la « blessure qui se referme », blessure qui finira par prendre la forme d'une cicatrice, Nebreda cherche vraisemblablement à se constituer une intériorité ; on pourrait également parler d'une tentative d'invagination. Toutefois, ainsi que l'indique le texte, le Nom sacré, que le photographe invoque et qu'il défend, ne tient pas en tant que repère symbolique identitaire, il n'a pas de signification hors du réel qui le constitue, soit la blessure qui s'ouvre puis se referme.

Ce repli du Nom sur lui-même nous fait songer à l'hallucination dépeinte par Freud dans sa *Contribution à l'étude des aphasies* : sur une feuille qui s'envole, le psychanalyste voit des lettres qui scintillent avant de se fondre les unes dans les autres ; elles font alors apparaître une sorte de sentence de mort : « Les premiers mots, les derniers. » Comme l'explique Olivier Douville dans « Traversées de la mélancolie ou la sublimation brisée », « les lettres lui crient la disparition de sa consistance de corps. Ce n'est bien sûr pas un hasard si, travaillant sur les catastrophes subjectives liées, par l'atteinte aphasique, à l'impuissance (devenant impossibilité) de nomination, Freud hallucine le moment où le nom propre ne suffit plus au sujet à se garantir d'une localisation et d'une orientation au milieu des effets de trace »¹³⁹⁰. Puis il ajoute :

Ici, cette éternisation mortelle où le début se recolle à la fin, point sur point, mot à mot, lettres à lettres, présente l'ancêtre du signifiant. Soit ce qui reste identique à soi-même et ne rentre pas encore dans le jeu des déplacements et des permutations. Un code que le sujet ne sait faire parler.¹³⁹¹

Dans *Chapitre sur les petites amputations*, l'autoportrait de la page 39 présente deux lambeaux de chair qui, du fait de leur noirceur et de leur position dans l'espace, ressemblent à une arabesque fantastique s'exhalant de la bouche du photographié. Cette arabesque mystérieuse correspond-elle à son Nom sacré ? Mais ne se réduit-elle pas aussi à ce « code que le sujet ne sait faire parler », à ce pré-signifiant archaïque évoqué par Olivier Douville à propos de l'hallucination de Freud ? Le texte situé en vis-à-vis de la photo, et qui commente à n'en pas douter l'autoportrait, sans nous fournir de réponse claire et exhaustive, nous livre quelques informations à ce sujet : « Mon père répétait obsessionnellement qu'il ne savait pas ce qu'était ce *quelque chose* qui l'entourait, mais il n'oublia jamais son nom. »¹³⁹²

Ce « quelque chose » pourrait bien renvoyer aux deux lambeaux de peau amputés, c'est-à-dire, indirectement, au corps de Nebreda. Ce corps hors symbolique tente de se

¹³⁹⁰ « Traversées de la mélancolie ou la sublimation brisée », in *Psychisme et Création*, sous la dir. de C. Masson, Bordeaux-Le-Bouscat, L'Esprit du Temps, « Perspectives psychanalytiques », 2004, p. 179.

¹³⁹¹ *Ibid.*, p. 179-180.

¹³⁹² D. Nebreda, *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 38.

manifeste par l'évocation d'un Nom, évocation qui constitue aussi un appel au Père, ou au Nom-du-Père. De fait, il est dit que le « père » ne l'avait pas oublié ; le père, ici, est bien le garant du Nom. Pour autant, ce Nom n'est pas mentionné dans le texte ; il reste donc aussi obscur pour le commentateur que le « quelque chose » d'indistinct qui entoure le père, et qui renvoie également, semble-t-il, à cette sorte d'ectoplasme sombre et inquiétant qui se maintient en lévitation au-dessus du double photographique. D'ailleurs, bien que, sur la photo, le photographié soit présenté de manière verticale, force est de constater qu'il est couché sur un lit, tel un gisant. Ainsi, le « père » auquel s'identifie ici Nebreda ressemble à un mort, ou à un agonisant. Le texte en vis-à-vis parle d'ailleurs de ce personnage au passé. Le Nom/Non, pour le photographe, demeure par conséquent un mystère, un signe indéchiffrable. Pour sa part, Nebreda ne peut l'avoir oublié car ce nom n'est pas passé par le refoulement ; indicible, il ne se serait même jamais inscrit dans la chaîne signifiante du sujet.

En effet, le nom, chez le sujet psychotique, ne peut être appréhendé que dans les registres imaginaire et réel. Ainsi, chez Nebreda, il peut correspondre à une arabesque illisible ou à des lambeaux de chair morte, mais il peut pareillement être amené à comparaître à travers un suspens respiratoire, dans un souffle retenu : « Nous jurons que nous avons toujours agi au nom du Nom, parole majeure que nous pressentons seulement dans la logique complémentaire de l'indécision respiratoire. Et tout le possible est en adéquation avec ce bref intervalle. »¹³⁹³ Par conséquent, le doute porte toujours sur ce Nom qui ne peut être que « pressenti » et qui ne donne lieu à aucune accroche véritable et subjectivante pour le sujet, dans la mesure où il contient « tout le possible ».

Demeurant dans le registre du Réel chez le sujet psychotique, la castration agit uniquement au niveau de la lettre. Chez Nebreda, elle se traduit principalement par de multiples incisions effectuées à même sa peau ; aussi incroyable que cela paraisse, ces actes barbares forment aussi des tentatives pour instaurer la (dé)négation au sens freudien (*Verneinung*). La cicatrice délimite effectivement un dedans et un dehors, tout en permettant au sujet de signer d'un nom qui lui serait propre, bien que cantonné dans le Réel, voire dans l'Imaginaire. Dans son Séminaire *Logique du fantasme*, Lacan fait observer :

C'est d'abord le corps, notre présence de corps animal, qui est le premier lieu où mettre des inscriptions, le premier signifiant [...] quand on parle de la blessure, on ajoute narcissique et on pense tout de suite que ça doit bien embêter le sujet, qui naturellement est un idiot ! Il ne vient pas à l'idée que l'intérêt de la blessure, c'est la cicatrice¹³⁹⁴.

¹³⁹³ D. Nebreda, « Conclusion », in *Chapitre sur...*, op. cit., p. 91.

¹³⁹⁴ *Au séminaire de Jacques Lacan (1966-1967) : Logique du fantasme*, Paris, document de travail de l'École Freudienne, p. 15.

Les différents modes de *marquage corporel et scriptural*, pratiques observables dans les cultures dites primitives et que l'on rencontre de plus en plus fréquemment de nos jours, en particulier dans le milieu de l'art contemporain, n'ont, pour ceux qui y ont recours, rien d'anodin, puisqu'ils engagent leur corps de chair dans des expériences douloureuses, qui mettent parfois leur vie en péril. Dans le cas de Nebreda, l'acte d'incision et l'acte d'automutilation, et plus largement tout acte de marquage corporel, sont à considérer dans toute leur violence, dans toute leur brutalité, mais aussi sous l'angle de leur *puissance d'affirmation* comme sous l'angle de leur *fonction réparatrice*. Précisons toutefois que cette puissance d'affirmation dégagée par l'incision ou l'amputation ne correspond pas au *oui* de la dialectique, mais à un appel désespéré au Père symbolique. En même temps qu'il s'inflige de graves blessures, le photographe tente en effet d'inscrire son *Nom/Non* et sa *signature*, en vue de dégager sur son corps, puis dans ses autoportraits, un *espace propre*, un *espace narcissique* qui ne serait plus sous l'emprise de la Mère/mère. L'espace propre peut donc s'apparenter à une croûte, donc à ce qui, au premier abord, constitue un déchet, ainsi que l'illustre l'autoportrait intitulé *Sur la saleté*¹³⁹⁵.

Comme l'a souligné Lacan dans *Logique du fantasme*, la cicatrice se révèle donc plus importante que la blessure elle-même, ce qui ressort précisément de l'évolution du travail accompli par Nebreda, qui explique dans *Chapitre sur les amputations* :

Pour ce qui est des blessures, il faut préciser qu'il ne s'agit plus d'incisions mais d'auto-amputation de la peau à l'aide d'un couteau. Vu leur nature (que nous commentons dans nos textes), il nous a semblé que la photographie d'une blessure récente, du sang, etc., serait déplacée (à une exception près).¹³⁹⁶

Après avoir ouvert et fait saigner sa peau, Nebreda la recoud ou attend qu'elle cicatrise, avant de la prendre en photo. Il la rend sienne par le biais de ce qu'il appelle le « stigmaté »¹³⁹⁷, terme qui fait bien évidemment référence aux plaies qui apparaissaient de manière miraculeuse sur le corps des saints, ces corps servant alors de mémoriaux pour la Passion christique. Cependant, il doit être interprété chez Nebreda comme une désignation métonymique de sa pratique d'auto-affirmation. Le photographe assimile même l'intégralité de son corps à un stigmaté : « Le pratiquant, stigmaté poreux, signe des sentences de mort ; sa signature, sa décision consacrent un *oui* en moins. »¹³⁹⁸

¹³⁹⁵ Cf. D. Nebreda, *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 61.

¹³⁹⁶ D. Nebreda, « Note technique », in *Chapitre sur les petites amputations*, *op. cit.*, p. 15.

¹³⁹⁷ Cf. par exemple, « Sur la révélation », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 68.

¹³⁹⁸ *Ibid.*, p. 75.

Alors que les stigmates des saints les situaient du côté des puissances de vie et de résurrection, chez Nebreda, le stigmate-signature ne délivre pas une sentence de vie mais des « sentences de mort ». De plus, il consacre un effacement, une suppression (« un oui en moins »), qui renvoie au négativisme du sujet psychotique, manière ultime et désespérée, pour lui, de s'affirmer. Dans les *Autoportraits*, la croix elle-même constituerait ainsi un symbole du refus, de la négation. Dans la logique négativiste, le retrait, le creusement, la suppression et l'élimination forment paradoxalement des marques d'auto-affirmation. Nous pouvons également interpréter cette élimination de la chair chez Nebreda comme une tentative de faire un trou pour éviter son corps de la jouissance maligne.

Pour autant, aux yeux du photographe, la signature n'est jamais indemne de tout soupçon, comme si l'Autre était toujours susceptible d'apposer sa marque avant lui, et de prendre possession de ses œuvres : « La longue cicatrice sur le corps théologique n'est-elle vraiment pas plus réelle que la brève blessure sur le corps éternel ? Le traître vraiment pas plus réel que la trahison ? »¹³⁹⁹ Il est impossible, pour Nebreda, d'assurer l'existence et la validité de sa signature comme celles de sa cicatrice. Nous tenterons de le démontrer en décrivant et en analysant de manière succincte une photo issue de *Chapitre sur les petites amputations*, photo qui s'intitule *Sur la signature*¹⁴⁰⁰.

c. Une signature énigmatique

Ce cliché présente le double photographique, torse nu, bras levés, au milieu de ce qui pourrait être sa chambre ou son salon. Ses yeux et sa bouche sont fermés, son buste arbore les traces de plusieurs cicatrices. Son corps n'est pas entièrement visible et tend à s'effacer, comme s'il était plus ou moins resté prisonnier du mur situé derrière lui ou d'une table en bois qui projette son ombre sur lui, ce qui perturbe le sens commun. Ce corps non détaché des objets environnants, qui en sort ou qui pénètre à l'intérieur, renvoie à l'imaginaire fantastique des fantômes et des passe-murailles. Une autre perturbation provoquée par cette photographie émane du doute quant à l'orientation des lieux : le caractère horizontal ou vertical de la scène est indistinct. Par conséquent, les choses paraissent flotter dans le vide, dans une sorte d'espace intermédiaire, où les objets et les êtres posséderaient tous la capacité de voler.

Le texte mis en regard de cette photo, bien qu'il conserve une certaine obscurité, peut nous éclairer à la fois sur le sens de la photo et sur le statut de la signature chez Nebreda. Ce texte est le suivant :

¹³⁹⁹ D. Nebreda, *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 29.

Je me demande pourquoi ce monsieur, ou cette dame, vient à la maison, puisque nous n'avons jamais vu son visage, il était invisible. C'est fait, signé de ses mains et de ses os. Je l'ai entendu à travers les murs. (Hallucination de ma mère qui en a laissé une trace écrite.)¹⁴⁰¹

Dans ces lignes, ce qui, manifestement, inquiète le plus le lecteur et perturbe sa lecture est l'énigme qui entoure l'identité de l'énonciateur. Qui parle ? Qui dit *Je* ? D'autre part, de qui parle-t-on ? Quel est ce personnage inquiétant dont on ne connaît ni l'identité, ni le sexe ni le visage, et qui posséderait de surcroît le pouvoir d'invisibilité ?

Ici s'esquisse à notre avis un délire d'intrusion, que nous pourrions interpréter ainsi : quelqu'un de mystérieux a pénétré dans la maison de Nebreda, et par extension, il a pénétré dans son corps comme dans son cerveau, la délimitation entre le dedans et le dehors n'étant pas instaurée chez le sujet psychotique. C'est pourquoi le double photographique est doté d'un corps nébuleux. Cet être fantomatique serait peut-être celui qui a « signé de ses mains et de ses os », signature qui renverrait à un acte d'automutilation. Dans son texte, Nebreda se présente ainsi comme celui qui dit *je*, en même temps qu'il est l'étranger, le double au sujet duquel il s'interroge.

Les choses se compliquent encore en raison de la légende placée entre parenthèses dans le texte : « Hallucination de ma mère qui en a laissé une trace écrite. » Une nouvelle indistinction s'insinue : d'après cette légende, ce pourrait aussi être la mère qui dit *je* et qui signe, puisque c'est elle qui « a laissé une trace écrite ». De plus, il est possible d'interpréter le génitif « de ma mère » de deux manières différentes : soit l'on considère que le personnage fantomatique qui apparaît sur la photo intitulée *Sur la signature* est une hallucination émanant de la mère, ce qui voudrait dire que celui qui hallucine en réalité, à savoir David Nebreda, se prend pour sa mère, qu'il est possédé par elle et ne peut plus faire la distinction entre elle et lui. Dans ce cas, l'étranger mystérieux évoqué dans le commentaire et responsable de l'intrusion pourrait bien être Nebreda lui-même, en tant que double non reconnu. Soit l'on considère que le double photographique est une hallucination qui représente sa mère/Mère, autre hypothèse plausible, cela qui voudrait dire que l'étranger invisible n'est autre que la dangereuse mère. Or, dans un cas comme dans l'autre, le signataire n'est pas l'auteur de la photo, qui, lui, n'a plus droit à la parole, mais la mère ou l'étranger qui le remplace. C'est donc toujours l'Autre qui signe *pour* et à la place de David Nebreda, de même qu'il parle pour lui et à sa place. En effet, celui qui s'exprime dans le commentaire ne fait que

¹⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 28.

transmettre la vérité que lui a confiée la voix perçue « à travers les murs ». Dans ces conditions, Nebreda n'est qu'un intermédiaire, un messager, un secrétaire qui écrit ce qu'on lui dicte, mais il n'a plus son propre mot à dire. En somme, il est possédé par la Mère/mère tyrannique, ou par l'Autre, qui le hante comme elle/il hante sa maison. D'où l'image du fantôme qui, par son évanescence et son absence de consistance, dénote précisément cette perméabilité entre les êtres comme cette confusion entre sujet et objet. L'indistinction des genres (« monsieur » ou « dame ») qui se manifeste dans le commentaire en est l'une des preuves les plus remarquables.

Par ailleurs, l'énigme concernant l'origine de la signature est à nouveau soulevée par le photographe dans le texte qui succède à *Sur la signature*. Nebreda y fait part de sa stupéfaction face à ce qui correspond à nouveau à une sorte de spoliation de son nom comme de sa signature : « L'ange païen peut signer seulement de ses os et de ses mains, mais il est incompréhensible que cette affirmation qui lui appartient doive lui venir de l'autre côté du mur, au cours de l'hallucination d'un étranger. »¹⁴⁰² L'expression d'*ange païen* est un nouveau nom que s'attribue le photographe. Cependant, cette dénomination, qui constitue aussi un acte d'affirmation, est le fruit d'une hallucination qui ne provient pas de lui, mais d'un « étranger », situé « de l'autre côté du mur ». Le parallèle avec le texte précédent est ainsi évident.

Ainsi s'explique le fait que le photographe doive sans cesse changer de nom et de signature, pour s'assurer qu'il en est le seul possesseur. Mais le soupçon concernant son identité n'est jamais résorbé, bien au contraire :

Le soupçon devient chaque fois plus douloureux ; on perçoit l'innocent et le coupable comme évoluant à très proche distance d'une lame lente qui coupe mais ne cloue pas. Il ne nous semble pas qu'il y ait d'espace mental pour un nouvel avènement, pour la redéfinition d'une valeur. Seulement peut-être cette étendue tyrannique de l'incertitude, du projet, du dilemme, du soupçon, de l'obsession. [...] Le problème sera de concilier les signes de l'échec dont se nourrit l'obsession avec l'un quelconque des noms de l'espérance, le soupçon par exemple, puisque l'obsession et le soupçon sont les noms occultes de l'innocent.¹⁴⁰³

Outre son caractère paranoïaque, ce texte dénote l'échec de la coupure, de l'acte auto-mutilatoire (ou du sacrifice) et, par voie de conséquence, l'échec dans la constitution d'une métaphore délirante ou d'un sinthome. Le nom comme la signature ne peuvent être fixés une fois pour toutes dans la mesure où la « lame lente [...] coupe mais ne cloue pas ». Aucun des

¹⁴⁰² *Ibid.*, p. 31.

¹⁴⁰³ *Ibid.*, p. 37.

« stigmates » de Nebreda ne saurait correspondre à un point de capiton. En raison du « soupçon » qui pèse sur eux, les « noms » continuent à glisser éternellement, formant une « obsession » chez le photographe. Privé pour toujours de son nom propre et de sa signature, comment Nebreda pourra-t-il encore être considéré comme auteur ? À moins que son nom soit précisément celui qui désigne l'impossibilité d'exister et de se faire un nom ?

D. Sous la permanente emprise du double

Malgré leur tentative de colmater le trou de la forclusion par le biais de leurs activités paradoxalement créatrices et destructrices, Artaud et Nebreda restent toujours pris entre deux réalités, deux contraintes, aussi mortifères et insatisfaisantes l'une que l'autre : soit vivre dans la douleur de la persécution venant de l'Autre, et s'affronter à leurs doubles, soit s'effacer totalement, se fondre dans l'Autre et le Néant en acceptant la disparition totale de leur subjectivité. Bien qu'ils ne cessent d'imaginer de nouveaux subterfuges pour lutter contre la jouissance envahissante, ces deux créateurs ne réussissent pas à se libérer de ce dilemme insoluble.

1. David Nebreda, *ad nihilum*¹⁴⁰⁴

David Nebreda est un homme en guerre permanente contre lui-même, il n'est donc pas étonnant que la figure du double soit si récurrente dans ses œuvres. Dans *Chapitre sur les petites amputations*, il hésite entre deux postures ou deux « rôles », celui du « héros » et celui du « saint » :

Bien que nous n'acceptons pas le modèle disciplinant du saint, nous devons observer le quiétisme tari et tranquillisant de l'expérience extatique, le défi et le retour de son Dieu-tendance à la mort comme un exemple où se succèdent le rôle du héros et le rôle du saint, la lutte et la victoire refusée.¹⁴⁰⁵

Nous avons constaté que le double photographique est lui-même un être fondamentalement paradoxal, puisqu'il exhibe *simultanément* le corps martyrisé et souffrant de la victime sacrificielle et le corps glorieux du Père tout-puissant ou de la Mère toute-puissante, exerçant leur pouvoir de destruction et de libération par-delà la mort. Aussi serait-il possible d'interpréter l'image que Nebreda tente de recréer dans le *Fil de la mère* comme une tentative de reprendre possession de soi en se libérant du joug de l'Autre ou au contraire comme un

¹⁴⁰⁴ D. Nebreda, « Introduction », in *Sur la révélation*, op. cit., p. 11.

¹⁴⁰⁵ *Chapitre sur...*, op. cit., p. 30-31.

témoignage de son incapacité à se soustraire aux griffes de l'Autre. Dans le premier cas de figure, les mains du photographié chercheraient à se rendre maître de son corps par le biais d'un fil, agent de liaison, à l'origine de points de couture dans son corps découpé et morcelé ; ces attaches dans le corps réel feraient éventuellement office de ligatures¹⁴⁰⁶. Dans le second cas, le fil marquerait avec insistance, et de façon on ne peut plus concrète, la non-séparation mère-fils, le lien indéfectible et mortifère entre le corps de la mère et le corps du fils, preuve exemplaire de la non-inscription de l'interdit de l'inceste. Le titre de l'œuvre réfère d'ailleurs à un phénomène naturel, le(s) fil(s) de la Vierge, qui correspond(ent) à un ou plusieurs filaments en suspension dans l'air à l'automne, lesquels seraient produits par des araignées ; ils forment parfois une sorte de voile. La manipulation d'un ou de plusieurs fils renvoie aussi à un possible délire d'influence, le photographié constituant ici son propre jouet, sa propre marionnette. Ajoutons que, dans *Le Fil de la mère*, le fil trace dans l'espace une figure triangulaire, ce qui, au plan théologique, peut renvoyer aussi bien à la figure de la Trinité qu'à la figure de la Vierge, celle-ci étant souvent incluse dans un triangle dans les compositions picturales du Moyen âge. Enfin, faisons remarquer qu'il existe en espagnol la même homophonie qu'en français entre les termes signifiants fils (*hijo*) et fil (*hilo*). Ainsi, Nebreda pourrait lui-même être considéré comme *Le Fil de la mère*, cet objet conservant dans son œuvre toute son ambiguïté, tant par ses différentes significations envisageables (rapprochement avec le Père comme avec la Trinité ou rapprochement avec la Vierge Marie) que par ses différentes fonctions possibles (relais de la mère et instrument de manipulation ou, à l'inverse, moyen de suturer le corps, voire de ligaturer le délire).

D'autre part, d'un point de vue strictement formel, plusieurs autoportraits sont construits comme des diptyques. Mentionnons, à titre d'exemples, *Les Excréments du fils se divisent en deux*¹⁴⁰⁷, constitué par de deux photos accolées l'une sous l'autre, ainsi que *l'Autoportrait avec deux lambeaux de peau amputés de la jambe droite*¹⁴⁰⁸ et *l'Autoportrait avec deux lambeaux de peau amputés de la jambe gauche. Autoportrait en dompteur de chiens en Arcadie*¹⁴⁰⁹. Ces deux derniers autoportraits sont composés en miroir, chacun occupant une page en vis-à-vis de l'autre. De même, les incisions que Nebreda effectue son corps vont souvent par pair, ainsi qu'en atteste l'autoportrait *Sur la saleté*¹⁴¹⁰. En dédoublant

¹⁴⁰⁶ Dans la théorie des nœuds développée par Lacan, les ligatures sont à distinguer des sutures. Alors que les sutures concernent le névrosé, le psychotique, lui, doit se contenter de ligatures : les liens entre Réel, Symbolique et Imaginaire peuvent à tout moment se défaire et provoquer une décompensation.

¹⁴⁰⁷ *Autoportraits*, op. cit., p. 78.

¹⁴⁰⁸ D. Nebreda, *Chapitre sur...*, op. cit., p. 56.

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 61.

ainsi ses images, le photographe vise-t-il à acquérir davantage de puissance ? D'autre part, cherche-t-il à déstabiliser et à désorienter le regard de l'Autre, ou bien à se protéger contre l'influence néfaste que pourrait exercer, occasionnellement, le double photographique pris dans son unicité ? Une révolte des doubles photographiques contre leur créateur serait-elle envisageable ?

Dans *Sur la révélation*, le photographe insiste en effet sur la présentation de son travail sous forme de séries organisées :

Cette nécessité de disjonction ou de séparation des moments de ma démarche concerne aussi le processus d'accumulation des images, qui ne doivent être montrées qu'une fois réunies en un ensemble organisé, mais jamais séparément ou peu après la prise de photo. Autrement dit : je ne dois montrer que des exercices parfaitement aboutis, des réflexions parfaitement achevées.¹⁴¹¹

Quoi qu'il en soit, la présentation des autoportraits dans les ouvrages imprimés semble répondre à un processus de *dédoublement* du double photographique, comme s'il s'agissait, pour leur créateur, d'établir un dialogue imaginaire afin de remédier à son absence d'inscription dans la dialectique. En même temps, dans ces conditions, le photographe semble incapable de trouver l'image qui le représenterait en propre, et qui mettrait un terme à son processus d'autodestruction et de démultiplication sans fin.

Dans les écrits datant de 1989-1990, publiés dans les *Autoportraits*, Nebreda décrit le cycle infernal et tragique dans lequel il est constamment pris :

Toujours avoir poursuivi et pratiqué attitude absolue dans conditions difficiles – cerner définition. Arriver à principe à complète cohérence avec cycle – renoncer à tout ce qui est accessoire – superflu – atteindre l'essentiel – à l'élémentaire – ce que l'on ne peut pas arracher – au primaire – fin cycle.¹⁴¹²

Or, si sa pratique rituelle le soulage un temps, lui permettant d'accéder momentanément à un principe « élémentaire », elle débouche toujours sur la peur et le néant : « – Mais là ne rester que peur effroi – peur vide – peur de tout – impuissance d'aller au-delà. »¹⁴¹³ Comme Schreber, Nebreda doit alors relancer le cycle et vérifier « chaque jour » qu'il est encore en vie, c'est-à-dire qu'il reste encore partiellement maître de lui-même et qu'il n'est pas entièrement tributaire de l'Autre, qu'il possède encore un esprit et une image de lui-même :

¹⁴¹¹ « Notes sur le système de travail », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁴¹² D. Nebreda, « Écrits », in *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 162.

¹⁴¹³ *Ibid.*

Besoin de vérifier vie chaque jour – tout le reste nécessaire – rester encore contrôle perception – trop d’intelligence – ordre – silence – mon image – peur constante vide – j’ai passé toutes les épreuves – besoin de compléter cycle – tout s’est accompli mais¹⁴¹⁴.

Le cycle qui conduit aussi bien à l’autoportrait qu’à l’automutilation doit donc être éternellement recommencé. Il n’est jamais achevé puisque, même si « tout s’est accompli », rien n’est jamais encore achevé, le sujet étant dans l’incapacité de naître à lui-même. En l’absence de point de capiton ou de métaphore délirante, le délire ne peut cesser et le sujet bascule dans le « vide » ; finalement, le Réel reprend ses droits, comme le prouve la fin du paragraphe marqué par un arrêt de la parole (*Sperrung*). Sur ce point, la dernière photo publiée dans les *Autoportraits* se révèle très explicite : des cercles concentriques entourent le corps du photographié, comme s’il était pris dans une spirale infernale dont il ne pourrait en aucune manière s’extraire. Assis, l’homme se tient la tête à deux mains, tel un désespéré.

Se trouvant dans l’impossibilité de fixer une image de lui-même mais aussi dans l’impossibilité de dire son nom propre, Nebreda finit toujours par être phagocyté par son double, dont la Mère/mère constitue l’une des figures les plus prégnantes et effrayantes. La seule solution alors envisagée, solution qui n’en est pas une puisqu’elle implique aussi l’autodestruction, est le repli sur le corps et l’affect, l’effet salvateur de l’incision ou de l’amputation se substituant alors au travail, peut-être plus apaisé, de l’image photographique.

Pour Nebreda, redevenir maître du monde et maître de soi-même, contre l’oppression et la persécution exercées par l’Autre/autre, exige toujours d’en passer par sa propre destruction. Le photographe ressent en effet une « sensation d’omnipotence par réduction au néant »¹⁴¹⁵, et avec elle « la sensation de recreation du monde, de changement ou de négation de la norme de la perception et du temps [...] »¹⁴¹⁶ Ainsi, le moyen le plus utilisé par Nebreda pour s’affirmer en propre est le négativisme, lequel donne lieu chez lui à un procès de néantisation. Comme le photographe l’explique dans son entretien avec Catherine Millet, son projet est avant tout un « projet de disparition »¹⁴¹⁷, et non d’apparition : « C’est en effet une idée de disparition en vue de la création, de l’“assimilation” d’une double réalité qui m’a été imposée. »¹⁴¹⁸ Le titre-légende attribué à l’autoportrait de la page 67 mentionne : « Il essaie de représenter la disparition, mais il ne réussit qu’à faire disparaître sa tête. »¹⁴¹⁹ La disparition, elle aussi, peut donc se solder par un échec. Toutefois, rappelons que le visage est l’un des

¹⁴¹⁴ *Ibid.*

¹⁴¹⁵ D. Nebreda, « Sur la schizophrénie, le masochisme et la photographie, in *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 184.

¹⁴¹⁶ *Ibid.*

¹⁴¹⁷ « Entretien avec Catherine Millet », in *Sur David Nebreda*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴¹⁹ D. Nebreda, *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 67.

points de concentration essentiels de l'identité subjective. L'autoportrait selon Nebreda présente ainsi une grande différence avec l'art de l'autoportrait en général, notamment depuis ses origines (que l'on songe, par exemple, aux portraits de nobles et de grands-bourgeois à la Renaissance). Dans les photos de Nebreda s'instaure une esthétique de l'effacement, qui correspond aussi et avant tout à une certaine condition ontologique impliquant la non-reconnaissance de soi et/ou l'agression contre soi-même.

Pour tenter d'accéder à une nouvelle naissance, Nebreda essaie également, de manière toujours aussi paradoxale, d'en passer par la stérilisation, ainsi que l'indique le titre *dédoublé*, qu'il a attribué à l'un des ses autoportraits : *Celui qui naît stérile. Celui qui pour naître se stérilise*¹⁴²⁰. Sur la photo correspondante, on découvre le corps dénudé du photographié se détachant sur un fond noir qui remplit la majeure partie de l'espace ; il apparaît comme un fœtus dans le ventre de sa mère. Il est relié par le nez à un fil tendu, qui disparaît hors du cadre ; ce fil peut être comparé à un cordon ombilical. Le double, sur la photo, ne serait donc pas encore détaché du corps de la mère/Mère.

En fait, il n'est jamais d'aboutissement à la quête identitaire de Nebreda, dans la mesure où le paradoxe et la contradiction ne cessent d'exercer leur emprise sur son esprit :

Le paradoxe ou la contradiction que renferme une vie ressentie comme négation repose précisément sur la raison qui empêche et remet à plus tard la décision finale – le refus de l'inévitable en raison de la croyance irréductible en un sujet *qui (se) nie*.¹⁴²¹

Le signifiant *renoncement* intervient très tôt dans ses œuvres ; il est utilisé, par exemple, dans le texte qui constitue l'autoportrait de la page 88¹⁴²². Le photographe se présente ailleurs comme un « père temps amputé »¹⁴²³. D'une manière générale, seraient représentées, dans les *Autoportraits* comme dans *Chapitre sur les petites amputations*, des figures iconiques incomplètes, aussi amputées que peuvent l'être le corps et l'esprit de leur créateur. En effet, le processus d'« icônisation » ne peut être mené à son terme par Nebreda. En particulier, comme nous l'avons vu, le nom attribué à l'autoportrait ne permet pas de faire suppléance au Nom-du-Père. À ce propos, il n'est pas anodin de faire remarquer que nombre d'autoportraits porte l'appellation *Sans titre*. Même s'il soutient momentanément une identification mégalo-maniaque et/ou victimaire, ce nom ou ce titre ne dispense ses vertus que sur une courte durée

¹⁴²⁰ *Ibid.*, p. 107.

¹⁴²¹ D. Nebreda, « Ce lion moral », in *Sur la révélation*, op. cit., p. 49. Souligné par l'auteur.

¹⁴²² *Autoportraits*, op. cit., p. 88.

¹⁴²³ *Chapitre sur...*, op. cit., p. 23.

puisqu'il doit sans cesse être changé ou modifié. À terme, les œuvres rituelles que constituent les autoportraits restent sans effet :

L'autoportrait, comme la règle, est un chemin fermé qui aboutit à la vie ou à la mort mais reste fermé. Il semble qu'aucune putain de régénération ne crache sur une succession possible de gestes potentiellement constitutifs de n'importe quoi ; elle crache sur un espace vide qui finit par convertir le culte de la fertilité en doute de l'ambidextre.¹⁴²⁴

Ce texte semble en effet généraliser l'échec de la pratique photographique comme entreprise de régénération à partir du constat d'échec des deux autoportraits en *Putain de la régénération*. Outre l'inefficacité de l'onction présentée et accomplie dans l'autoportrait de la page 129, la déclaration de Nebreda induit l'échec de l'inscription du nom propre « Putain de la régénération ». Ne reste alors que la soumission au double, évoqué dans le texte par l'expression « doute de l'ambidextre ». Cette position va à l'encontre du « culte de la fertilité » ; par conséquent, elle se révèle stérile et débouche à nouveau sur le néant de l'être. De fait, « comment garder une identité quand cela exige et ne se reconnaît que par le moyen d'apporter sans relâche la preuve de sa propre destruction ? »¹⁴²⁵

Or, avec l'image de « l'espace vide », surgit aussi celle de l'infini. Chez Nebreda, la perte de l'esprit et l'accentuation du délire se constatent souvent dans la démultiplication sans fin de lui-même et de ses doubles. Comme l'ont montré Jacob Rogozinski¹⁴²⁶ et Antoine Masson¹⁴²⁷, les dessins publiés dans les *Autoportraits* témoignent d'une progression vers la désintégration du sujet en raison de son morcellement exponentiel.

Dans le dessin de la page 151, intitulé « la déroute de David », le personnage principal est vaincu par ses ennemis plus forts que lui ; il est alors emporté par la folie, comme le suggère le titre ou la légende, qui prennent eux-mêmes une forme démultipliée : « David vaincu par les quatre géants, par les quatre miroirs, par les quatre visages nouveaux qui sortent de chacun de ceux qu'il tue. » Le thème ou motif traité serait une sorte d'adaptation du combat d'Hercule contre l'hydre de l'Herne, de la lutte de David contre Goliath, des Anges contre les Démons ou de St Michel contre le Dragon.

La démultiplication du sujet se poursuit dans le dessin de la page 154, qui a pour légende : « Il viole par trois fois la mère, se viole lui-même et ne se reconnaît plus dans le

¹⁴²⁴ *Ibid.*, p. 90.

¹⁴²⁵ *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 162.

¹⁴²⁶ J. Rogozinski, « La déroute de David », in « Voyez, ceci est mon sang (ou la Passion selon D.N.N.) », in *Sur David Nebreda*, *op. cit.*, p. 124-126, et aussi « Sacrifices », in *op. cit.*, p. 132-135.

¹⁴²⁷ A. Masson, « Face aux autoportraits, stigmates et écrits de David Nebreda », in *Champ psychosomatique*, n° 53, *op. cit.*

miroir, car il ne se reconnaît pas non plus. Les miroirs se multiplient, lui-même est un miroir et ce simulacre de régénération le rassure. Autoportrait en Trinité castrée – Stérile et père de stériles. » Formules pour le moins inquiétantes. Dans ce dessin, on observe l'ébauche d'un visage ; par ailleurs, des sortes d'homme-boucs se tiennent les uns aux autres, formant un vaste réseau d'hexagones (figures correspondant à la formule mathématique 2×3). L'un des hommes-boucs se trouve aux prises avec un serpent.

Cependant, le délitement complet de l'image et l'acmé de la destruction se manifestent dans le dessin suivant, celui de la page 155, qui s'intitule : « Explosion ou dissolution des deux têtes. La dégénérescence et la tension sont insupportables et les deux têtes explosent ou se diluent. » Sur ce dessin, une tête a été esquissée mais, à part peut-être au niveau du cou, son tracé n'est guère reconnaissable car plus aucune forme ne se trouve vraiment délimitée. Le trait est nerveux, les lignes sont chaotiques, des traces de sang apparaissent, plus larges et étendues que sur les autres dessins. Pour Jacob Rogozinski, « ce que le dessin parvient ici à nous montrer est précisément cela que le dispositif photographique essayait (en vain ?) de conjurer, l'effrayant triomphe du miroir »¹⁴²⁸. Par ailleurs, il estime que « tout se passe comme si cette surenchère et cette faillite du sacrifice devaient se répéter d'un cycle à l'autre »¹⁴²⁹, c'est-à-dire pour chaque série d'autoportraits, pour chaque ouvrage réalisé, pour chaque texte composé.

De fait, à partir de *Chapitre sur les petites amputations*, on constate un retour au noir et blanc dans la pratique de l'autoportrait, caractéristique à laquelle s'ajoute l'abandon de la dimension iconique, puisque dans les photos ne figure presque plus aucune inscription – même si les titres et les légendes, eux persistent. En outre, les formes empruntées par les doubles photographiques se font de plus en plus évanescentes. Par conséquent, le procès de néantisation que subit le photographe s'applique également à son travail, et à ses doubles. Dans *Sur la révélation*, se trouve expliquée la manière dont il s'y prend pour assombrir et occulter partiellement la figure – à peine humaine – qui orne ses clichés ; Nebreda la présente comme « la nouveauté formelle la plus manifeste du deuxième livre – *Chapitre sur les petites amputations* – »¹⁴³⁰ ; de fait, elle « apparaît d'emblée dans la photographie de couverture : l'image qui s'estompe et s'efface sur le fond »¹⁴³¹, cette image reprenant l'autoportrait en Ange païen. Continuant malgré tout à baigner assez souvent dans une sorte d'aura

¹⁴²⁸ J. Rogozinski, « Voyez, ceci est mon sang (ou la Passion selon D.N.N.) », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 126.

¹⁴²⁹ *Ibid.*, p. 132.

¹⁴³⁰ D. Nebreda, « Détails techniques à propos de quelques photographies », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 35.

¹⁴³¹ *Ibid.*

surnaturelle, les doubles photographiques inclus dans *Chapitre sur les petites amputations* prennent la forme de silhouettes fantomatiques, anges de la désolation s'effaçant dans les ténèbres, ombres parmi les ombres, ultimes reliquats d'humanité.

Signalons en parallèle la disparition progressive des images dans l'œuvre de Nebreda. En particulier, dans certains autoportraits qui précèdent de peu les crises qui amènent Nebreda à se faire interner d'office, le personnage (le photographié) s'absente pour céder la place à des papiers ou à des parchemins sur lesquels figurent des textes écrits en lettres de sang. Assimilables au Livre sacré, le support écrit et la lettre apparaissent alors comme des accroches supplémentaires et indispensables pour préserver la communication avec l'Autre ou avec les autres et, à défaut de communier ou de se réconcilier avec l'Être suprême (le Père symbolique), de faire appel à lui. Comme si le secours ultime ne pouvait plus venir de l'Imaginaire, mais dépendait uniquement de la Parole symbolique, ou bien, autre hypothèse plausible, du Réel de la lettre. Signant l'abandon de l'image figurative et de toute silhouette humaine, le recours aux « parchemins » renvoie, du moins extérieurement, à l'adoration pour le Livre sacré telle qu'elle existe dans la religion juive¹⁴³² comme dans l'Islam. On ne saurait toutefois parler d'un tournant luthérien chez le photographe, le Symbolique restant pour lui hors de portée. De plus, le protestantisme tolère les images, même si elles sont conçues différemment que dans le catholicisme¹⁴³³. Néanmoins, nous insisterons sur l'importance que possède l'écrit aux yeux de Nebreda, et sur la nécessité, pour lui, d'y recourir. D'ailleurs, le troisième *opus* qu'il a composé ne présente plus aucune photo, fait particulièrement significatif.

Dans l'introduction de *Sur la révélation*, est évoqué l'appel à une Parole de vérité qui pourrait livrer la solution à tous les problèmes¹⁴³⁴. Mais le Verbe, lui aussi, est capable de tendre des pièges¹⁴³⁵ ; il existe aussi un échec de l'écrit, à partir du moment où ce dernier ne peut produire de l'histoire (ou de la mémoire) et faire trace, ou bien lorsqu'il dessert une puissance mensongère, à l'instar du mauvais génie de Descartes. Même si les sections des ouvrages composés par Nebreda sont numérotées, elles ne présentent pas de véritable cohérence entre elles et restent livrées à une fragmentation démultipliée. Au fond, les ouvrages de Nebreda ne seraient-ils pas à l'image de son corps morcelé et inachevé ?

¹⁴³² Visuellement, les autoportraits axés essentiellement sur l'écrit nous font penser aux rouleaux de la Mer morte, exposés dans le Sanctuaire du Livre au Musée d'Israël, à Jérusalem.

¹⁴³³ Dans ce courant religieux qu'est le protestantisme, les images ne doivent pas être vues mais être *lues* car elles ne sont que des signes ; elles ne doivent surtout pas être prises pour des corps vivants, ce qui en ferait alors les objets d'un culte idolâtre.

¹⁴³⁴ « Introduction », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 11-14.

¹⁴³⁵ Cf. *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 166.

En effet, comme il l'exprime lui-même, cet homme est confronté à une difficulté pour définir son œuvre, pour en trouver le sens et en déterminer la vraie valeur (échec et réussite pèsent de tout leur poids sur chacun des plateaux d'une même balance). Son parcours est celui d'un homme en perte de repères, qui tente de se rattacher à des certitudes mais qui ne possède pas encore toutes les réponses à ses questions, et n'est pas sûr non plus des réponses qu'il entrevoit, car son délire, en constante évolution, ne semble jamais atteindre sa phase de systématisation complète. Aussi constate-t-on l'emploi de nombreuses tournures interrogatives dans tous ses écrits¹⁴³⁶. À la fin de son *Chapitre sur les petites amputations*, par exemple, Nebreda, tout en supputant et en distillant un certain nombre de réponses ainsi qu'en entérinant certains signifiants clés, s'interroge encore sur son identité, de même que sur la signification de son livre et la validité de sa pratique :

Qu'est-ce que ce dialogue qui, pour un simple chapitre, propose une conclusion ? Les diverses propositions que nous avons formulées (l'image absente, la valeur des genoux ou du secret, l'ambivalence de l'Amputation, la qualité instrumentale de la discipline, etc.) sont-elles positives, négatives, ambivalentes, instrumentales ? Sur la grande violence, sur la grande certitude, nous apprennent-elles quelque chose ? Est-il vrai que l'homme théologique est mortel mais qu'il existe ou peut exister réellement ? Est-ce souhaitable ou nécessaire ? Un chapitre des émotions ou de la philosophie ?¹⁴³⁷

Relayant peut-être aussi certains questionnements ou certaines réticences dont lui a fait part le public, Nebreda se pose finalement cette question étonnante sur la nature de son œuvre : faut-il la ranger du côté des émotions (et l'on pourrait éventuellement extrapoler : du côté de l'art ? de l'esthétique ?) ou bien possède-t-elle une dimension philosophique ? Sans résoudre, pour l'instant, cette question, on insistera en tout cas, dans l'extrait que nous venons de citer, sur la présence du terme *dialogue*, car c'est surtout le dialogue (en tant qu'il est normalement soutenu par le Symbolique) qui, dans ses œuvres, semble sans cesse mis à mal et amputé d'un de ses membres (que l'on pourrait assimiler à l'interlocuteur potentiel ou au tiers séparable).

En conclusion de *Chapitre sur les petites amputations*, le photographe-écrivain s'interroge à nouveau sur la réussite de son travail comme sur les suites à donner à celui-ci :

Que faire, dès lors que nous nous sommes résignés à l'idée d'Amputation, cette chose indéfinie, en définitive, qui participe autant de la mort que de la vie ? Comment la développer ou renoncer à elle ? N'est-elle pas un piège conceptuel qui nous range à nouveau aux côtés des négateurs stupéfaits du *Logos* en nous rappelant et en nous reprochant successivement la vérité de la mort et celle de la vie ? Devrions-nous alors assujettir la raison de la première personne à la simple expérience sensible, à l'inventaire des affects, à

¹⁴³⁶ Par exemple, dans *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 24 ou p. 30, mais encore et surtout en conclusion de l'ouvrage, p. 89-90 notamment.

¹⁴³⁷ *Ibid.*, p. 89.

la biographie ? Devrions-nous imaginer une utopie de l'appropriation ou de la fuite, ou bien encore fournir des explications exhaustives à propos de tous les détails de nos disciplines, de tout ce qui, tristement, orgueilleusement, nous a singularisé ?¹⁴³⁸

Comme l'image et la pratique photographique, l'écriture, elle aussi, devra bientôt être éludée. Dans l'introduction de son troisième *opus*, Nebreda laisse entendre la vanité et l'inutilité de toute entreprise, dans un registre imprégné par la mélancolie :

[...] je parviens à une conclusion personnelle induite et imposée, en quelque sorte, par mon deuxième livre ; une conclusion toujours présente et désormais évidente qui consiste à contempler la mort – *ad nihilum* – comme un acte en conformité avec l'impossibilité matérielle de tout acte en raison de l'impossibilité de croire à la réalité du sujet agissant.¹⁴³⁹

2. L'Art et la Mort

On connaît la prédilection d'Antonin Artaud pour le romantisme noir, lui qui, parmi ses auteurs favoris – frères en malheur comme en écriture –, invoque fréquemment Edgar A. Poe, Charles Baudelaire et Gérard de Nerval. Grand amateur, au cours de sa jeunesse, des spectacles du Grand-Guignol¹⁴⁴⁰, il conservera tout au long de sa vie une prédilection pour les mises en scène funèbres et l'humour le plus sombre, en atteste en particulier son adaptation, en 1931, du roman gothique de Matthew Gregory Lewis, *Le Moine (The Monk)*¹⁴⁴¹. Même s'il est influencé par des mythes et reste sous-tendu par l'idéal d'un monde perdu, l'imaginaire qui hante Artaud se trouve très fortement imprégné par la souffrance, la maladie et la mort. Des constructions fantastiques du poète suintent ainsi une profonde mélancolie.

a. Un imaginaire mélancolique

Dès ses premiers écrits, le ton est donné : quand elle ne se projette pas à l'avant-scène, la mort se profile en arrière-fond, comme dans le dernier tercet de *Sur un poète mort* (1914) :

Et des voix s'élevaient du velours et de l'or
Du grand vaisseau que des processions décoraient
Aux sons très doux soufflant aux flutes de la mort¹⁴⁴².

¹⁴³⁸ *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 90.

¹⁴³⁹ D. Nebreda, « Introduction », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁴⁰ Se reporter à la biographie d'Artaud établie par Thomas Maeder : *Antonin Artaud*, Paris, Plon, 1978.

¹⁴⁴¹ Réintitulé pour l'occasion *Le Moine raconté par Antonin Artaud*. Cf. A. Artaud, *O.C.* VI.

¹⁴⁴² *O.C.* I*, p. 160. Quel est ce poète mort auquel Artaud, à l'instar de Mallarmé au travers de son *Tombeau d'Edgar Poe*, rend hommage ? Ne serait-ce pas avant tout, et contre toute attente, lui-même ?

Par ailleurs, le motif des oiseaux, tel qu'il est traité dans les premiers poèmes d'Artaud¹⁴⁴³, nous semble constituer une image particulièrement éloquente du désespoir¹⁴⁴⁴. Fidèles arpenteurs de l'Air, les oiseaux sont généralement considérés comme les parangons du mouvement, de la légèreté, de l'espoir, du bonheur et de la liberté. Or, dans les toutes premières œuvres d'Artaud, encore influencées par le romantisme et le décadentisme, ces figures symboliques sont dépouillées de leur valeur traditionnelle de métaphores dynamiques pour être utilisées à des fins qui contredisent leur vocation et leurs significations premières. D'une manière générale, les créatures ailées sont confinées par le poète dans une fonction purement *ornementale*. Entravées dans leur élan, détournées de leur milieu naturel, elles sont mises au service d'une esthétique de la mélancolie, dominée par l'angoisse liée à l'attente d'un événement mystérieux et par la tristesse du repli sur soi.

De fait, les oiseaux ne s'envolent que pour annoncer le malheur ou la tombée de la nuit, comme ces nuées de corbeaux qui tournoient dans *Quand vient l'heure du crépuscule*¹⁴⁴⁵, dont voici les deux premiers versets :

Sur la place noire de gens
Le clocher se mélancolise,
Voici venir devers l'église
Le vol des vieux corbeaux latents,
Tourne le soir, pleurent les gens,
Sur la place aux carreaux ardents.

Le vol des vieux corbeaux latents,
Vers les pourpres nuées s'enchaîne,
Tourne, tourne, les vieux chagrins,
Sur la place mènent bon train.¹⁴⁴⁶

L'immobilité anormale, la lenteur, le suspens qui caractérisent la plupart des oiseaux fantastiques décrits par Artaud dans ses premiers poèmes proviennent également du poids dont ils se trouvent malgré eux accablés, en raison du métal qui les constitue : de toute évidence, « les colombes vermeilles du jour »¹⁴⁴⁷, « les libellules d'or »¹⁴⁴⁸, les « oiseaux d'or vert »¹⁴⁴⁹ ne sont pas faits pour voler mais pour tomber à terre ou rester accrochés à leurs

¹⁴⁴³ Nous faisons plus particulièrement référence aux poèmes écrits entre 1913 et 1923. Cf. « Premiers Poèmes », in *O.C. I**, p. 157-187.

¹⁴⁴⁴ Le poème d'E. A. Poe intitulé *Le Corbeau (The Raven)* a pu servir de source d'influence.

¹⁴⁴⁵ Cf. « Quand vient l'heure du crépuscule », in « Premiers Poèmes (1913-1923) », in *O.C. I**, p. 186-187.

¹⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 186.

¹⁴⁴⁷ « Soir », in « Premiers poèmes », in *O.C. I**, p. 162.

¹⁴⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁴⁹ « Allégorie », in « Premiers poèmes », in *O.C. I**, p. 177.

supports matériels. Peut-être sont-ce là des réminiscences des poèmes de Verlaine ou de la *Colombe poignardée* d'Apollinaire.

« Parfois dans les chemins agonise un oiseau »¹⁴⁵⁰, lit-on dans *Première Neige*. L'image se retrouve dans *L'Ombilic des Limbes*, plus précisément dans un « Un ventre fin », poème dont le contenu s'inspire d'un tableau d'André Masson intitulé *Homme* : « Il y a un oiseau mort, il y a des frondaisons de colonnes. »¹⁴⁵¹ Par conséquent, la dévitalisation caractérise aussi bien le règne végétal que le règne animal : l'univers minéral représenté par les colonnes pétrifie le mouvement et la vie qu'évoque généralement le feuillage des arbres. Comment ne pas songer en outre à l'Albatros de Baudelaire, en lisant ces deux vers de *Marine* : « [...] Et la ville à travers les voiles se balance / Avec le mouvement engourdi des oiseaux »¹⁴⁵² ? L'identification du poète à un oiseau de malheur de même qu'à un oiseau mort ou agonisant se vérifie plus tard dans les poèmes dédiés au peintre Paolo Uccello, qu'Artaud appelle également Paul les Oiseaux. Ce dernier, qui travaille la peinture comme un ascète, en oubliant même de se nourrir, est décrit de la manière suivante : « Paul les Oiseaux a une voix imperceptible, une démarche d'insecte, une robe trop grande pour lui. »¹⁴⁵³ L'Oiseau s'est donc transformé en insecte et cette métamorphose, comme nous l'apprend la suite du texte, dans ses différentes versions, n'augure que du désespoir.

b. À travers les Limbes

Dans ses textes, il se pourrait bien qu'Artaud collecte les derniers vestiges d'un univers finissant, activité qui témoigne du désarroi grandissant qui s'empare de son esprit. Ses poèmes représentent toutefois sa principale arme de lutte et son dernier refuge contre la schize et la jouissance intrusive. S'ils sont le lieu d'une destruction, ils sont aussi le foyer d'une reconstruction. Par conséquent ils constitueraient un espace anachronique, renvoyant à la *chôra* de Platon telle que l'a redéfinie Jacques Derrida¹⁴⁵⁴. Julia Kristeva s'y réfère en ces termes dans son essai sur Artaud :

Rappelons brièvement que dans l'acception de Platon *la chôra* désigne un réceptacle mobile de mélange, de contradiction et de mouvement, nécessaire au fonctionnement de la nature avant l'intervention téléologique de Dieu, et correspondant à la mère : la *chôra* est une matrice ou une nourrice dans laquelle les éléments sont sans identité et sans raison. La *chôra* est le lieu d'un chaos qui est et qui devient, préalable à la constitution des premiers corps mesurables. Pour être accessible à un « raisonnement bâtard » ou à la « rêverie », ce

¹⁴⁵⁰ « Première Neige », in *op. cit.*, p. 165.

¹⁴⁵¹ « Un ventre fin », in « L'Ombilic des Limbes », in *O.C. I**, p. 61.

¹⁴⁵² « Marine », in « Premiers poèmes », in *O.C. I**, p. 183.

¹⁴⁵³ « Paul les Oiseaux ou la Place de l'Amour », in « L'Ombilic des Limbes », in *O.C. I**, p. 55.

¹⁴⁵⁴ J. Derrida, *Khôra*, Paris, Galilée, « Incises », 1993 (rééd. 2006), p. 25-26.

lieu n'existe pas moins dans un état qui n'est pas encore un Univers puisque « Dieu en est absent » (*Timée*, 52-53).¹⁴⁵⁵

De fait, les « Limbes » à travers lesquelles vagabonde et nous entraîne le poète nous semblent fournir l'exact reflet de cet espace indistinctement archaïque et *post-mortem*, en vérité impossible à situer avec précision, au sein duquel se décèlent des parcelles de sens, des poussières de corps, des micro-pensées. Espace laissé à l'abandon, définitivement « en suspens », antre crypté et caverneux de l'entre-deux, où vie et mort, sens et non sens, mots, images et idées, s'appréhendent sous les formes évanescentes et fugitives de silhouettes fantomatiques ou monstrueuses : « Un grand tas et un grand pet »¹⁴⁵⁶, ainsi se définit Artaud, non sans une touche d'autodérision, dans *L'Automate personnel*. Deux syllabes sonores violemment et prestement expulsées (« tas » ; « pet »), dont l'une ne correspond qu'à une masse informe, renvoyant à un vulgaire déchet, et l'autre à une bulle d'air sulfuré, figure risible et intangible de la course au vide, symbole éclatant et éclaté de l'abandon à un processus inéluctable de néantisation.

Les « Limbes » instituées par Artaud, ces « espaces qui n'étaient pas et ne semblaient pas devoir trouver place dans l'espace »¹⁴⁵⁷ s'apparentent également à « une masse d'esprit enfouie quelque part, devenue virtualité »¹⁴⁵⁸. Sombrant peu à peu dans une dimension impersonnelle, le poète finit par perdre tout sentiment d'individualité. Comme son corps, les idées de l'écrivain, elles aussi, appartiennent au domaine de l'informe, puisqu'il déclare à leur sujet : « Je ne les sens plus, je ne les vois plus, je n'ai plus le pouvoir qu'elles me secouent comme telles, et c'est pourquoi probablement je les laisse passer en moi sans les reconnaître. »¹⁴⁵⁹

Certains textes d'Artaud, témoignant d'une incroyable lucidité sur le mal qui le ronge, les pensées et les cauchemars qui l'obsèdent, ressemblent d'ailleurs à s'y méprendre à des écrits nosographiques. Par exemple, dans sa *Description d'un état physique*, le poète décrit – oserait-on dire, à merveille – une sensation d'effondrement psychotique :

[...] une fatigue renversante et centrale, une espèce de fatigue aspirante. Les mouvements à recomposer, une espèce de fatigue de mort, de la fatigue d'esprit pour une application de la tension musculaire la plus simple, le geste de prendre, de s'accrocher inconsciemment à quelque chose, / à soutenir une volonté appliquée. [...] Une exacerbation douloureuse du

¹⁴⁵⁵ J. Kristeva, « Le sujet en procès » in *Artaud, op. cit.*, p. 45.

¹⁴⁵⁶ In *O.C. I**, p. 148.

¹⁴⁵⁷ « Le Pèse-Nerfs », in *O.C. I**, p. 81.

¹⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 82.

¹⁴⁵⁹ « Nouvelle lettre sur moi-même », in *O.C. I***, p. 49.

crâne, une coupante pression des nerfs, la nuque acharnée à souffrir, des tempes qui se vitrifient ou se marbrent, une tête piétinée de chevaux.¹⁴⁶⁰

On pourrait toutefois objecter d'emblée que, dans ce texte extrait du recueil *L'Ombilic des Limbes*, lequel rassemble des écrits très divers, la poésie s'insinue partout, aussi bien dans la mise en forme du texte (qui comprend de nombreux alinéas) que dans le rythme des phrases ou dans les images, particulièrement expressives et percutantes. À l'inertie du malade qui se sent incapable d'exécuter ne serait-ce que le geste le plus simple s'oppose effectivement la tension de la diction, la force et le dynamisme des images, véhiculant une atmosphère de guerre intestine et de cauchemar. Par ses expressions en forme de lamentations, Artaud suggère ainsi une pesanteur écrasante (« ses nerfs » subissent une « pression », sa « tête » est « piétinée »), mais aussi la chute (sa « fatigue » est « renversante ») et l'éclatement (ses « mouvements » sont « à recomposer »). Chère à E. A. Poe, la figure du maelström, décelable derrière l'expression de « fatigue aspirante », est originellement rattachée au cauchemar, au même titre que celle du cheval. Malgré les efforts désespérés de l'écrivain pour conserver l'équilibre, notifiés par le besoin de « s'accrocher », la fatigue semble impossible à repousser (le terme « fatigue », répété, martelé, comme une indéracinable menace, ne cesse de croître en intensité), et le poète finit par se pétrifier, rester paralysé, comme le spécifient les références au « verre » et au « marbre », puis par se disloquer sous la lourdeur du poids qui l'accable, évoqué par l'image redoutable du « piétinement des chevaux ».

Comme le spécifie Jean-Michel Rey dans *Les Promesses de l'œuvre*, à ce moment-là de l'écriture, qui suit de peu la correspondance avec Rivière, « l'œuvre – ce qu'il faut encore nommer ainsi – est ici avant tout perçue en tant qu'agencement particulièrement précaire, occasionnel en quelque sorte, qui est *sans fin confronté à la question même de sa possibilité – de son existence probable, de sa consistance, de sa maintenance [...]* »¹⁴⁶¹.

c. L'« *appétit du ne pas être* »¹⁴⁶²

En 1929, *L'Art et la Mort* révèle à quel point la création, chez Artaud, se montre indissociable d'une exploration de l'Au-delà et de son exploitation esthétique/esthésique, la suscitation de l'angoisse étant particulièrement recherchée par Artaud. Le poème qui ouvre ce

¹⁴⁶⁰ « Description d'un état physique », in « L'Ombilic des Limbes », in *O.C. I**, p. 58-59.

¹⁴⁶¹ J.-M. Rey, « La demande de crédit », in *Les Promesses de l'œuvre. Artaud, Nietzsche, Simone Weil*, Paris, Desclée de Brouwer, « Philosophie », 2003, p. 51-52. Passage souligné par l'auteur.

¹⁴⁶² « Enquête : Le suicide est-il une solution ? », in *O.C. I***, p. 21. Souligné par l'auteur.

recueil dépeint un voyage au cœur d'un cauchemar éveillé, durant lequel l'écrivain-narrateur traverse plusieurs morts successives, qui alternent avec de terrifiantes résurrections¹⁴⁶³.

Or l'appât du néant exprimé par Artaud ne se limite pas à l'exaltation d'un imaginaire spleenétique. « Si l'on pouvait seulement goûter son néant [...] »¹⁴⁶⁴, lit-on dans *le Pèse-Nerfs*. Cette phrase, qui se réfère probablement à un poème de Charles Baudelaire¹⁴⁶⁵, doit être interprétée comme la marque d'une divergence très nette avec ce dernier. Chez Artaud, en effet, l'asthénie des sentiments n'est pas le seul élément à considérer. Du fait de la forclusion psychotique, l'imaginaire et le langage, eux-mêmes, se délitent ; la création scripturale se trouve alors attaquée en son cœur même. Aussi l'esthétique romantique ou décadentiste à laquelle se rattachent encore les premiers textes du poète ne saurait-elle rendre compte de son mal-être, de sorte qu'Artaud se décide bientôt à remettre en cause de manière directe les fondements de la culture, de la pensée et du langage : « Idées, logique, ordre, Vérité (avec un grand V), Raison, nous donnons tout au néant de la mort »¹⁴⁶⁶, lance-t-il dans *À Table*, nouvelle Table de la Loi qui ne tient plus compte de l'interdit.

Si elle est liée de manière incontestable à la démarche surréaliste (elle-même héritière du mouvement Dada), la fureur destructrice qui habite le poète est également inhérente au mal terrible qui l'opprime et l'empêche résolument de vivre. « Je détruis parce que chez moi tout ce qui vient de la raison ne tient pas »¹⁴⁶⁷, affirme l'auteur du *Manifeste en langage clair* (1925). Son attitude de rejet, qui va de pair avec l'accentuation d'un sentiment de schize, il l'exprime encore dans les années 1920 à travers un cri jeté à la face de Dieu comme à celle du Monde, avec un air de défi et de provocation qui cache à peine son désespoir : « Je me suis séparé volontairement de la vie, j'ai voulu remonter mon destin ! »¹⁴⁶⁸ Contrairement au personnage d'Hamlet, symbole de la procrastination névrotique, qui hésite entre « être ou ne pas être », Artaud, lui, n'a pas d'autre choix que de « ne pas être »¹⁴⁶⁹. Cette tentation du négativisme, le poète l'exprime en réponse à une enquête sur le suicide lancée par le numéro 2 de *La Révolution surréaliste* (numéro du 15 janvier 1925). Parallèlement, il affirme : « Je souffre affreusement de la vie. Il n'y a pas d'état que je puisse atteindre. Et très certainement je suis mort depuis longtemps, je suis déjà suicidé. ON m'a suicidé, c'est-à-dire. »¹⁴⁷⁰

¹⁴⁶³ « Qui, au sein... », in « L'Art et la Mort », in *O.C. I**, p. 123-127. Ce texte serait issu d'une conférence qu'Artaud aurait donnée en Sorbonne sur les rapports entre l'art et la mort (cf. *O.C. I**, note 1 p. 286).

¹⁴⁶⁴ In *O.C. I**, p. 97.

¹⁴⁶⁵ Ch. Baudelaire, « Le Goût du Néant », in *Les Fleurs du Mal*, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 203-204.

¹⁴⁶⁶ « À Table », in *O.C. I***, p. 32.

¹⁴⁶⁷ « Manifeste en langage clair », in *O.C. I**, p. 52.

¹⁴⁶⁸ « Sur le suicide », in *O.C. I***, p. 27.

¹⁴⁶⁹ « Enquête : Le suicide est-il une solution ? », in *O.C. I***, p. 21.

¹⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 20.

Au fil des ses œuvres, Artaud ne cessera de dépeindre cet Enfer¹⁴⁷¹ qu'il doit arpenter, au même titre que ses illustres prédécesseurs en écriture que sont Dante, Villon, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, poètes maudits auxquels il s'identifie quelquefois. En ces lieux où règne l'indifférencié, nous sommes confrontés aux cortèges grouillants de fantômes, de larves et de cadavres, ainsi qu'à la figure allégorique de la Mort, dont l'autre nom serait, selon la conception physiologique de l'écrivain, le corps organique ou le corps anatomique¹⁴⁷² qui le persécute. Dans *Suppôts et Supplications*, le poète écrit dans ses « Fragmentations » :

Il n'y a que les morts
qui dorment en moi,
les uns libres, ils sont dehors,
les autres dans ce fumier d'enfer où ne cesse de sortir et paître mon fémur pour caver
l'enfer.¹⁴⁷³

Environné par la chair en putréfaction et les monceaux d'ossements, images insoutenables du Réel, et plus précisément du Réel auquel se réduit son corps, Artaud effectue à plusieurs reprises des déclarations de cette sorte qui, pour lui, sonnent comme autant de constatations : « Il n'y a pas de dedans, pas d'esprit, de dehors ou de conscience, *rien que le corps* tel qu'on le voit. »¹⁴⁷⁴ Au débouché de son infernale descente vers les ténèbres (qui toutefois ne prend jamais intégralement fin, puisqu'il est toujours possible d'aller encore plus loin, c'est-à-dire encore plus bas, encore plus profond dans la destruction et l'anéantissement), se trouve ce que nous appelons, suivant la terminologie lacanienne, le lieu de la Chose.

Cependant – incroyable tour de force poétique –, la jouissance et l'horreur liées à l'ineffable comme à la désubjectivation, Artaud parvient tout de même à les re-manifester par le biais de l'écriture, et à en faire l'objet d'une création. En effet, la mort, en tant que castration opérée dans le Réel ou, *a contrario*, en tant que possibilité offerte de jouir hors castration, est attendue, espérée, perçue, expérimentée comme le témoignage d'une vie meilleure, plus intense, plus fertile, pleine de ressources, ouvrant des voies démultipliées à l'imagination : « Je sens la mort chargée de délices, de dédales tourbillonnants »¹⁴⁷⁵, s'exalte le poète, ne distinguant plus le rêve de la réalité. Pour essayer de neutraliser l'Autre qui l'envahit sans cesse, il use de renversements syntaxiques, de néologismes, de glossolalies et

¹⁴⁷¹ Cf. « Fragments d'un Journal d'Enfer », in *O.C.* I*, p. 111-120, qui s'inspire peut-être, quoique très lointainement, d'*Une saison en Enfer* d'Arthur Rimbaud, puis, plus tardivement, *Artaud le Môme*, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, *Suppôts et Supplications*.

¹⁴⁷² Au corps organique et au corps anatomique, Artaud oppose respectivement le corps anorganique et le « corps atomique », ces derniers renvoyant à la notion de « corps sans organes ».

¹⁴⁷³ « Fragmentations », in « Suppôts et Supplications », in A. Artaud, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1238.

¹⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 1240 (nous soulignons).

¹⁴⁷⁵ « Sur le suicide », in *O.C.* I**, p. 27.

de détournements de la logique ; faisant fi de la temporalité du discours, il se mue en « force sombre »¹⁴⁷⁶ et se loge dans le creux de l'immonde. Dans la « lutte atroce »¹⁴⁷⁷ qui se déroule d'abord dans son corps et sa pensée, Artaud oppose un Moi tantôt inconsistant et poreux, tantôt hypertrophié et totalitaire, à un dehors perçu comme hostile, aussi méprisant que méprisable. Toutefois, dans le carnage aveuglant et tonitruant qu'il s'entend à provoquer au cœur de l'écriture, savoure-t-il son triomphe ou se lamente-t-il d'être au supplice ? Entre résurrection du corps et exécution publique, création et destruction langagière, victoire et reddition de la pensée, impossible de trancher, comme le prouvent les positions victimaires et les postures de toute-puissance successivement ou simultanément empruntées.

d. Couti l'anatomie

Souffrant du même mal que Nebreda, Artaud n'arrive pas à se constituer un corps, pas plus qu'il n'arrive à faire tenir son nom. Sous la permanente emprise du double, il se trouve tirailé par de nombreux paradoxes, que nous illustrerons en effectuant la description et l'analyse détaillées de l'une de ses œuvres picturales : *Couti l'anatomie*¹⁴⁷⁸. Ce dessin au crayon et craies de couleur a été réalisé à l'asile de Rodez vers septembre 1945. Nous allons montrer brièvement comment s'y manifestent, de façon parfaitement indissociable, vie et mort, suspens et mouvement, coupure et suture, pour donner lieu à ce que nous appelons une « création-destruction ». Nous nous appuyerons pour cela sur le commentaire qu'Artaud lui-même fit de son dessin.

De toute évidence, *Couti l'anatomie* ne respecte pas les critères de beauté classique, ni les règles conventionnelles de la représentation humaine ou de la perspective. En observant ce dessin, que nous est-il loisible de distinguer ? Tout d'abord, divers éléments anatomiques plus ou moins bien identifiables (jambes, cœur, organes sexuels, têtes). Plus ou moins dispersés sur la feuille, parfois étrangement rassemblés, ces éléments semblent former une ébauche de corps humain. Notre regard se trouve donc immédiatement confronté au Réel, dans la mesure où, tel un chirurgien, le dessinateur nous donne à contempler l'intérieur d'un corps anormalement constitué ou, pour être plus exact, un corps qui ne serait pas encore définitivement formé. En particulier, le tronc ressemble à une sorte de lombric qui se tortille.

¹⁴⁷⁶ « Interjections », in « Suppôts et Supplications », in *op. cit.*, p. 1420.

¹⁴⁷⁷ Texte introductif de « Suppôts et Supplications », in *op. cit.*, p. 1236.

¹⁴⁷⁸ Une reproduction de ce dessin, tirée de l'album *Antonin Artaud : Dessins et portraits* établi par P. Thévenin et J. Derrida.

Est-ce une tête bardée de clous que l'on aperçoit dans la partie supérieure gauche ? Sans pouvoir l'affirmer de manière sûre, nous tiendrons cette hypothèse pour vraisemblable, en nous fondant sur d'autres travaux d'Artaud qui présentent des têtes et des corps transpercés de clous¹⁴⁷⁹. Au même titre que la figuration du corps inachevé, le dessin du visage (ou de ce que nous supposons tel) qui se présente approximativement de profil, demeure au stade de l'ébauche, de sorte qu'il pourrait aisément être confondu avec la représentation d'un quelconque organe du corps (foie, estomac...). Mais il est aussi possible d'en faire une lecture abstraite et de l'interpréter comme un signe pré-signifiant.

Faisons néanmoins l'hypothèse qu'Artaud a bien tracé une forme de tête. La bouche, ouverte mais dépourvue de dents, apparaît de face – les conventions classiques ne sont donc absolument pas respectées – ; aucune pupille, et par là-même aucun regard, ne vient animer le creux de l'orbite vide. Enfin, une forme phallique se dresse depuis le sommet du front, extraordinaire hérissément de cheveux ou protubérance ahurissante faisant écho au sexe en érection qui apparaît dans la partie droite du dessin et, de manière inversée, rappel du corps projectile figurant au centre. Au nombre de deux, les clous (ou, encore une fois, ce que nous supposons tels) entrent très distinctement dans la tête, comme si celle-ci était transparente (l'un d'entre eux pénètre par le trou de ce qu'il serait possible d'assimiler à une oreille, bouchant ainsi l'orifice). Notons que ces clous présentent une forte ressemblance avec la lettre T, laquelle prend une importance et une valeur capitales pour Antonin Artaud, en raison non seulement de sa forme – qui évoque un arbre, et surtout la Croix du Christ, quoique celle-ci serait tronquée – mais aussi du fait de sa double occurrence dans son nom (*Antonin Artaud*)¹.

Si l'on se rapporte au commentaire du dessin, on déduira, entre autres, que ce ramassis informe de membres et d'organes correspond à l'image d'un corps en décomposition dans un temps anténatal. Ainsi se trouve exposée dans ce dessin la lutte d'un organisme malade, pas encore mort et pas encore né, contre un processus constant de néantisation.

À la vue de ce dessin, nous sommes effectivement frappés par l'absence flagrante d'articulations entre les multiples formes et contenus présentés. Scrutant par exemple l'intérieur des deux longues jambes qui occupent la partie médiane du dessin, on constate que les os censés les soutenir ne sont pas forcément reliés les uns aux autres. Nulles traces de nerfs ou de cartilages, si ce n'est des carrés ou des rectangles assez disparates qui, au même titre que les clous plantés dans la « tête », pourraient faire office de liens, bien qu'ils ne semblent renvoyer à aucun élément d'une anatomie réelle. Comment un être constitué de la

¹⁴⁷⁹ Mentionnons, à titre d'exemples, *L'Homme et sa Douleur* (avril 1946) et *Le Totem* (vers avril 1946).

sorte pourrait-il tenir debout ? En outre, une coupure très nette sépare, d'un côté, le bas du corps, et de l'autre, ce qui s'apparente à un tronc. Enfin, « Où se situe la tête ? », pourrait-on se demander, puisque son emplacement attendu se trouve occupé par une double sépulture, en partie invisible et fragmentée.

Cependant, l'imaginaire extrêmement érodé de *Couti l'anatomie* ne se limite pas à ébaucher un univers en ruines, un corps en train de chuter, de se décomposer. En effet, si l'individu défait que nous propose Artaud s'oriente de toute évidence vers la mort, présente ici sous la forme d'amas d'ossements, de tombes et de cadavres, c'est aussi éventuellement, vers une nouvelle existence que cet être démantibulé s'avance. En effet, ne pourrait-on pas affirmer que la posture renversée empruntée par son corps s'apparente aussi à celle que prend l'enfant à sa naissance ? « Ce dessin représente l'effort que je tente en ce moment pour refaire corps avec l'os des musiques de l'âme telle que gisant dans la pandore boîte »¹⁴⁸⁰, explique Antonin Artaud dans son commentaire. Luttant contre l'éclatement et la dispersion insupportables de son corps et de son esprit, le poète vise à recréer une unité, un équilibre, une harmonie, sous la forme d'un « nouveau corps humain »¹⁴⁸¹.

Des notations prenant l'aspect de glossolalies, réparties dans les parties supérieures hautes et supérieures basses du dessin, encadrent les formes en instance d'explosion, telle une formule magique qui permettrait de parvenir à une nouvelle cohésion dans un au-delà ou un en-deçà de la réalité, l'usage inédit et désarticulé de la langue redoublant l'éclatement du dessin, et empruntant son aspect de puzzle : « Couti d'arbac/arba cata/les os sema. »¹⁴⁸² La ressemblance avec la formule magique et enfantine « abracadabra », employée par les magiciens pour faire apparaître ou disparaître un objet, n'est sans doute pas fortuite.

Conjointement à la production de souffle et de musique, l'opération de liaison et de suture, qui pourrait donner vie au « corps-fœtus » ou réanimer le « corps-cadavre », implique la mise en mouvement et la circulation de l'âme le long du corps, en partant des « trous des deux pieds » où elle est restée « clouée » (au passage, signalons qu'il est parfaitement possible de voir dans cette perforation et ce cloutage une allusion au Christ ou à son martyr ; à l'instar de Nebreda, Artaud représenterait peut-être ici un type fort singulier de Crucifixion). Or si, comme l'écrit le poète, « boîte sur boîte l'âme a monté dans la chair adipeuse des jambes »¹⁴⁸³, nous pouvons également affirmer qu'elle suit un parcours déclinant, dans la mesure où elle se promène dans un corps dessiné à l'envers, placé en position de chute

¹⁴⁸⁰ « Commentaires de dessins » in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1037.

¹⁴⁸¹ *Ibid.*

¹⁴⁸² Nous reviendrons plus loin sur l'interprétation possible de cette formule.

¹⁴⁸³ « Commentaires de dessins » in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1037.

verticale, si bien qu'il nous semble impossible de conclure sur la véritable direction, sur le véritable sens du mouvement adopté par l'âme comme par le corps de cette entité située dans l'entre-deux-morts¹⁴⁸⁴.

Les paradoxes foisonnent dans *Couti l'anatomie*, comme dans le commentaire écrit qui l'accompagne. En particulier, la présence d'un corps de chair, manifestation du Réel, se voit contrebalancée par un appel à l'imaginaire, au surnaturel et au sacré. Outre des organes génitaux apparents, dont le mélange témoigne d'une indifférenciation notoire entre les sexes, on découvre en effet plusieurs silhouettes de femmes (ou d'êtres féminisés) : deux d'entre elles sont couchées dans des boîtes-cercueils situées dans la partie inférieure du dessin ; une autre, anormalement petite, se loge dans la poche du cœur figurée sur la partie gauche. Enfin, deux têtes rapidement esquissées semblent encastrées dans ce qui forme, d'après le commentaire d'Artaud, une flûte en os. Selon nous, ces têtes et ces corps (de défunts) pourraient bien appartenir aux « filles de cœur » inventées et invoquées par Artaud à l'asile de Rodez, sortes de divinités intimes, s'inscrivant dans une mythologie personnelle, qui viendraient le reconforter dans la souffrance et la peine. L'imaginaire morbide et mystique se marie ainsi avec un imaginaire érotique, dans un mélange de *pathos*, de frayeur et d'exaltation. Dans *Couti l'anatomie*, la vie, ou plutôt la libido, s'exprime intensément, tant par le tracé et la dynamique des formes (torsades, formes ithyphalliques...) que par le biais de la dimension musicale, rythmique, mélodique qui lui est inhérente : des souffles jaillissent des flûtes ou des ossements figurés à gauche du cœur et à droite du tronc, le coccyx forme l'embout d'un « canon toujours armé en guerre »¹⁴⁸⁵ et qui, si l'on en croit le texte d'Artaud, peut à tout moment se mettre à tonner.

L'un des paradoxes majeurs réside précisément dans le tir du canon « au rythme [...] spasmodique »¹⁴⁸⁶ permettant de relier les deux principales parties du corps qui se trouvent séparées, à savoir le tronc et le bas du corps. Merveilleuse trouvaille poétique, mais aussi aberration dans sa conception anatomique, la « dent du coccyx »¹⁴⁸⁷ mentionnée par le poète sert de projectile au canon formé par le bloc unitaire des jambes et de la taille ; elle constitue simultanément un élément de liaison et de déliaison. Ainsi, telle que nous la présente l'artiste, l'opération de réarticulation, de remembrement et de réunification du corps provoque aussi,

¹⁴⁸⁴ Comme dans *Couti l'anatomie*, on repère dans le tableau d'Adolf Wölfli (peintre d'Art Brut, 1864-1930) intitulé *Le Grand Chemin de fer du ravin de la colère* (1911) des têtes tournées à l'envers ; enfermés dans des sortes de mandorles, variantes courbes et oblongues des corps-boîtes de *Couti l'anatomie*, les corps aux têtes surmontées de croix évoquent aussi bien la mort que la résurrection.

¹⁴⁸⁵ « Commentaires de dessins » in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1037.

¹⁴⁸⁶ *Ibid.*

¹⁴⁸⁷ *Ibid.*

de manière inéluctable, son explosion et sa fragmentation. La confusion qui en résulte apparaît dans l'expression « dent du coccyx », sorte d'oxymore qui réunit deux éléments anatomiques en théorie inconciliables et qui témoignent d'un éclatement de l'image du corps chez le dessinateur. Comme Antonin Artaud, l'observateur de *Couti l'anatomie* perd donc tous ses repères, il est plongé dans l'indétermination la plus complète, ne pouvant discerner ce qui, de l'éparpillement du corps ou de son remembrement, prédomine.

En fin de compte, dans ce dessin, l'absence de fixité des formes et l'indécision liée au sens – appréhendé non seulement en tant que ligne directionnelle (en tant qu'axe haut-bas et axe droite-gauche) mais aussi comme porteur d'une signification relative à l'expression d'une subjectivité – aboutit à une sorte de suspens. Aussi faudrait-il se garder de considérer comme la représentation d'un corps achevé ce qui, au fond, n'est que la *présentification du Réel* d'un corps informe, inachevé, en perpétuel état de formation et de déformation, en perpétuelle errance.

Pour terminer notre commentaire, faisons remarquer que les signifiants inclus dans la formule « Couti d'arbac/arba cata/les os sema », pris individuellement ou séparément, peuvent renvoyer à des significations paradoxales.

Tout d'abord, nous pouvons bien évidemment accorder un statut de nom propre au mot *Couti*, qui, accolé au mot *anatomie*, constitue le titre du dessin d'Artaud, et l'apprécier pour ses qualités sonores. Mais nous pouvons aller plus loin : « Couti en grec veut dire boîte »¹⁴⁸⁸, nous informe le poète. Le dessin qu'il nous propose évoque en effet la reconstruction d'un corps oscillant entre, d'un côté, l'emboîtement de ses divers éléments anatomiques et, de l'autre, leur simple juxtaposition ou encore leur dissémination. Originellement, les « boîtes », que nous assimilons aux os et aux organes, ou encore aux quelques points d'articulations esquissés, s'apparentent à des cercueils ; elles privent le corps de vie. Après la détonation du canon, elles se percutent et se rassemblent, tout en s'éparpillant. Par conséquent, la « pandore boîte »¹⁴⁸⁹ dont nous parle Artaud dans son commentaire possède une double valence, sur le modèle de la boîte de Pandore, dans la mythologie grecque¹⁴⁹⁰ : elle symbolise à la fois l'espoir d'une renaissance par le biais d'une jonction éventuelle avec

¹⁴⁸⁸ *Ibid.*

¹⁴⁸⁹ *Ibid.*

¹⁴⁹⁰ Selon la légende, la boîte de Pandore contient tous les maux de l'humanité. Faisant preuve de curiosité et négligeant les conseils qu'on lui a donnés à ce sujet, Pandore, la première femme, soulève le couvercle, répandant ainsi toutes les misères et toutes les maladies dans le monde. Toutefois, l'espoir reste au fond de la boîte ; de même que la beauté de la première femme, il constitue l'illusion qui permet aux hommes d'endurer malgré tout leur pénible existence.

« l'os des musiques de l'âme »¹⁴⁹¹, dans une sorte d'extase réparatrice, et le désespoir provoqué par un état inexorable de mort vécue. Le mot « cata » inscrit sur le dessin évoque d'ailleurs la préposition grecque *kata*, qui signifie « vers le bas », et que l'on retrouve notamment dans le terme français « catastrophe ».

N'oubliant pas l'importance majeure que revêt le signifiant dans les écrits du poète, nous donnerons également une interprétation personnelle du mot « Couti ». Tout d'abord, nous entendons derrière ce terme le son du « couteau », favorisant l'opération de coupure et de dissection du corps humain à laquelle s'adonne l'artiste. Les mots « arbac » et « arba » évoquant le mot « arbre », qui réfère lui-même à cette partie du corps qu'on nomme « le tronc », leur association à « couti » dépeint parfaitement l'opération de sciage du tronc suggérée par le dessin. D'autre part, le signifiant « couti » nous fait aussi penser au cliquetis d'une machine à coudre, laquelle permettrait de suturer, de repriser et, selon l'expression même d'Artaud, de « rassembler un nouveau corps humain »¹⁴⁹². En effet, dans la pensée de ce créateur, l'anatomie humaine s'apparente notamment à un tissu dont les mailles ne cessent de se défaire ; en langage psychanalytique, nous dirions que, faute de point de capiton, l'image de son corps ne parvient pas à s'unifier ni à s'enraciner dans un sens. Aussi surgit pour Artaud la nécessité de remplacer ce tissu lâche par un coutil, mot éventuellement lisible derrière le titre du dessin (par adjonction d'une seule lettre). *Couti* pourrait également s'entendre comme la transcription populaire de l'interrogation suivante : « coud-il ? »

Malheureusement, cette toile croisée et serrée qu'est le coutil, dont la structure rappelle la terrible Grille évoquée à la fin du *Pèse-Nerfs*¹⁴⁹³, peut aussi se transformer en prison sclérosante et redoutable, d'où le recours indispensable aux « coups de couteau »¹⁴⁹⁴ pour s'en affranchir, et même à ce moyen encore plus énergique et plus radical que représente le tir de canon. Parallèlement à la création d'un corps projectile, c'est le langage lui-même qu'Artaud utilise comme une arme prodigieuse, et qu'au même titre que son anatomie exceptionnelle, il aurait choisi de baptiser du nom de « Couti ». Outil aux aspects extrêmement variables et aux fonctions multiples, le « Couti » lui permet aussi bien de fixer et de rassembler son corps (par l'intermédiaire, notamment, du coutil) que de le libérer de ses entraves en le détachant de ses liens terrestres et en l'élançant dans les airs.

Les mots de la formule « Couti d'arbac/arba cata/les os sema » sont en effet constitués par certaines syllabes ou certaines lettres qui composent le nom « Antonin Artaud » (*ar, ti, ta,*

¹⁴⁹¹ « Commentaires de dessins » in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1037.

¹⁴⁹² *Ibid.*

¹⁴⁹³ *O.C. I**, p. 109.

¹⁴⁹⁴ « Fragments d'un Journal d'Enfer », in *O.C. I**, p. 115.

i, o, a). Elles sont semées dans l'œuvre, au même titre que les os (« les os sema »), en vue de réensemencer la langue et de faire naître simultanément un nouveau nom et un nouveau corps, qui ferait enfin suppléance au Nom-du-Père. Cependant, le terme de *sema*, s'il évoque en priorité le verbe français « semer », peut également être lu comme un mot d'origine grecque. Dans ce cas, il désignerait aussi bien le « signe » ou le « symbole », renvoyant au nom magique recherché par Artaud, que la « tombe ». La vie semble ainsi se renverser dans la mort, et la mort dans la vie.

Cependant, malgré le déploiement de toute sa panoplie de mots, de lettres, de signes et de sons, dans cette nouvelle pratique performative de l'écriture qu'il nomme le « dessin écrit », le poète se verra toujours contraint de reconnaître qu'il n'a pas encore trouvé son instrument :

Je dois donc dire que depuis trente ans que j'écris je n'ai pas encore tout à fait trouvé,
non pas encore mon verbe ou ma langue,
mais l'instrument que je n'ai cessé de forger.¹⁴⁹⁵

3. Un Livre toujours à venir

Le Livre – que nous écrivons avec une majuscule, en vertu de son statut sacré – est un motif récurrent aussi bien chez Artaud que chez Nebreda. De même que ces deux créateurs vouent un très grand respect à la géométrie et se réfèrent aux mathématiques pour étayer leurs argumentations délirantes, de même témoignent-ils d'une grande vénération à l'égard de certains ouvrages, réels ou inventés, qu'ils appréhendent et considèrent comme des *références ultimes*. Cependant, ces ouvrages considérés comme sacrés ont le défaut de rester la plupart du temps inaccessibles. Les œuvres composées par Artaud et Nebreda sont elles-mêmes considérées par ces deux auteurs comme des fragments ou des résidus de ce Grand Livre intouchable, définitivement hors de portée. Ainsi se trouve repris et réinterprété le motif mallarméen du Livre impossible, également théorisé par Maurice Blanchot dans ses essais sous la forme du « Livre à venir ».

Dans l'autoportrait en noir et blanc de la page 42 des *Autoportraits*, le photographié tient un épais volume entre ses mains, peut-être s'agit-il d'une Bible (mais le titre reste invisible). D'un point de vue esthétique, cette œuvre se rapproche de certains tableaux

¹⁴⁹⁵ « Cogne et Foutre », in « Suppôts et Suppliciations », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1351.

protestants où Luther apparaît avec la Bible. L'image renverrait alors au culte du Livre sacré. Toutefois, dans la mise en scène réalisée par Nebreda, le personnage (le double) a une corde autour du cou, de sorte qu'il ressemble à un condamné à mort. En outre, l'image reflète une intense mélancolie, comme si ne perdurait plus aucun espoir, que ce soit dans ce monde-ci ou dans l'autre. Dans ces conditions, à quoi pourrait bien lui servir la possession du Livre ? De plus, en raison de l'absence de titre apparent, donc de l'effacement de la parole/Parole, les vertus apotropaïques de celui-ci ne se trouveraient-elles pas annulées ? Le Livre sacré ne serait-il pas encore en attente d'un texte, d'un titre, d'un auteur, de même que Nebreda serait toujours en attente d'un nom/non ?

D'autre part, dans l'autoportrait de la page 133, *Sans titre*, le photographié apparaît avec une pancarte autour du cou, pancarte sur laquelle est inscrit *El Angel con el libro*, ce qui signifie en français : « L'Ange avec le livre ». Pour autant, il n'y a point de livre dans la photographie. Le livre évoqué pourrait-il alors être considéré comme immatériel, et serait-il d'autant plus vénérable que, comme Dieu lui-même (du moins, selon certains), il ne saurait être représenté ? Pour sa part, Jacob Rogozinski suppose que cet autoportrait est une « allusion au livre qu'un ange fait manger à l'Apôtre, qui "avait dans sa bouche la douceur du miel", mais lui emplît les entrailles d'amertume (Apocalypse, X, 8-10). L'ange lui-même *est* le livre, il s'offre à nous, démuné, infiniment vulnérable »¹⁴⁹⁶. Par nature, un ange n'exerce-t-il pas en effet la fonction de messager ? L'Ange figuré par Nebreda serait alors l'un des annonciateurs de la Fin des temps, un ange de l'Apocalypse. Parallèlement, on peut supposer que, d'une part, le photographe aurait incorporé le livre (réduit, dans ce cas, à sa dimension purement réelle et matérielle) et que, d'autre part, il s'identifierait non seulement à l'Ange mais aussi au Livre, véhicule de la révélation.

Enfin, signalons que, chez Nebreda, certains ouvrages se trouvent frappés du sceau de l'interdit, dans la mesure où, une fois achetés, ils ne peuvent plus être lus ni touchés – ni même être sortis de leur plastique. Ces livres qui embrasseraient le savoir universel sont alors vénérés en tant qu'objets-reliques voire même en tant que simples titres d'œuvres (en tant que purs signifiants), sans que leur contenu soit forcément connu de leur détenteur, au même titre que *Letura d'Eprahi Falli Tetar Fendi Photia o Fotre Indi* chez Artaud. Tout se passe comme si le photographe connaissait par avance la matière des livres qu'il vénère, même s'il ne les a pas lus ni même parcourus ; à l'instar d'Artaud, il se présente comme l'auteur d'ouvrages qu'en réalité il n'a jamais écrits mais dont le titre, épilé de manière à mettre en évidence la

¹⁴⁹⁶ J. Rogozinski, « Voyez, ceci est mon sang (ou la Passion selon D.N.N.) », in *op. cit.*, p. 106.

lettre (au sens psychanalytique), lui aurait fait signe et qu'il aurait reconnu comme lui appartenant, ainsi qu'il le raconte dans un passage de *Sur la révélation* :

Au cours des années où je suis resté silencieux et complètement enfermé dans ma maison, ma mère m'achetait chaque semaine, semaine après semaine, mois après mois, année après année, *un ou deux livres* touchant presque toutes les branches de la culture. Le processus était celui-ci : elle m'*épela*it les titres des catalogues (elle ne parvint jamais à prononcer d'un seul coup aucun titre – il était interdit de prononcer les noms). [...] Quand j'entendais un titre qui m'*appartenait*, je levais la main, elle prenait note et l'achetait. « Je l'ai déjà acheté. » Le livre devait être tout à fait neuf, recouvert de plastique si possible – il ne devait avoir été *touché* ni *vu* par personne. Un peu plus tard, elle le rangeait en cachette. « Je l'ai déjà rangé. » À partir de ce moment, il était strictement interdit de reparler de quoi que ce fût concernant ce livre ; je devais m'efforcer de ne plus jamais repenser à lui, sachant que désormais je l'avais, qu'il serait *mien* pour toujours [...].¹⁴⁹⁷

Que déduire des multiples citations, mentions, détournements, usurpations et adorations d'ouvrages chez les créateurs étudiés ? On peut supposer que les passages ou titres retenus sont, aux yeux d'Artaud comme aux yeux de Nebreda, porteurs d'une Vérité absolue ou d'un « Message » essentiel, et qu'ils fonctionnent comme références paternelles, car, comme l'explique Jean-Claude Maleval :

Le psychosé tente volontiers de donner corps à la référence paternelle. Cet appel à la complétude de l'Autre emprunte des formes diverses. Le dictionnaire ou un texte sacré incarnent ainsi pour certains la référence ultime. Tout ce qui peut fonder une loi ou un langage sans ambiguïté est pour ce faire bienvenu.¹⁴⁹⁸

Au même titre que les créations photographiques de Nebreda, on pourrait alors désigner les ouvrages ou extraits d'ouvrages que s'approprient les deux créateurs comme des *révélation*s, d'autant qu'en latin ecclésiastique, la révélation désigne un « acte par lequel Dieu fait connaître aux hommes sa volonté, son enseignement »¹⁴⁹⁹. Chez Artaud et Nebreda, les révélation)s sont liées à un Autre qui n'a pas été décomplété, un Autre omniscient et omnipotent. Les livres qui les contiennent fournissent donc des réponses toutes faites, qui n'ont besoin d'aucune argumentation pour être acceptées, reprises puis revendiquées.

Ajoutons qu'Artaud et Nebreda se sentent et se présentent eux-mêmes comme les détenteurs de certaines vérités ultimes, en tant que certitudes paranoïaques, comme le suggèrent notamment ces deux titres qu'ils ont chacun donnés à l'un de leurs ouvrages respectifs : *Sur la révélation* (D. Nebreda) ; *Les Nouvelles Révélation)s de l'Être* (A. Artaud).

¹⁴⁹⁷ « Sur la révélation », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 93-94.

¹⁴⁹⁸ J.-Cl. Maleval, *Logique du délire, op. cit.*, p. 174.

¹⁴⁹⁹ E. Baumgartner et Ph. Ménard, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Le Livre de Poche, « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1996, p. 688.

En particulier, lors de son internement à Rodez, lorsque son délire prend un tour apocalyptique, Artaud pense qu'on cherche à le faire taire pour qu'il ne puisse pas dévoiler au reste du monde les vérités fondamentales qu'il détient, et changer ainsi le cours des choses. De son côté, Nebreda semble considérer et traiter ses propres ouvrages à l'égal de textes sacrés, ils se feraient alors, temporairement, les dépositaires du Nom/Non, mais d'un Nom/Non se manifestant uniquement dans le Réel, sous la forme d'un retrait total, d'une éradication du sujet. Il est d'ailleurs à souligner qu'*Autoportraits*, *Chapitre sur les petites amputations* et *Sur la révélation* forment une trinité indépassable, puisque leur « auteur » a déclaré, dans son troisième et dernier *opus*, qu'il n'avait plus rien à dire.

En outre, le photographe pratique parfois l'autocitation. Ainsi insère-t-il l'une de ses œuvres intitulée « Sans titre »¹⁵⁰⁰ dans une autre¹⁵⁰¹, qui pourtant le précède chronologiquement. Outre que cette insertion produit un effet de déstabilisation au niveau de la perception temporelle (en inversant passé et futur), elle provoque chez le spectateur de *Sans titre* une impression de déjà-vu. L'autocitation apparaît alors comme une nouvelle manière de tenter de légitimer ses propres œuvres et de les faire entrer à la fois dans l'histoire, au même titre que les autres chefs-d'œuvre de la culture universelle, mais aussi une manière de les introduire dans l'éternité d'un hors-temps, d'un temps non marqué par la différence, puisqu'elles semblent, par ce procédé, avoir existé de tout temps.

Cependant, l'usage des livres comme *référénts universels* par Artaud comme par Nebreda n'empêchent pas que ces deux créateurs éprouvent sans cesse le besoin d'assurer ou de conforter, pour le public comme pour eux-mêmes, le crédit à l'égard de leurs œuvres, lesquelles, à l'instar de leurs corps, restent toujours en instance d'effacement ou d'effondrement, en raison de leur statut immensément précaire puisque hors symbolique. À l'inverse, ils reconnaissent parfois ouvertement leur impuissance et reconnaissent que ce qu'ils proposent au public n'a rien à voir avec des œuvres (d'art).

« Là où d'autres proposent des œuvres, je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit »¹⁵⁰², affirme Artaud, en ouverture de *L'Ombilic des Limbes*. Cette phrase, la première du recueil, n'apparaît-elle pas comme un avertissement explicite au lecteur ? De plus, il ne s'agit pas d'une assertion isolée. Tout ce qui concerne la relation du poète à ses

¹⁵⁰⁰ D. Nebreda, *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 130.

¹⁵⁰² O.C. I*, p. 49.

créations, et son jugement porté sur elles, nous semble résumé, de manière incroyablement claire et lucide, dans cette lettre au docteur Allendy, datée du 30 novembre 1927 :

Tant que je ne retrouverai pas ma fulguration personnelle, une intensité de vision, une étendue de conceptions nées dans la facilité, je veux dire nées et non provoquées et faites de toutes pièces, toutes mes œuvres seront sujettes à caution, car elles seront nées dans des conditions fausses et telles que tout homme les ignore, sauf moi. Tout ce que j'écris n'est pas créé, ne participe pas à la création, a la face d'un pis aller, c'est fait non de bric et de broc, mais sans nécessité, et toujours à défaut d'autre chose.¹⁵⁰³

De fait, les ouvrages d'Artaud et de Nebreda nous semblent être à l'image de leur corps morcelé ; ils répondent de façon très vraisemblable à leur perception éclatée du temps et de l'espace.

Même si, pour Nebreda, la quête de soi est une constante de son écriture et de ses recherches, les différents *opus* ne présentent pas de véritable cohérence entre eux, ni même pris séparément. Ce sont des suites de « notes », elles-mêmes divisées en d'assez courts paragraphes (parfois numérotés), qui utilisent un lexique commun, mais conservent leur hermétisme et n'aboutissent jamais à des conclusions claires et précises, et encore moins définitives. L'architecture de l'ensemble reste informe et très précaire, en témoigne le titre donné au second ouvrage : *Chapitre sur les petites amputations*. Ne constituant qu'un seul chapitre, le livre apparaît lui-même comme amputé de ses autres parties. En conclusion de *Chapitre sur les petites amputations*, Nebreda, tout en se présentant comme le meilleur juge de son œuvre, s'interroge sur la cohérence de celle-ci :

Nous sommes apparemment en bonne posture pour défendre la cohérence de notre démarche et pour énoncer les fondements de nos réflexions ; mais la question se pose de savoir quelle sera l'étape suivante – non du point de vue de la réflexion mais du point de vue de la cohérence. [...] ¹⁵⁰⁴

Il y a en effet, pour cet homme, une impossibilité à se projeter dans l'avenir, à parvenir à la vie (autonome) et, parallèlement, une incapacité à offrir une œuvre en tant que création séparée de lui-même ; à terme, le négativisme lui apparaît comme la seule échappatoire possible. L'autoportrait se réduit alors à une simple trace, à un simple trait, celui qui témoigne de l'effacement et de la mort du sujet.

À cette disparition de Nebreda en tant que sujet correspond également un trait tiré sur ses œuvres, qui deviennent à ses yeux comme nulles et non avenues, ainsi qu'en rend compte

¹⁵⁰³ « Lettre au docteur Allendy », in *O.C. I***, p. 146.

¹⁵⁰⁴ D. Nebreda, *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 89.

la « Note de reconnaissance » publiée dans *Sur la révélation*, laquelle met aussi en évidence une absence d'articulation entre ses créations comme une absence de relation entre lui et les êtres qu'il rencontre ou une absence de continuité entre les événements de son existence :

Ce troisième livre commence sa construction au fil des *rencontres* qui, autour des deux premiers, ont eu lieu dans la galerie Léo Scheer à partir d'octobre 2004. Il n'y a pas de relation entre une chose et l'autre, car ce troisième était déjà annoncé et *éludé*, d'une certaine façon, dans le second.¹⁵⁰⁵

Dans *Chapitre sur les petites amputations*, en effet, Nebreda doutait déjà de la possibilité que s'instaure jamais un quelconque dialogue entre lui et le monde extérieur, ce qui tend à remettre en cause la possibilité de la transmission de son œuvre et sa reconnaissance en tant qu'œuvre d'art (ou œuvre littéraire) par la communauté artistique et, plus largement, par la communauté humaine, puisque, en l'absence d'un véritable échange, elle ne saurait se rattacher en définitive à aucune réalité culturelle et sociale : « Si, raisonnablement, nous doutons de la possibilité du dialogue tout autant que de l'esthétique, nous sera-t-il donné d'approcher des alentours de quelque chose en soi ? »¹⁵⁰⁶ Ici, le raisonnement, qui se présente *a priori* comme raisonnable – et qui nous paraît légitime – débouche néanmoins sur une aporie, empreinte de désespoir. Si la rencontre avec le public ne peut pas avoir lieu, il n'y a alors aucune chance que l'œuvre puisse faire sinthome en colmatant le trou de la forclusion par un nouveau Nom. C'est pourquoi Nebreda a dû réitérer un temps ses expériences, ses doutes concernant le sens et l'existence de la réalité ne cessant de se manifester ; de sa part, aucun « acte de foi » définitif n'est possible, dans la mesure où le signifiant du Nom-du-Père ne fait pas sens pour lui. Dans *Chapitre sur les petites amputations*, ce signifiant est d'ailleurs assimilé à un « secret », ce qui renvoie étymologiquement à quelque chose de fermé :

Comment pourrions-nous atteindre le véritable acte de foi en la représentation d'une idée ou d'une valeur sûre tant que nous continuerons à croire au secret ? Devrons-nous nous résigner à cette double nature, à ce débordement du secret face aux considérables efforts de la foi pour éviter que l'image la plus élémentaire vienne à bout du trésor de la défaite ?¹⁵⁰⁷

C'est bien ici le sens, étayé sur le Nom-du-Père, qui semble faire défaut.

Par ailleurs, à de multiples reprises, dans ses écrits asilaires puis dans d'autres écrits, tel *Suppôts et Suppliciations*, Artaud fait référence à un livre sacré qu'il aurait lui-même

¹⁵⁰⁵ « Note de reconnaissance », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁰⁶ D. Nebreda, *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 89.

¹⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 30.

composé, dans une langue compréhensible par tous, et qui aurait contenu le savoir universel, mais qui a malheureusement été perdu. Cet ouvrage qui concurrencerait et surpasserait tous les autres, y compris les plus grands textes sacrés, le poète n'en détaille pas vraiment le contenu exact ; cependant, il en rappelle plusieurs fois le titre, tout à fait surprenant d'ailleurs, tant par son opacité que par son inhabituelle longueur : *Letura d'Eprahi Falli Tetar Fendi Photia o Fotre Indi*. Ce livre désormais inaccessible et que les hommes, par haine ou par jalousie, auraient dérobé au poète, ne renvoie-t-il pas directement à ce Nom-du-Père hors de portée ?

Pour Pierre Bruno, « c'est bien parce que matériellement ce livre n'existe pas qu'il prend toute sa valeur. Il est au-delà de l'ordure, c'est-à-dire au-delà de la scorie que la parole élimine pour faire sens. Il est le livre irréalisé, c'est-à-dire, eu égard à ce que l'écriture dénonce de l'imposture de la représentativité parolière, le seul Réel. C'est le Livre, parce qu'il a été capable de s'en tenir au silence »¹⁵⁰⁸. Effectivement, Artaud a constaté une « entropie de la langue »¹⁵⁰⁹ qui provient de son lien avec la sexualité. *Letura d'Eprahi* « serait une réplique à cette autophagie obscène de la langue »¹⁵¹⁰, réponse qu'Artaud dit lui-même avoir écrit dans « une langue pure avec un sens hors grammatical »¹⁵¹¹, la grammaire étant précisément ce qui permet de situer les genres et les générations. Le psychanalyste s'accorde donc avec le poète sur cette vérité : « La plus grande poésie [d'Artaud] n'a pas encore été écrite. »

Encore plus significative apparaît la lettre à Peter Watson, datée du 27 juillet 1946, où le poète énonce ce qu'il pense et ressent à propos de ses premiers textes :

[...] après 20 ans écoulés ils m'apparaissent stupéfiants, non de réussite par rapport à moi mais par rapport à l'inexprimable. C'est ainsi que les œuvres prennent de la bouteille et que *mentant* toutes par rapport à l'écrivain, elles constituent par elles-mêmes une vérité bizarre et que la vie, si elle était elle-même authentique, n'aurait jamais dû accepter. – Un inexprimable exprimé par des œuvres qui ne sont que des débâcles présentes, et ne valent que par l'éloignement posthume d'un esprit mort avec le temps, et en échec dans le présent, voulez-vous me dire ce que c'est ?¹⁵¹²

Dans cette lettre se trouve soulignée la distance insurmontable qui s'inscrit entre l'œuvre et l'auteur, distance insupportable pour Artaud, puisqu'elle révèle encore une fois la présence du double persécuteur à l'intérieur même de l'écriture et du langage. Véhiculant le mensonge ou une « vérité bizarre », cet écart trahit l'échec de l'œuvre dans sa double finalité auto-cognitive

¹⁵⁰⁸ P. Bruno, « Leturaterre », intervention lors de la journée d'étude consacrée à Antonin Artaud à la BNF en 2006, dans le cadre de son exposition sur Antonin Artaud.

¹⁵⁰⁹ *Ibid.*

¹⁵¹⁰ *Ibid.*

¹⁵¹¹ « Lettre à Henri Parisot du 22 septembre 1945 », in *O.C.* IX, p. 170.

¹⁵¹² A. Artaud, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1097.

et curative. Le sentiment d'« inquiétante étrangeté » lié à l'apparition d'un double de soi-même, mais non reconnu comme tel, n'est sans doute pas pour rien dans son trouble.

En revanche, le poète semble prêt à admettre une certaine réussite de ses œuvres sur le plan de l'expression, dans la mesure où il a bien conscience d'avoir réussi à faire parler l'innommable (ou le Réel), de surcroît d'une manière particulièrement originale, ce qui suscite sa stupéfaction. Pour autant, cette réussite n'a rien à voir avec son projet inaugural, pas plus qu'elle ne saurait le guérir de la maladie qui le ronge dans le présent et en fait l'équivalent d'un « esprit mort ». Artaud en vient donc logiquement, et très lucidement, à s'interroger sur la nature et le statut de ses œuvres, qui ne peuvent l'aider à vivre et ne valent pour lui qu'une fois mort.

Conclusion

Les œuvres d'Artaud et de Nebreda nous introduisent dans un hors-lieu et un hors-temps, où l'individu, réduit à l'état de larve, de cadavre ou de fantôme, se trouve préservé de la mort en tant que castration ultime ; pour cette raison même, elles demeurent aussi, à l'instar de leurs créateurs, désespérément et inéluctablement à l'écart de la vie (ou de l'existence) en tant qu'expression du désir et manifestation de la dynamique pulsionnelle. L'œuvre elle-même est toujours en instance de naître, toujours inachevée, incapable de prendre véritablement forme comme de donner consistance à ceux qui la créent. En somme, les exercices de parole et d'écriture que constituent ces « corps-textes » ou ces « corps-œuvres » ne se conçoivent que comme un éternel suspens : « Ce livre je le mets en suspension dans la vie »¹⁵¹³, proclame Artaud en tête de *L'Ombilic des Limbes*. Si, dans ce cas précis, le terme de *suspension* peut revêtir un caractère aussi bien positif que négatif, la notion de suspens charrie généralement avec elle les idées d'obstacle, d'entrave, de malédiction et de mort. Ainsi, les termes de *stupéfaction*¹⁵¹⁴, de *désarroi*¹⁵¹⁵, de *châtirage*¹⁵¹⁶, d'*asphyxie*¹⁵¹⁷, d'*étouffement*¹⁵¹⁸ et de *paralysie*¹⁵¹⁹ émaillent les premiers écrits du poète.

Chez Nebreda, l'amputation, le temps de l'amputation correspond « non pas avec la naissance mais avec son après immédiat, le *moment antérieur à l'acceptation de la valeur*, avec ce que nous appelons la tendance, le *il est presque [sic]* »¹⁵²⁰. Allusion semble faite ici à la Chose (*das Ding*), lieu hors de tout jugement, sur lequel le temps n'a pas prise. De même, la cicatrice – privilégiée à l'entaille sanglante dans *Chapitre sur les petites amputations* – ne forme pas véritablement trace, au sens d'inscription dans le psychisme ; elle ne renvoie pas à un passé prenant place à l'intérieur d'un vécu historicisé, mais à l'inéluctable et sempiternel processus de destruction-crédation qui anime le sujet, rendant à la fois indistinct et inopérant

¹⁵¹³ *O.C. I**, p. 49.

¹⁵¹⁴ Cf. « Le Pèse-Nerfs », in *O.C. I**, p. 96 et « Fragments d'un Journal d'Enfer », in *O.C. I**, p. 119.

¹⁵¹⁵ Cf. « Description d'un état physique », in « L'Ombilic des Limbes », in *O.C. I**, p. 58 ; « Le Pèse-Nerfs », in *O.C. I**, p. 99 ; « Lettre de ménage », in « Le Pèse-Nerfs », in *O.C. I**, p. 103.

¹⁵¹⁶ Cf. « L'Ombilic des Limbes », in *O.C. I**, p. 49 ; « Fragments d'un Journal d'Enfer », in *O.C. I**, p. 114.

¹⁵¹⁷ Cf. « Fragments d'un Journal d'Enfer », in *O.C. I**, p. 113 et p. 115.

¹⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 115.

¹⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 114.

¹⁵²⁰ *Chapitre sur les petites amputations*, *op. cit.*, p. 23. Nous soulignons.

l'enchaînement passé-présent-futur : « Le vrai corps cicatrisé se reconnaîtrait seulement à la cicatrice suivante, à la cicatrice nouvelle »¹⁵²¹, nous informe Nebreda. Bien qu'elle constitue un mode de signature sommaire, la cicatrice ne permet pas à l'auteur de dire enfin son nom/non et, corollairement, de se présenter en tant que sujet doté d'une identité propre, puisqu'il faut toujours recommencer le cycle infernal de l'incision. Pareillement, chez Artaud, c'est toujours le même trait, la même entaille, qu'il faut exécuter contre le subjectile, toile ou feuille de papier.

Parallèlement au corps décharné, aux perforations du subjectile, aux ellipses ou à l'épure, les créations d'Artaud et de Nebreda manifestent un trop-plein, un foisonnement, une excroissance qui provient de la non-séparation entre l'œuvre et son concepteur. Elles sont pleines de sang, d'excréments et d'excrétions de toutes sortes. Les « déchets »¹⁵²² évoqués par Artaud entre alors en contradiction avec l'étymologie du mot, puisque ces éléments n'ont pas chu. Ils sont encore contenus dans l'œuvre, laquelle fait corps avec son auteur, ainsi que l'explique Jacques Derrida, dans « La parole soufflée » :

Mon œuvre, ma trace, l'excrément qui *me vole de* mon bien après que j'aie été volé à ma naissance, doit donc être refusé. Mais le refuser ce n'est pas ici le rejeter, c'est le retenir. Pour me garder, pour garder mon corps et ma parole, il me faut retenir l'œuvre en moi, me confondre avec elle pour qu'entre elle et moi le Voleur [*i.e.* : *l'Autre*] n'ait aucune chance, l'empêcher de déchoir loin de moi comme écriture.¹⁵²³

Rejetant l'altérité, l'œuvre, au même titre que l'excrément ou que l'organe persécuteur, doit rester collée au corps d'Artaud, et au corps de Nebreda, ou *a contrario* – ce que ne précise pas Derrida – s'en détacher complètement pour être enterrée, non pas oubliée (donc refoulée), mais totalement rejetée, expulsée voire déniée. D'où les sempiternelles logorrhées et/ou graphorrhées qui caractérisent les créations étudiées. Artaud emploie lui-même le terme de « poésie fécale » pour désigner ses écrits.

En outre, on identifie traditionnellement l'œuvre avec l'excrément, mais aussi avec l'enfant (selon l'équation bâton fécal = enfant). Or, se rattachant à une conception infantile de la sexualité, Artaud pense que l'homme ne doit ni chier ni enfanter, sauf à être en même temps son père, sa mère, son fils et lui-même. Nebreda, de son côté, se conçoit lui aussi uniquement dans le cadre d'une famille incestueuse, où les personnes du père, de la mère, du fils et des filles se confondent toutes entre elles.

¹⁵²¹ *Ibid.*

¹⁵²² *O.C. I**, p. 94.

¹⁵²³ J. Derrida, « La parole soufflée », *op. cit.*, p. 272.

Par conséquent, chez Artaud comme chez Nebreda, le langage verbal comme les autres types de langage convoqués répondent à un modèle non phallique, marqué tant par l'absence de castration symbolique que par l'auto-érotisme : tout est retenu dans le ventre ogresque ou vampirique de ces créateurs, il n'y a aucune place pour l'altérité ; les excréments, au même titre que le sang ou le lait maternel, ne sont rejetés que pour être aussitôt ré-ingérés, réingurgités, réintégrés à l'organisme inarticulé ou désarticulé. En s'appuyant sur les écrits de Jacques Derrida, Jean-Christophe Goddard précise :

Cette rétention de l'œuvre dans le corps propre, cet accomplissement non contradictoire du propre en œuvre, est d'abord « fermeture du corps sur soi et réduction de la structure organique ». L'unité prédifférentielle de l'œuvre et de la folie réside ici dans la destruction, la « liquidation » de tous les orifices, c'est-à-dire de tous les organes, puisque le centre de tout organe, « lieu de la déperdition », « a toujours la forme de l'orifice », et dans l'auto-engendrement d'un corps sans organe et sans béance. L'œuvre non abjecte, l'œuvre inarticulée qu'Antonin Artaud dresse contre l'œuvre en laquelle l'Occident s'abrite de la folie pure, est d'abord l'œuvre de son propre corps repris au dérobement de sa naissance par l'ouverture d'un orifice.¹⁵²⁴

Les corps d'Artaud et de Nebreda font partie intégrante de leurs œuvres. D'une certaine manière, ces dernières, parce qu'elles s'autodétruisent en se clôturant sur elles-mêmes, ne peuvent plus prétendre à un tel statut. Car toute œuvre est normalement le résultat d'une chute, d'un abandon, d'un détachement de soi, et d'un renoncement à constituer une totalité. Elle est toujours le résultat de ce que Derrida nomme une « exappropriation », concept et mot-valise qu'il définit ainsi :

Ce que je voudrais entendre par « exappropriation », c'est que le geste de s'approprier, et donc de pouvoir garder en son nom, marquer de son nom, laisser en son nom, comme un testament ou un héritage, il faut l'exproprier, il faut s'en séparer. C'est ce qu'on fait quand on écrit, quand on publie, quand on jette des choses sur la scène publique. On s'en sépare, ça vit, pour ainsi dire, sans nous. Et donc pour pouvoir revendiquer une œuvre, un livre, une œuvre d'art ou quoi que ce soit d'autre, un acte politique, une législation ou une initiative quelconque, pour se l'approprier, pour l'assigner à quelqu'un, il faut la perdre, il faut l'abandonner, il faut l'exproprier. C'est la condition de cette ruse terrible : il faut perdre ce que l'on veut garder et on ne peut garder qu'à la condition de perdre. [...]¹⁵²⁵

De manière corollaire, cette chute est ce qui permet à l'œuvre, avec le gain de son autonomie objectale, d'obtenir un statut, de se tenir littéralement debout, mais aussi d'acquérir

¹⁵²⁴ Jean-Christophe Goddard : « Œuvre et destruction : Jacques Derrida et Antonin Artaud », in *Derrida : la déconstruction, op. cit.*, p. 81.

¹⁵²⁵ « Dialogue entre Jacques Derrida, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy », in *Rue Descartes*, n° 52 : *Penser avec Jacques Derrida*, Paris, PUF, 2006, p. 94.

une portée signifiante, et non de se fondre dans l'informe en se retournant sur elle-même, contrairement au point de vue exprimé par Artaud et que relaie, en le commentant, J. Derrida :

Comme l'excrément, comme le bâton fécal, métaphore, on le sait aussi, du pénis, l'œuvre devrait *rester* debout. Mais l'œuvre, comme excrément, n'est que matière : sans vie, sans force ni forme. Elle tombe toujours et s'effondre aussitôt hors de moi. C'est pourquoi l'œuvre – poétique ou autre – ne me mettra jamais debout. Ce n'est jamais en elle que je m'érigerai. Le salut, le statut, l'être-debout, ne seront donc possibles que dans un art sans œuvre. L'œuvre étant toujours œuvres de mort, l'art sans œuvres, la danse ou le théâtre de la cruauté, sera l'art de la vie elle-même. « J'ai dit cruauté comme j'aurais dit vie » (*O.C.* IV, p. 137).¹⁵²⁶

Si l'œuvre qui tombe est perçue comme un déchet, un élément sans vie, par Artaud, c'est en raison de son absence de référence au registre Symbolique, ce dernier étant seul à même de faire tenir une œuvre. Or non seulement les créations étudiées renoncent à se détacher du monde pour en offrir une quelconque représentation, mais elles rejettent aussi toute dimension métaphorique, et avec cette dernière, abandonnent toute élévation vers une transcendance possible. En cela elles se rapprochent de nombreuses créations d'art contemporain, et en particulier des créations propres au *Body Art*. Si elles se dressent, c'est uniquement par le surgissement d'un Réel qui, en même temps qu'il fait acte de présence, extermine toute possibilité de voir et de penser autrement que dans l'immédiateté. Corpus monstrueux, abjects, ces œuvres performatives ne sont plus détachées de la Nature ou de la Vie, dans leur versant chaotique et hallucinatoire ; elles répondent à un impératif de jouissance et ne voudraient offrir, à l'œil et à l'esprit du lecteur-auditeur-spectateur, rien d'autre que la jouissance.

Corps-cadavres ou corps-fœtus, les œuvres ne doivent ni ne peuvent jamais tomber, c'est-à-dire parvenir à la naissance ; elles expriment une haine de l'Altérité ou de l'Être en tant que transcendance (selon la conception platonicienne), un profond rejet de la réalité humaine en tant qu'elle reste soumise à l'ordre du Symbolique. Et pourtant, elles composent avec l'Imaginaire et le Réel pour créer de nouvelles scènes primitives, en-deçà de la séparation des êtres et des sexes ; scènes qui se déploient toujours sur un mode de tension et d'inchoation. De fait, ces œuvres sont à tout jamais virtuelles, toujours en instance de naître/de n'être (pas). Aussitôt nées, aussitôt avortées. Les œuvres étudiées baignent ainsi dans un constant paradoxe, c'est pourquoi nous avons employé, pour les désigner, l'expression de « création-destruction ».

¹⁵²⁶ J. Derrida, « La parole soufflée », in *op. cit.*, p. 273.

Or ce défaut, cette défaillance, cette incomplétude, cet inachèvement, ne correspondent pas à une procrastination névrotique, ni à un quelconque manque d'inspiration, ni à une prédilection pour une esthétique du chaos ou de la ruine, car ces obstacles précèdent la création. Ils sont de nature ontologique ou, si l'on préfère, *structurelle*.

L'incapacité de ces sujets à mourir, autrement dit à envisager symboliquement la castration, a pour corollaire une incapacité à naître. Ils se voient donc condamnés à errer à tout jamais dans les Limbes, cet espace obscur et amorphe, peuplé de larves ou de fantômes, traversé de morceaux de corps, de bribes de paroles, d'embryons de réflexions : « Il nage comme des lambeaux de petites pensées »¹⁵²⁷, constate ainsi l'auteur de la *Nouvelle Lettre sur moi-même*, en auto-observateur lucide. Ne parvenant pas à conjurer, et encore moins à éliminer définitivement leurs doubles, Artaud et Nebreda demeurent l'un comme l'autre prisonniers du lieu de l'entre-deux-morts, de cet antre caverneux, de cette crypte aliénante que constitue la matrice originelle.

En déroulant leur logique, en poursuivant leur action et leur réflexion jusqu'à leurs limites extrêmes, en s'efforçant de mettre à nu leur vérité personnelle, Artaud et Nebreda aboutissent à ce terrible constat : le néant est ce qui constitue leur être asubjectivé¹⁵²⁸. Dès lors, l'auteur des *Autoportraits* se trouve en mesure de déclarer, à propos de sa pratique :

S'agissant d'une action supérieure qui embrasse et définit le reste, une fois renoncé à elle, le seul chemin possible est celui qui porte en lui implicitement le fait de sa reconnaissance, c'est-à-dire sa propre annulation.¹⁵²⁹

De fait, la reconnaissance ontologique de l'œuvre, en lien avec la tentative d'accouchement de soi-même qu'elle représente, équivaut à son annulation, puisqu'elle correspond à l'affirmation du néant. Artaud, quant à lui, parle constamment de ses échecs et, en 1946, définit ses œuvres avec désespoir comme « des débâcles présentes »¹⁵³⁰. Dès les années 1920, son mot d'ordre était le suivant, énoncé dans les *Fragments d'un Journal d'Enfer* (1926) : « Me mettre en face de la métaphysique que je me suis faite en fonction de ce néant que je porte. »¹⁵³¹

En fin de compte, l'accumulation de toutes ces entraves physiques et psychiques débouche sur l'impossibilité, pour les créateurs que nous étudions, d'enfanter une œuvre d'art.

¹⁵²⁷ O.C. I**, p. 49.

¹⁵²⁸ Pour plus de détail, on se reportera notamment aux analyses effectuées par Pierre Bruno dans *Antonin Artaud. Réalité et Poésie, op. cit.*

¹⁵²⁹ D. Nebreda, *Autoportraits, op. cit.*, p. 161.

¹⁵³⁰ « Lettre à Peter Watson, 27 juillet 1946 », in *Œuvres, op. cit.*, p. 1097.

¹⁵³¹ « Fragments d'un Journal d'Enfer », in O.C. I*, p. 114.

Les « créations-destructions » qu'ils proposent sont à leur image : elles ne forment que des ébauches¹⁵³², des tentatives avortées. Dès la *Correspondance avec Jacques Rivière*, le terme de *suspens* semble désigner aussi bien un état physique qu'une disposition psychologique ; il est employé pour décrire un esprit incapable de fonctionner normalement, dans la mesure où il reste sous l'emprise d'un pouvoir mystérieux : « Il y a donc un quelque chose qui détruit ma pensée ; un quelque chose qui ne m'empêche pas d'être ce que je pourrais être, mais qui me laisse, si je puis dire, en suspens. »¹⁵³³ Chez Nebreda, la stupéfaction et le désarroi se manifestent également à travers des suites d'interrogations qui restent sans réponse, ou le sentiment de ne plus trouver la moindre réponse et de se situer désespérément dans une impasse ; dans la chaîne signifiante du sujet, il manque en effet un signifiant primordial auquel celui-ci pourrait se raccrocher.

L'échec sur le plan ontologique n'exclut pas, cependant, la réussite sur le plan de l'esthétique. Et de fait, les créations d'Artaud, comme celle de Nebreda, renouvelle, sans forcément l'avoir voulu, le champ de l'art entendu en priorité comme celui de l'esthétique. Pour Jacob Rogozinski, « c'est de ce succès dans l'échec qu'il faut rendre compte »¹⁵³⁴.

¹⁵³² Cf. en particulier, le jugement très instructif qu'Artaud émet sur ses propres œuvres dans *Le Visage humain*, in *Œuvres, op. cit.*, p. 1535.

¹⁵³³ « Correspondance avec Jacques Rivière », in *O.C. I**, p. 28.

¹⁵³⁴ J. Rogozinski, « Comment ne pas manger Artaud ? », in *Guérir la vie. La Passion d'Antonin Artaud, op. cit.*, p. 9.

V. RÉCEPTION DES ŒUVRES D'ARTAUD ET DE NEBREDA

Introduction

Comme le suggérait Jacques Derrida en ouverture de « La parole soufflée »¹⁵³⁵, il serait possible d'examiner les textes et dessins d'Antonin Artaud – auxquels nous ajouterons les textes, dessins et photographies de David Nebreda – en suivant au moins deux grandes optiques, deux grandes logiques qui, d'une part, ne semblent pas pouvoir aisément se rejoindre, et qui, d'autre part, échouent vraisemblablement l'une comme l'autre à cerner de manière intégrale ce qu'il en est de la nature et de la fonction des créations étudiées : la logique signifiante ou symptômale, d'une part, s'appuyant sur des données psychopathologiques et cherchant moins à mettre au jour les marques de la folie dans les « œuvres » qu'à analyser les processus particuliers qui les façonnent et les déterminent ; la logique esthétique, d'autre part – et nous attribuerons au terme *esthétique* le sens étendu suivant : ce qui ne se rapporte pas seulement à la contemplation et à la théorie du Beau, engageant le jugement de goût, mais à toute expérience sensible, sensorielle, impliquant la perception¹⁵³⁶ et ses effets, à savoir les sensations, les émotions et les affects.

Dans ce chapitre, nous nous proposons de suivre les fils de chacune de ces deux logiques divergentes et de les relier autant que faire se pourra. Nous considérons en effet que le regard le plus à même d'envisager la complexité des créations d'Artaud et de Nebreda émane d'une tentative de conciliation entre la lecture immersive et la lecture explicative, dans une sorte de difficile va-et-vient entre deux logiques divergentes mais non inconciliables. Autant dire qu'une telle situation nous oblige à contempler les œuvres « de traviole », comme le suggérait d'ailleurs le titre de l'un des « dessins écrits » qu'Artaud réalisa à l'asile de Rodez.

Chacune des optiques mentionnées, comme chacun des grands modes de lecture examinés, possède des travers qui lui sont propres, d'où la recherche de leur éventuel dépassement dans la prise en compte d'un horizon plus large. En effet, considérer les textes d'Antonin Artaud ou les photographies de David Nebreda sous un angle trop purement

¹⁵³⁵ « La parole soufflée », in *L'Écriture et la Différence*, op. cit., p. 253.

¹⁵³⁶ En Grec, *aisthesis*, mot qui a donné naissance au terme d'« esthétique » mais également au terme d'« esthésique ».

psychopathologique tend à occulter l'un des objectifs importants pour lesquels ces travaux ont été conçus, à savoir leur destination potentielle à un public, que ce dernier soit désigné avec précision ou qu'il reste dans l'ombre, dans l'indétermination, qu'il s'agisse d'un public large, étendu aux dimensions d'un théâtre, des visiteurs d'une exposition voire des habitants du monde entier, ou bien, à l'opposé, qu'il se réduise à un seul et unique individu, tel que le destinataire d'une lettre, que ce public soit interpellé et prié instamment d'être présent ou bien qu'il ne soit convoqué que dans le but de mieux être rejeté et dévalorisé par les créateurs. En général, l'approche psychopathologique – du moins telle qu'elle était pratiquée dans les temps anciens ou telle qu'elle est conçue aujourd'hui de manière quelque peu caricaturale – ne parvient pas non plus à tenir suffisamment compte de la dimension réceptive des œuvres, c'est-à-dire des effets que celles-ci sont censé produire sur leur public ; une posture trop « médicale », axée essentiellement sur les propriétés psychopathologiques d'une œuvre, sur les informations symptomatologiques qu'elle contient, autrement dit sur tout ce qu'elle nous apprend sur l'état de santé et la structure du malade, empêcherait, semble-t-il, de goûter pleinement aux propriétés esthétiques dont nous soutenons que sont investies les créations singulières d'Artaud et de Nebreda.

À l'inverse, reléguer immédiatement et sans prendre plus de précautions les travaux de ces deux créateurs psychotiques dans le champ de l'art, en faire des œuvres à part entière, comme toutes les autres ou, du moins, comme la plupart des productions exposées dans les galeries et les musées, et intégrées au monde de l'art, entrant dans le jeu instauré par ce dernier, revient selon nous à faire l'impasse devant certaines de leur particularités fondamentales, lesquelles émanent non seulement de leurs qualités formelles ou esthétiques (reposant notamment sur une subversion ou, plus précisément, sur une destruction de l'esthétique traditionnelle) mais proviennent surtout de leurs caractéristiques non manifestes, de réalités invisibles, parmi lesquelles se trouvent les éléments que nous avons analysés, à savoir le processus de création, à mettre en lien avec le contexte de production (poésie accompagnée de chants, photographie précédée d'automutilations...) et les fonctionnalités des « œuvres » pour leurs « auteurs » respectifs.

L'immersion dans l'œuvre, conséquence du remarquable pouvoir de fascination qu'elle détient, de son « aura » (pour reprendre un terme popularisé par Walter Benjamin), si elle ne s'accompagne pas aussi d'une prise de distance et d'une analyse du phénomène d'identification et/ou de projection, s'inscrit alors dans cette perspective subjectiviste extrêmement répandue de nos jours, faisant la part belle à l'expérience vécue du spectateur dans sa confrontation solitaire avec l'œuvre, sans égards pour l'histoire et les circonstances

qui l'entourent (nous dirons aussi, et plus largement, pour son contexte), sans égards pour le processus de création, le geste ou la parole qui a donné vie à l'œuvre, ou qui a tenté de l'amener à la reconnaissance (artistique). En effet, la lecture immersive, ou la réaction identificatoire, toutes deux gouvernées par la recherche d'un certain *quantum* de plaisir pouvant aller jusqu'à la production de jouissance esthétique, s'oppose dans une certaine mesure à la possibilité de comprendre et d'analyser, activité qui appartient davantage à l'ordre du qualitatif.

Mais, contrairement à une idée extrêmement répandue, l'inverse n'est pas forcément vrai : comprendre ou analyser une œuvre n'empêche pas d'en jouir. À T. W. Adorno affirmant que « plus on comprend les œuvres d'art, moins on en jouit », H. R. Jauss rétorquait : « Il faut au contraire la reprendre [*s. e. : cette question de la jouissance*] comme objet de réflexion théorique, si nous voulons aujourd'hui défendre contre ses détracteurs – lettrés ou non lettrés – la fonction sociale de l'art et des disciplines scientifiques qui sont à son service. »¹⁵³⁷

¹⁵³⁷ *Ibid.*

A. Comment (dé)lire(r) Artaud et Nebreda ?

Les créations d'Artaud et de Nebreda sollicitent en permanence des réactions chez leur lecteur, lance des appels vers lui et l'incitent à entrer en interaction avec elles, quand elles ne le happent pas totalement, telles des bouches affamées et insatiables. Il existe plusieurs manières, parfois très différentes, de répondre à ces interpellations, lesquelles sont bien sûr perçues et ressenties de bien des façons. Le lecteur peut par exemple être tenté d'instaurer un dialogue personnel avec les auteurs ou leurs productions ; il peut aussi considérer que la seule et la meilleure réponse possible consiste à se laisser transporter, envahir, dépossédé par les textes et les images produites.

Or, dans la mesure où le statut des œuvres pourrait dépendre, ne serait-ce que partiellement, de la réception que leur accorde le public, notre réflexion portera pour finir sur cette interrogation : comment lire Antonin Artaud et David Nebreda ? Ce que l'on pourrait encore formuler de cette façon : quelle écoute prêter à leurs écrits ? Ou de cette autre : quel regard porter sur leurs dessins et/ou leurs photographies ? Mais aussi, dans un renversement qui trouve sa justification dans l'intermédialité des œuvres, quel regard porter sur leurs écrits, quelle écoute prêter à leurs dessins et/ou à leurs photographies ?

Nous mettrons en évidence deux optiques majeures, en apparence très divergentes, mais qui ne s'opposent pas nécessairement dans les faits. La première optique ou perspective se focalise sur les propriétés esthétiques et/ou esthésiques des œuvres. Elle consiste à se laisser porter par la puissance émotive, sensorielle et affective qu'elles dégagent et obéit éventuellement au fantasme d'une lecture littérale ; nous l'appellerons *lecture immersive*, mais aussi, en nous inspirant d'un article d'Évelyne Grossman¹⁵³⁸, *lecture de délire*. La seconde optique s'efforce de situer les œuvres avant tout dans leur contexte, tient compte de leur historicité, de leur inscription au sein d'un parcours de vie et d'un processus créatif qui se développe dans l'espace et dans le temps ; si cette optique les appréhende également à travers leur dimension psychopathologique, c'est afin de mieux en percevoir la finalité et le sens profond. Dans le cadre de notre analyse, nous scinderons ce mode de lecture, relevant de la *lecture explicative*, en deux sous-modes : la *lecture symptomale* et la *lecture-témoignage* (ou *lecture testimoniale*).

¹⁵³⁸ « Lire, délier, délirer Artaud », in *Magazine littéraire*, n° 434 : « Artaud l'insurgé », Paris, sept. 2004.

Prenant ses distances avec les simples effets de surface, souvent trompeurs et propices aux interprétations erronées, ce dernier angle d'approche, que nous avons privilégié dans le cadre de notre thèse, nous permettra de continuer à interroger le statut ontologique des œuvres. Cependant, nous estimons que la perspective esthétique et la perspective clinique, ou encore la lecture de délire, d'une part, la lecture symptomale et la lecture testimoniale, d'autre part, ne sont pas forcément incompatibles. En outre, par principe, nous n'omettons pas la possibilité de lectures, multiples et infinies, applicables tant aux travaux d'Artaud qu'à ceux de Nebreda, chacune possédant certainement ses avantages mais aussi ses défauts, tels qu'imprécisions, opacités, éventuels détournements ou égarements – en un mot, chacune ayant à faire face, de manière inéluctable, à son *incomplétude*.

1. Lecture immersive

Dans une anthologie de textes commentés¹⁵³⁹, Nathalie Piégay-Gros rappelle que la lecture (de roman, de poésie...) se caractérise généralement par un état d'immersion, de degré variable, qui peut, dans certains cas, provoquer un véritable engloutissement du lecteur. Les figures souvent convoquées par les auteurs eux-mêmes à propos de l'expérience de lecture sont celles de l'envol et du transport ou, dans un autre registre, celle de la dévoration. Ces états très particuliers – et pourtant si fréquents – provoqués par la lecture, sont capables d'emporter le lecteur hors de l'espace et du temps réels, et par la même occasion, de le faire voyager en d'autres lieux comme en d'autres temps, de lui faire vivre des expériences auxquelles il n'aurait jamais songé ou qu'il n'aurait jamais osé entreprendre dans la vie quotidienne. De là, les nombreux dangers de la lecture (et notamment de la lecture de romans) pointés par certains moralistes au XIX^e siècle¹⁵⁴⁰ : les romans stimuleraient l'imagination au détriment de l'analyse rationnelle et des convenances sociales ; ils exerceraient une influence néfaste, plus spécifiquement sur l'esprit des jeunes filles, etc.

Cependant, la poésie moderne et contemporaine nous semble receler un « danger » – terme que nous utilisons ici de manière ironique – encore plus grand que la production de fantasmes : sa capacité à plonger le lecteur-auditeur-spectateur dans un état second, à créer,

¹⁵³⁹ N. Piégay-Gros, *Le Lecteur*, Paris, GF, « Lettres », 2002.

¹⁵⁴⁰ On se souviendra notamment des procès retentissants intentés à Charles Baudelaire, au sujet des *Fleurs du Mal*, comme à Gustave Flaubert, au sujet de *Madame Bovary*.

par le biais de la production d'hallucinations sonores et visuelles¹⁵⁴¹, un véritable état de rêverie, voire à reconstituer artificiellement un délire psychotique. Fasciné par la lettre du texte et perdant plus ou moins le contrôle de lui-même, le lecteur risque alors de quitter la dimension de l'Imaginaire pour entrer dans celle du Réel (au sens lacanien).

Le Réel échappe ordinairement au langage, mais nous considérons qu'il peut toutefois être restitué en poésie grâce à la force des images et, de manière encore plus prévalente, par le rythme et la prosodie. En outre, le corps réel, en tant qu'instrument, s'exprime dans le langage par le biais de la voix, laquelle est soutenue, soutendue par le souffle. À ce niveau d'expression, le poème se réduit à une sorte de partition rythmique dégagée de toute signification, les signifiants eux-mêmes n'étant pas forcément perçus comme tels par le lecteur. Comme le soutient Nathalie Piégay-Gros, « ce qui distingue le lecteur d'un poème [*moderne*] de celui d'un roman n'est pas l'attention plus ou moins grande portée au signifiant, ni une intensité plus grande de la pensée », mais « bien plutôt le degré de sensibilité à la pause, au silence, un *rythme* distinct »¹⁵⁴². La poésie moderne, marquée par les vibrations et les intensités, part du corps (de l'auteur), et se donne pour horizon le corps (du lecteur). Pour Nathalie Piégay-Gros, « l'aboutissement de la lecture du texte poétique est donc son incarnation ; ses retrouvailles avec la voix ; son appropriation par le lecteur, qui le dit *par cœur* »¹⁵⁴³. Bien évidemment, le sortilège ou la sensation d'envoûtement qui émanent du poème ne se produisent pas toujours, et le lecteur peut très bien rester indifférent ; mais ce dernier peut aussi se sentir possédé, transporté (ou, pour emprunter un terme propre à Gilles Deleuze, se trouver « déterritorialisé ») par le poème – sans forcément, d'ailleurs, être en mesure de se l'approprier, que ce soit sur un plan physique ou sur un plan plus intellectuel.

Dans *Le Bruissement de la langue*, Roland Barthes considère que l'expérience de la lecture, étant donné sa charge émotionnelle et les affects qu'elle ne manque pas de véhiculer, est capable de produire « un corps bouleversé mais non *morcelé* (sans quoi la lecture ne relèverait pas de l'Imaginaire) »¹⁵⁴⁴. Néanmoins, on peut soutenir que la plongée dans un univers comme celui d'Artaud ou celui de Nebreda, de même que l'identification à l'un ou l'autre de ces sujets, est en mesure de nous faire éprouver la jouissance ou le vertige d'un corps morcelé. La jouissance éprouvée face au texte ou à l'image implique alors

¹⁵⁴¹ Arthur Rimbaud, en particulier, est un maître en hallucinations, et ce n'est pas un hasard si Antonin Artaud témoignait à son égard une grande admiration.

¹⁵⁴² N. Piégay-Gros, « Introduction », in *Le Lecteur*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁵⁴³ *Ibid.* Souligné par l'auteur.

¹⁵⁴⁴ « Sur la lecture », in *Le Bruissement de la langue. Essais critiques* IV, Paris, Seuil, « Points », 1984, p. 44.

l'abandon de certains repères subjectifs, avec le risque éventuel de se perdre soi-même, d'être victime d'une véritable dépossession de soi.

Il va sans dire que les écrits d'Artaud et de Nebreda ne se cantonnent pas dans le registre de l'Imaginaire mais font aussi appel, notamment par le biais de la lettre et de la production d'affects, au registre du Réel, plongent et font plonger leur lectorat dans les profondeurs du lieu de la Chose, ou du moins l'orientent en direction de ce lieu. Dans ces conditions, leur lecture s'apparente effectivement à une *épreuve physique et psychique*, et contraint à une entrée dans le « délire », comme le suggère Évelyne Grossman.

Nous avons déjà évoqué, dans notre première partie, la possibilité, pour tout un chacun, de jouir sans tenir compte du signifiant phallique mais aussi la possibilité de jouir du hors-sens (ou de l'insensé), sur un mode se rapprochant du fonctionnement de pensée psychotique. Le lecteur-auditeur-spectateur d'Antonin Artaud et de David Nebreda peut ainsi se trouver immergé dans un délire non dépourvu de propriétés esthétiques et esthésiques, lui permettant de voisiner avec la Chose et l'incitant à former avec l'auteur une seule et même entité, dans un sentiment d'osmose, d'unité et de perfection retrouvées.

a. (Dé)lire(r) Artaud

Comment lire Artaud ? Cette question, posée à maintes reprises, et notamment en 1977 (quoique de manière assez implicite) dans un article de Lothar Baier, a été de nouveau soulevée en 2004 par Évelyne Grossman, non sans précaution oratoire, dans un article du *Magazine littéraire* : « Comment donc aujourd'hui tenter de lire Artaud ? »¹⁵⁴⁵ Se référant tantôt implicitement tantôt explicitement aux œuvres de philosophes (Gilles Deleuze et Jacques Derrida) et de psychanalystes (Sigmund Freud, André Green, Jean Bellemin-Noël), elle estime que, pour parvenir à lire l'œuvre du poète, il faudrait accepter d'en « délier » le sens, autrement dit ne surtout pas enfermer ce sens dans une quelconque interprétation ou un quelconque système théorique préétabli et potentiellement sclérosant mais le laisser dévier, dériver à l'infini. Elle a résumé son point de vue par un jeu de mots, en proposant de « délire » (dé-lire) ou de « délirer » le texte. Selon elle, le lecteur ne devrait pas avoir peur, et plutôt, même avoir le courage, d'entrer dans le délire de l'écrivain et de libérer ainsi, en même temps que l'énergie folle d'Artaud, sa propre folie personnelle. Cette attitude reviendrait à privilégier ce qui s'apparenterait, *mutatis mutandis*, à une écoute flottante dans le cadre d'une

¹⁵⁴⁵ « Lire, délier, délirer Artaud », *op. cit.*, p. 23. Nous soulignons.

lecture littéraire, écoute qui définirait un nouveau type de rapport au texte et que nous expliciterons plus loin.

Cependant, la notion de lecture de délire n'est que suggérée par Évelyne Grossman, qui n'en fournit que quelques caractéristiques et n'en développe pas toutes les potentialités ni n'en précise les présupposés. Inspiré par la philosophie de la déconstruction comme par la « textanalyse », ce mode de lecture semble osciller entre une lecture de plaisir, assimilable à un mode de lecture privée, et une lecture explicative, qui relève surtout, quant à elle, d'une approche critique, visant l'éventuelle transmission d'un savoir à un public. Nous détaillerons ce second aspect de la lecture de délire dans le cadre de notre étude de la lecture symptomale.

a.1. Plasticité de la pensée, de l'identité et de l'écriture

Évelyne Grossman met en rapport le mode de lecture qu'elle propose avec un phénomène caractéristique de la modernité, et qui aurait pris encore plus d'ampleur dans notre monde dit *postmoderne* : avec l'effacement voire la disparition des repères moraux et des certitudes logiques (ce que le philosophe J.-F. Lyotard théorisait, pour sa part, sous l'angle de la fin des « Grands Mythes »¹⁵⁴⁶), se serait constituée une sorte de plasticité identitaire, donnant lieu à de multiples expériences de désubjectivation et de resubjectivation atypiques. Par suite, Évelyne Grossman établit des points de convergence entre plasticité du corps contemporain, plasticité de l'écriture, plasticité identitaire et plasticité du mode de lecture (et d'écriture) critique(s) : comme Artaud, il faudrait « accueillir dans le langage le pouvoir de désintégration de l'informe et du monstrueux, en inventant la nouvelle représentation littéraire et plastique »¹⁵⁴⁷. Elle laisse ainsi entendre qu'un mode de lecture « délié », provoquant un « bouleversement des repères subjectifs »¹⁵⁴⁸, serait applicable à différents auteurs modernes, par exemple à Maurice Blanchot ou à Samuel Beckett. Mais pourquoi cette lecture, qui se calquerait sur une forme de délire, concernerait-elle Artaud au premier chef ? L'un des arguments fournis par Évelyne Grossman prend appui sur la vie même du poète :

Artaud ne cessa sans doute *jamais* de délirer, qu'il s'agisse des débordements inspirés qui imprègnent, sous couvert d'écriture automatique, ses textes surréalistes des années vingt ou du délire plus envahissant et ravageur des dernières années. Avec Artaud l'art délire.¹⁵⁴⁹

¹⁵⁴⁶ Cf. J.-F. Lyotard, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minit, 1979.

¹⁵⁴⁷ « L'homme acteur », in *Europe*, n° 873-874 : *Antonin Artaud, op. cit.*, p. 11.

¹⁵⁴⁸ « Lire, délier, délirer Artaud », in *Magazine littéraire*, n° 434 : « Artaud l'insurgé », *op. cit.*, p. 22.

¹⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 23.

Avançons que si, au sens psychopathologique du terme, le sujet Artaud n'a pas toujours déliré¹⁵⁵⁰, ou du moins pas toujours complètement, son art (au sens large), lui, a tout de même bien pu le faire, mais selon une autre acception du terme, plus ambiguë et nettement plus commune. « L'art délire », cela signifie assez probablement, selon la conception d'Évelyne Grossman, l'art défie la raison, dépasse les bornes du connu, du conceptualisable et de l'acceptable, ne répond pas aux critères et aux convenances littéraires ou artistiques habituels, bref, l'art (qui inclut, ici, la littérature) s'expose et explose dans toute son extraordinaire singularité. Nul doute qu'un tel point de vue serait également applicable aux créations scripturales, graphiques et photographiques de David Nebreda.

Pour justifier son approche des textes d'Artaud par le *dé-lire*, Évelyne Grossman se fonde plus spécifiquement sur les procédés stylistiques employés par le poète, sur son maniement étrange des mots et de la syntaxe, sur ses questionnements personnels et ses interpellations lancées au public (qui ne saurait se limiter, de manière exclusive, au lectorat), ou encore sur ses assertions et ses provocations aussi folles que vertigineuses :

« Comprendre, c'est polluer l'infini »¹⁵⁵¹ ou, autre exemple, « Ceux qui ont voulu comprendre sont ceux qui n'ont pas voulu souffrir, / l'idée de comprendre / [...] et de croire que je suis intelligible / *seti lisible* / stari minible / moni tanible / mani cortible / (corticable). »¹⁵⁵²

Dans « Lire, délier, délirer Artaud », Évelyne Grossman commente ces propos du poète, et en donne l'interprétation suivante :

Artaud n'est donc pas « corticable » (dé-corticable, dé-corps-ticable, dépeçable) et de même « *seti lisible* » est-il à entendre comme la fusion paradoxale de la question et de la réponse : « c'est-ti-lisible ? » (dans cette langue populaire qu'Artaud affecte souvent) – « c'est illisible ! »¹⁵⁵³

Ainsi, choisir d'emblée de frayer avec l'illisible, le non-sens ou le hors-sens peut sembler non seulement courageux, mais encore de bon aloi de la part d'un lecteur (ou d'une lectrice) d'Artaud. D'autant plus que, comme Jacques Derrida l'a souligné à maintes reprises, le commentaire est redouté, honni et même banni par le poète, dans la mesure où, compte tenu de sa psychose, le discours de l'autre/Autre renvoie immanquablement pour lui au double

¹⁵⁵⁰ Les commentateurs s'accordent généralement à faire remonter l'épisode de décompensation psychotique à l'année 1937 (sur ce point, on se référera notamment aux travaux de Pierre Bruno, à ceux de Serge André, ou à ceux de Renaud de Portzamparc).

¹⁵⁵¹ O.C. XVIII, p. 114.

¹⁵⁵² « Lire, délier, délirer Artaud », in *Magazine littéraire*, op. cit., p. 23.

¹⁵⁵³ *Ibid.*

persécuteur. Proscrire la lecture explicative, et la remplacer par une lecture littérale, refusant tout métalangage, cela reviendrait donc, en somme, à épouser le point de vue d'Artaud, lui qui, dès le Préambule¹⁵⁵⁴ de ses *Œuvres complètes* indiquait, sous forme d'un pied-de-nez au lecteur lettré et cultivé : « C'est pour les analphabètes que j'écris. »¹⁵⁵⁵ Dans ce même préambule, il affirmait encore : « Moi poète j'entends des voix qui ne sont plus du monde des idées. / Car là où je suis il n'y a plus à penser. »¹⁵⁵⁶

a.2. Faire l'épreuve du texte

Dans son approche des textes d'Artaud, Évelyne Grossman projette donc de changer les visées traditionnelles de la théorie littéraire, d'orienter sa perspective non plus vers la maîtrise et le savoir (liés principalement et traditionnellement à la connaissance de la vie de l'auteur, à l'histoire de ses œuvres, au contexte historique dans lequel elles s'ancrent) mais vers l'*expérience* et l'*expérimentation*, afin que la lecture critique soit davantage disponible à la surprise, ouverte à l'accueil de l'étrange, sensible à l'écoute de l'inouï, afin que le lecteur se laisse envahir par les sensations et les émotions telles que joie, peur, exaltation...

Cette déprise du savoir (que ce savoir soit déjà constitué et prenne la forme d'une grille de lecture théorique, ou qu'il fasse simplement l'objet d'une quête, se conçoive comme un but voire comme un idéal à atteindre) rendrait également le lecteur-auditeur-spectateur plus accessible à la dépossession, c'est-à-dire à l'oubli de son moi propre pour accueillir l'autre étranger. Elle permettrait, à terme, d'entrer dans le délire du poète, et d'adhérer à son dire, en suivant celui-ci non pas au niveau du sens mais *à la lettre*. C'est à ce titre que, pour désigner le mode de lecture adopté par Évelyne Grossman, nous pourrions utiliser l'expression de *lecture littérale*, ce mode de lecture que, dans *L'Autre Versant du langage*, Michèle Aquien considère comme parfaitement adapté pour lire les écrits poétiques, qui, sur ce point, tissent des liens avec le discours analytique :

Plus que de signes d'écriture, c'est d'une dimension du langage qu'il s'agit : la dimension de ce qui s'entend ou se lit, *même si l'on ne comprend pas*, d'où la connotation de bêtise qui s'attache à l'expression "prendre au pied de la lettre". [...] Qu'est-ce donc que prendre les choses au pied de la lettre ? C'est s'en tenir au signifiant dans toute son articulation, sans se laisser impressionner par ce que l'autre "voulait dire" : au contraire, *ce qui est dit est dit*, et l'emploi de tel signifiant n'est pas équivalent à tel autre, c'est celui-là seul qui convenait,

¹⁵⁵⁴ Ce Préambule est écrit, précisons-le, en août 1946.

¹⁵⁵⁵ « Préambule », in *O.C. I**, p. 10.

¹⁵⁵⁶ *Ibid.* Dans un second temps, nous verrons qu'en vérité, l'écriture même de cette phrase pose la question du sens, et qu'elle implique un double regard sur les écrits de l'auteur qui, selon nous, ne se situent pas totalement en dehors du domaine de l'intelligible et ne demeurent en aucune manière inaccessibles à la critique.

dans toute la plénitude de ses phonèmes ou de ses lettres, de ses syllabes et de son volume.¹⁵⁵⁷

Prendre à la lettre revient aussi à faire fi de la métaphore. Le procédé de métaphorisation faisant appel au registre Symbolique, il est théoriquement inexistant dans la psychose, même si le psychotique peut en percevoir quelque chose. Pour notre part, nous rattacherons ce qui pourrait passer au premier abord pour de la métaphore au registre de l'Imaginaire (les mots et expressions décrivent avant tout des images), ou encore à cette autre figure de style, plus directement accessible, qu'est la métonymie.

En tout état de cause, une lecture de délire *engage* tous les sens et toutes les forces (physiques et libidinales) du lecteur¹⁵⁵⁸. Mobilisant le corps et ses affects, cette *lecture de jouissance* contraint le lecteur à souffrir et à s'exalter face au texte, à « empathiser » avec l'auteur, comme l'explique Évelyne Grossman, en se focalisant surtout sur les effets plastiques de la lecture d'Artaud :

Le lire suppose de ne pas avoir peur d'entendre et voir les mots entrer en décomposition (ce qu'il [Artaud] appelle l'*humus* du Verbe), implique de ne pas craindre leur force de contagion (ce qu'il nomme la *peste*). Alors le *lecteur* est aussi l'*acteur* d'une lecture en mouvement qui empêche le sens de *prendre* et de s'engluer dans une forme, une lecture qui fait voler en éclats le carcan syntaxique. Alors les mots s'appellent et se répondent sur la page.¹⁵⁵⁹

Ainsi, le lecteur immergé participerait à une odyssée du langage instituée par le poète, laquelle posséderait, ainsi que son théâtre, une « force de contagion », à entendre comme force d'ébranlement et de réveil, mais aussi comme force hostile, potentiellement mortifère. Le lecteur éprouverait à son tour, et comme en miroir, les défaillances de l'esprit humain, les failles de la raison, l'angoisse et les sursauts de l'agressivité ; en même temps qu'il expérimenterait un déséquilibre du sens, il pourrait endurer un dangereux vertige des sens.

Du point de vue général de la subordination du signifié au signifiant, les poèmes d'Artaud ne font pas exception à l'essentiel de la production poétique du XX^e siècle. Un grand nombre de poètes modernes ont eu tendance, sinon à évacuer la signification de leurs poèmes, du moins à la subordonner aux sonorités. Comme le rappelle Hugo Friedrich, « le principe énoncé par E. A. Poe s'est maintenu en vie selon lequel il faut esquisser le poème à partir des puissances sonores de la langue précédant la signification et ensuite seulement,

¹⁵⁵⁷ M. Aquien, *L'Autre Versant du langage*, Paris, José Corti, 1997, p. 105-106.

¹⁵⁵⁸ Il va de soi qu'il ne s'agit pas du même type d'engagement que chez Jean-Paul Sartre.

¹⁵⁵⁹ « Lire, délirer, délier Artaud », *op. cit.*, p. 23.

donner un “sens” (toujours second) au poème »¹⁵⁶⁰. Or, rappelons-le, c’est notamment à partir de sa traduction des poèmes de Poe qu’Artaud bâtit sa poétique à l’époque de Rodez.

Dans cette perspective de lecture immersive, lire Artaud reviendrait à tenter de prendre possession de son texte, mais aussi, et avant tout peut-être, à être possédé, enchaîné, déchaîné par lui. Il y aurait d’ailleurs beaucoup de rapprochements à faire entre l’écriture du poète et la danse, et plus spécifiquement la transe, qui constitue une danse en état d’extase. En particulier, dans sa pièce de théâtre radiophonique intitulée *Pour en finir avec le jugement de dieu*, l’auteur enjoint aux hommes d’« apprendre(z) à danser à l’envers / comme dans le délire des bals musette »¹⁵⁶¹.

Comme on pourrait le prouver en citant de nombreux passages de ses œuvres, Artaud cherche de toutes ses forces à mettre en œuvre, par le biais de son langage oral, mais aussi corporel, par le biais des affects et de ce que l’on pourrait appeler sa gestuelle scripturale, une pulsion d’emprise (sadique). Cette force de *vampirisation* (dont lui-même, en premier lieu, est la victime), si elle *s’énonce* clairement dans les écrits théoriques et les manifestes qui portent sur le théâtre, *s’exerce* insidieusement dans la plupart de ses textes, qu’ils relèvent ou non du genre théâtral proprement dit. Sans doute est-ce pour cette raison, parmi tant d’autres envisageables, que la lecture d’une œuvre comme celle d’Artaud peut rebuter, susciter la peur et que l’on peut vouloir à tout prix à s’en détourner.

Parallèlement, les autoportraits photographiques et les dessins de David Nebreda, étant donné la fascination morbide qu’ils peuvent faire naître, sont en mesure de provoquer les mêmes réactions de rejet intransigeant. La réception fortement mitigée de son premier ouvrage en atteste. Quant aux textes du photographe, ils possèdent, tout comme ceux d’Artaud, une grande force mobilisatrice et déstabilisatrice, et sont capable d’exercer une véritable pression sur la psyché.

a.2.1. Devenir-autre

Dans sa conception de la lecture de délire, Évelyne Grossman estime que la plasticité identitaire de l’auteur ou de son écriture peut ou doit influencer sur l’identité même du public, en poussant celui-ci à se métamorphoser, à devenir autre. Dans l’optique deleuzienne, à laquelle elle se conforme en partie, le lecteur ne s’identifie plus seulement à un être humain, mais à toutes les formes existant dans la nature, voire en dehors d’elle ; la lecture peut certes

¹⁵⁶⁰ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, chap. V : « La poésie européenne du XX^e siècle », « Magie du verbe et suggestion », Paris, Le Livre de Poche, « Littérature », 2004, p. 264.

¹⁵⁶¹ A. Artaud, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1654.

continuer à être assimilée à une expérience de soi, une consolidation ou un approfondissement de soi (au sens où elle permet de mieux se connaître à travers le miroir que nous tend l'autre, l'étranger), mais elle constitue aussi et surtout une *expérience de l'altérité*, de l'« étrangement », ouvrant sur une multiplicité de postures identitaires. Cette lecture s'apparente donc avant tout à une sortie de soi qui conduit à épouser le corps et l'esprit de l'autre, voire à épouser la forme du radicalement autre (ou encore, à se calquer sur l'Autre). Par conséquent, l'expérience d'immersion dans l'œuvre peut se doubler d'une sorte d'extase, qui ne serait pas sans rappeler les expériences mystiques ou le sentiment océanique évoqué par Freud, ou encore certains états de « folie » (du delirium névrotique au délire psychotique). La lecture de délire peut alors correspondre à une expérience de défiguration ou à ce qu'Évelyne Grossman présente comme une *traversée de l'inhumain* :

Se sentir animal, pierre, arbre, soleil... ou Dieu, comme l'éprouva Artaud, n'est en rien l'apanage des « primitifs », des enfants, des mystiques ou des fous. Pour quelques écrivains, philosophes et poètes, ce fut d'abord une expérience traversée dans l'écriture, une expérience extrême, bouleversante, de *l'inhumain dans l'homme*.

Comment lire ce geste sans mesure qui récusé toute notion d'Auteur pour s'affirmer *Autre* ? C'est cette mise en espace théâtrale, poétique et politique d'un devenir autre dans l'écriture qu'Artaud nomme, n'en doutons pas, *aliénation*.¹⁵⁶²

Nous voyons ainsi se profiler en arrière-fonds certains concepts de la philosophie de Gilles Deleuze, à commencer par sa théorie des devenirs (devenir-animal, devenir-plante, devenir-enfant, devenir-femme...), qu'il élabore en partenariat avec Félix Guattari¹⁵⁶³.

Force est de constater qu'en mettant en rapport les effets de lecture avec les propriétés esthétiques/esthésiques du texte, et en insistant sur la nécessité de trancher, par le biais d'un regard spécifique, dans la matière textuelle pour en faire surgir la lettre même, le mode de lecture que prône Évelyne Grossman rejoint l'approche deleuzienne de la littérature et de l'art, axée non pas, de manière exclusive, sur l'auteur ou sur le lecteur, mais sur l'événement singulier de leur rencontre réciproque :

Cette esthétique consiste non pas en une théorie du beau ou du jugement de goût, centrée sur le sujet de l'expérience, ni, du côté de l'œuvre, en une herméneutique ou une histoire des formes, mais en une *conception matérielle de l'acte de création et de ses effets* conçus

¹⁵⁶² Argument principal d'Artaud, *l'« aliéné authentique »*, repris sur la quatrième de couverture.

¹⁵⁶³ Comme le rappelle Arnaud Bouaniche, « dans toute son œuvre, il s'agit pour Guattari de suivre et d'analyser les allures que prend, partout où elle a lieu (dans la clinique, dans l'art, dans la philosophie, etc.), une production de subjectivité sous la forme de processus de singularisation, de « devenirs » multiples, qui sont à l'opposé de toute position d'un sujet fixé dans une identité ». (A. Bouaniche, *Gilles Deleuze, une introduction*, Paris, Pocket, « Agora », 2007, p. 135.)

comme moyens d'exploration de forces ou d'intensités, comme outils d'expérimentation de processus de transformation réels, dans lesquels, à travers l'œuvre, nous sommes pris, autant que l'artiste. Aussi l'élément de l'art n'est-il pas l'imaginaire, mais bien celui d'une "rencontre" affectant et modifiant celui qui en fait l'épreuve, brisant les cadres de sa perception habituelle, l'entraînant dans de nouvelles manières de sentir.¹⁵⁶⁴

Dans un même ordre d'idée, on pourrait évoquer les concepts deleuziens de « ligne de fuite » ou de « distribution nomade ». Le but de la « fuite » consiste notamment à épouser de nouvelles manières de voir, de sentir et de penser. On retrouve ainsi dans la philosophie de G. Deleuze certaines préoccupations poétiques (n'est-ce pas le but avoué de Baudelaire de voyager « jusqu'au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* »¹⁵⁶⁵ ?), et une tendance aux expérimentations en tout genre.

Le problème qui se pose alors est celui de la définition qu'il convient d'accorder aux termes d'*aliénation* et de *folie*. Dans l'extrait d'Artaud, l'« *aliéné authentique* » cité plus haut, l'aliénation semble être considérée par Évelyne Grossman comme la conséquence de n'importe quel devenir-autre, et par conséquent, la folie ou l'aliénation (assimilables ici à des concepts philosophiques) seraient accessibles par le biais d'une expérimentation, plus spécifiquement à travers la fréquentation des écritures modernes et postmodernes. Ce qui revient selon nous à attribuer un sens à la fois bien général et restrictif à ces notions. Sens restrictif et superficiel car il limite l'aliénation ou la folie à un simple exercice de style, lié à une maîtrise de l'expression verbale. Et pourtant, il est vrai qu'Artaud s'est efforcé, et de façon magistrale, de renouveler, de défigurer et de transfigurer les formes d'écriture existantes, en incluant la folie (au sens le plus commun du terme) dans l'œuvre, en essayant de faire se rejoindre, en une expérience fulgurante, art et folie. Sens bien général, d'autre part, dans la mesure où les rapprochements effectués font l'impasse sur la complexité de la psychose et occulte toute la dimension psychopathologique à l'origine de la création artaudienne, de sorte que, dans cette perspective, le lecteur reste sourd au cri de détresse lancé par le sujet, ou encore à son appel au Père.

La *folie*, au sens que lui octroie Jean Dubuffet ou les surréalistes, comme l'*aliénation*, au sens que lui attribue É. Grossman, prennent essentiellement un sens positif puisque ces notions désignent un moteur ou une source pour la création, une puissance de créativité. Elle forme également un substrat au fantasme et à la rêverie ; en tant que tel, la folie est expérimentable par tout un chacun, elle peut donner lieu soit à une œuvre de folie, soit, au

¹⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 199-200.

¹⁵⁶⁵ Ch. Baudelaire, « Le Voyage », in *Les Fleurs du Mal*, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 177. Souligné par l'auteur.

contact d'une telle œuvre, à une expérience extrême, dissolvante ou amplifiante, enrichissante pour la perception, provoquant une désorientation et une jouissance que, dans le cadre de la lecture, É. Grossman a choisi de nommer expérience de *dé-lire*. De ce point de vue, la sortie de soi « n'est en rien l'apanage des "primitifs", des enfants, des mystiques ou des fous ». Elle renvoie principalement à la notion de *delirium* névrotique, sous forme de production artificielle de délire. Bien qu'il faille en passer par le prisme de la littérature et de la lecture, c'est au niveau du sentir, et en particulier du corps que tout se joue, comme dans la philosophie de G. Deleuze :

Comme pour Bergson, l'artiste est toujours pour Deleuze celui qui lance dans la circulation non pas seulement des œuvres, mais de nouvelles manières de sentir. Par là, la littérature se voit assigner une nouvelle fonction, d'après une analyse qui la sépare du domaine du sens, de la fiction ou même de l'expérience psychologique et du vécu, pour la placer du côté de l'expérimentation de transformations réelles.¹⁵⁶⁶

Si le sentir, effectivement, ne se situe pas au même niveau que le sens – au même titre que la perception, chez Merleau-Ponty, ne fait pas partie du monde des idées et de la raison mais la précède (puisqu'elle se trouve aux racines du *logos*)¹⁵⁶⁷ –, le projet qui vise ensuite à théoriser cette expérience sensorielle ou perceptive fait néanmoins entrer l'expérience dans le domaine du sens, et donc de la transcendance. Par conséquent, il est possible, comme le soutenait Merleau-Ponty à l'encontre de ses détracteurs, de raisonner sur ou à partir de l'irrationnel, de l'expérience brute (ou Réel)¹⁵⁶⁸. Héritier de la pensée de Bergson, autre phénoménologue, G. Deleuze saura exploiter ce filon qui consiste à donner une forme à l'infigurable, à mettre en pensée l'impensable. Ses textes philosophiques seront une manière de théoriser ce qui, en tant que non-sens et hors-sens, aura été exclu jusque-là du domaine de la philosophie.

Or, c'est sous une même forme ambiguë et paradoxale de description/analyse, cherchant en somme à garder l'empreinte du brut, mais sans s'y réduire, que se présenterait nombre de commentaires d'Évelyne Grossman, et en particulier ceux qui traitent du corps d'Artaud, de ses transformations et de ses aspects multiformes. Le corps du poète est par excellence le lieu où s'exercent les forces de défiguration, où se déploient les arabesques et les anamorphoses de la plasticité, où se manifestent les vertiges du non-sens et du hors-sens :

¹⁵⁶⁶ A. Bouaniche, *Gilles Deleuze, une introduction, op. cit.*

¹⁵⁶⁷ Cf. M. Merleau-Ponty, *Le Primat de la perception et ses conséquences philosophiques* (1946), Paris, Verdier, « Philosophie », 2004, en particulier p. 67-68.

¹⁵⁶⁸ *Ibid.*

Aussi inconcevable que cela puisse sembler à nos logiques de sujets ancrés dans la Loi – de moins en moins inconcevable, sans doute –, on peut être une multiplicité et pourtant un sujet (« nous sommes tous des groupuscules », disait Deleuze), être ni vivant ni mort et l'un et l'autre, ni homme ni femme et l'un et l'autre : à la fois Un et infini. Nos corps ne sont pas « anatomiques », répète Artaud, ils sont « atomiques ».¹⁵⁶⁹

Pour Évelyne Grossman, le summum du délire semble être atteint dans les dernières œuvres du poète, qu'elle aborde notamment dans « L'homme acteur », article paru dans la revue *Europe*, où elle affirme : « C'est dans *Suppôts et Supplications* que se dessine ainsi une dernière fois la figure qui traverse toute l'œuvre d'Antonin Artaud, d'un corps infiniment plastique et déformable. »¹⁵⁷⁰ La défiguration même y prend par conséquent figure. Le poète s'y décrit comme victime d'un délire d'influence, ce qui le soumet incontestablement au « devenir-Autre », lui-même n'étant qu'un vulgaire pantin aux ordres de l'Autre.

Or, ce qu'il y a d'extravagant voire même de séduisant dans la description de ce délire, qui reflète un imaginaire à la fois fantastique et délirant, alliant mysticisme et sado-masochisme, ne rend pas vraiment compte de la souffrance véhiculée par l'expérience originelle du créateur, telle que ce dernier l'a endurée. L'expérience artificielle du lecteur, l'expérience d'une folie *par procuration* – pourrait-on dire – n'entretient aucun rapport authentique, ou que peu de rapport, avec la psychose d'Artaud, l'identification du lecteur à l'auteur devenu Autre se produisant sur un mode essentiellement fantasmatique et de façon médiée, par le double crible de l'écriture et de la lecture ; elle reste donc illusoire.

Demeure toutefois accessible, pour chaque lecteur, une expérience de sortie de soi et de transformation de soi, incluant l'investissement imaginaire d'autres êtres, d'autres formes de vie et de modes de pensée, ce que Deleuze et Guattari appellent des *devenirs*, et qu'É. Grossman reprend, à notre avis, sous le vocable de « délires »¹⁵⁷¹. Nous rejoignons par ce biais une problématique très prégnante dans notre contemporanéité, bien qu'elle ait sans doute existé de tout temps : comment vivre, virtuellement, d'autres vies que la nôtre, et ainsi tenter d'échapper à la mort (autrement dit, à la loi de la castration) ?

Or, si les textes d'Artaud traduisent en premier lieu des expériences de défiguration, favorisent la prolifération de « devenirs-autre », témoignant ainsi d'une étonnante plasticité, ils soumettent également l'auteur comme le lecteur à des expériences caractérisées par l'excès ou la déperdition de forces, suivant des principes qui répondent aussi bien à la mécanique

¹⁵⁶⁹ « Préface », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁷⁰ « L'homme acteur », in *Europe*, n° 873-874 : *Antonin Artaud, op. cit.*, p. 10.

¹⁵⁷¹ Il n'est pas anodin de rencontrer le mot « délires » au pluriel dans la préface d'É. Grossman aux *Œuvres* d'Artaud ; nous voyons ainsi se tracer une parfaite synonymie entre délires et devenirs.

qu'à l'énergétique. C'est ici un autre aspect de l'expérience de lecture, ancrée dans le Réel, que nous allons détailler.

a.2.2. Mécanique et énergétique

L'un des objectifs de la lecture de délire pourrait être, outre de faire personnellement l'expérience du texte avant toute convocation d'un savoir référentiel, d'être attentif à la puissance, à l'intensité et au poids des affects que ce texte suscite, et ensuite de traduire et de mesurer ses effets, c'est-à-dire de rendre compte de la manière dont ils engagent et transforment le corps ou la pensée.

L'incroyable énergie développée par l'écriture d'Artaud provient du Réel ou de la vie brute (ce que Deleuze appellerait le « plan d'immanence »), mais cette énergie, loin d'être utilisée à des fins sublimatoires, se retourne contre le monde en tant qu'il est gouverné par le principe de réalité (selon Freud) et par la Loi symbolique (selon Lacan). Les processus secondaires, liés à l'élaboration intellectuelle, cèdent en effet totalement la place aux processus primaires, ancrés dans le réel du corps. Dans ce contexte, les affects eux-mêmes, ainsi que le suggère É. Grossman, seraient à concevoir sur le mode des sciences dures, et principalement sur le mode de la physique ou de la mécanique :

Pour Artaud comme pour Blanchot, la douleur est une question qui relève de la mécanique des solides, de la physique, poulies et leviers, poids et contrepoids, force d'attraction et de résistance. Et de même leur écriture : une force de résistance.¹⁵⁷²

Rendre compte de l'importance des phénomènes d'ordre physique, dynamique, énergétique, surgissant à la lecture des textes d'Artaud, mais aussi à l'œuvre dans le corps de l'écrivain lui-même, et dans sa pensée, comme ses textes en portent le troublant témoignage, constituerait l'un des objectifs majeurs des travaux engagés par plusieurs critiques (É. Grossman, C. Dumoulié, A. et O. Virmaux...). En effet, au-delà des émotions et sensations pures, brutes, crues, et en-deçà des constructions dogmatiques ou fantasmatiques de la raison et de l'imagination, l'écriture d'Artaud met en branle toute une machinerie, fonctionnant selon une mécanique et une énergétique précises et calculées, lesquelles renvoient inéluctablement au corps dans sa dimension réelle. À propos du poète, Arlain et Odette Virmaux établissent pour leur part ce constat :

¹⁵⁷² Artaud, « *l'aliéné authentique* », *op. cit.*, p. 167.

Son écriture est traversée d'une perpétuelle tension. Les images dont il use ne sont pas employées à la façon des poètes traditionnels, mais en raison directe de leur dynamisme et de leur puissance de suggestion concrète. Le projet est d'agir sur le réel. Il y a donc prolifération constante de la métaphore « active » : la mise en scène est une « projection brûlante », le théâtre une « conflagration », la vénération des anciens chefs-d'œuvre nous « pétrifie », etc. Tout cela concourt à une volonté tendue d'expressivité [...]¹⁵⁷³

Chez Artaud, le projet scriptural est orienté vers le Réel (il vise à produire des effets concrets sur le corps et la pensée du lecteur et, au-delà, sur le public) ; d'autre part, il s'ancre à la fois dans le Réel et l'Imaginaire, en raison de l'intense expressivité des images employées. À ce titre, le terme de « tension » auquel recourent Alain et Odette Virmaux nous semble particulièrement approprié, puisque, d'une part, il réfère au champ de l'électricité, en rapport possible avec un imaginaire fantastique ou surréaliste, et d'autre part, il traduit un effort et/ou une souffrance qui serait d'ordre aussi bien physique que psychique. Outre qu'il évoque l'état en instance d'explosion du corps sans organes et renvoie à posture ithyphallique, le mot « tension » est à relier au champ lexical du feu (« projection brûlante », etc.), qui nous conduit aux idées de destruction et d'apocalypse, si patentes dans les textes du poète.

« Il suffit [...] de feuilleter son *Van Gogh* pour trouver à toutes les pages ces métaphores “énergétiques”, d'autres disent “électriques” ou “tétaniques” »¹⁵⁷⁴, ajoutent Odette et Alain Virmaux. De son côté, Camille Dumoulié utilise également des images qui décrivent des phénomènes ignés ou lumineux pour évoquer les effets de la poésie d'Artaud sur le lecteur :

Il arrive un moment où les mots du poète ne produisent plus du sens, mais des corpuscules de matière spirituelle, qui accomplissent dans notre corps et dans notre cerveau leur terrible œuvre de vie. Où les phrases de l'écrivain tracent à travers l'espace des chemins de feu qui commencent à incendier notre poitrine, des éclairs de lumière qui nous aveuglent avant de nous redonner la vision.¹⁵⁷⁵

Artaud le premier, dans ses textes, se compare à une « pile électrique / chez qui on a châtré et refoulé les décharges »¹⁵⁷⁶.

Comme le font remarquer Alain et Odette Virmaux, la création d'Artaud s'apparente à un combat permanent : « Qu'il dessine ou qu'il écrive, c'est tout un : il lui faut se coller farouchement avec une matière qui résiste. »¹⁵⁷⁷ Combat de l'homme contre la chair et la matière langagière. Lancé dans un permanent corps-à-corps avec la Chose, Artaud se débat

¹⁵⁷³ Antonin Artaud, *Qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 1986, p. 93.

¹⁵⁷⁴ *Ibid.* Le terme de *métaphores* nous paraît toutefois inapproprié.

¹⁵⁷⁵ C. Dumoulié, « Artaud, la vie », *op. cit.*, p. 14.

¹⁵⁷⁶ « Le Théâtre de la Cruauté », in A. Artaud, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1656.

¹⁵⁷⁷ Antonin Artaud, *Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 92.

avec le Réel tout en l'exposant dans son écriture. Mais il invente aussi un nouvel espace, et de nouvelles manières d'écrire, comme le souligne É. Grossman :

Contre la *schizophrénie* et ses machines corporelles [référence à la machine de Tausk et au délire d'influence], Artaud joue la *xylophénie* verbale et ses glossolalies : une écriture qui déploie l'espace plastique d'une tension, d'un *discorps*, entre le son, la lettre, le dessin.¹⁵⁷⁸

La notion de « discorps » renvoie à un état de perpétuelle tension entre le texte et le corps. Cette tension est un écart, un désaccord, mais elle fournit aussi une énergie qui semble constituer une revanche sur la maladie mentale : *xylophénie* contre *schizophrénie*. Le délire délétère, par le biais du recours à l'esthétique (écriture, dessin, théâtre et musique confondus), paraît alors se changer en *force de production* salvatrice.

C'est à partir du constat de cette énergie à la fois créatrice et destructrice, créatrice dans sa destruction même, fertilisante dans sa corruption même, et qui de l'extérieur rend compte de l'effusion d'une libido illimitée, émanant d'un corps sans bornes et infiniment plastique, que G. Deleuze bâtit, en se référant à une expression qu'emploie Artaud dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*, sa théorie du « corps sans organes ». C'est également sur cette base qu'il concevra sa théorie des « machines désirantes », enveloppant le schizophrène dans l'habit du parfait révolutionnaire. Cet aspect politique, sur lequel nous sommes passés trop brièvement, n'est pas à négliger ; on repère dans la pensée d'É. Grossman de nombreux résidus de cette approche philosophico-politique, décrite très justement par A. Bouaniche :

Deleuze et Guattari abordent la schizophrénie comme la manifestation de « virtualités exceptionnelles », de « forces nouvelles », « ni saines, ni morbides », mais qui renouent avec un certain « élément vital » que nous ne voyons pas ordinairement, et auquel la psychanalyse reste totalement aveugle, occupée qu'elle est selon eux à sans cesse la ramener dans un carcan œdipien et familial qui en masque la signification profonde. Car la schizophrénie doit valoir comme un type d'expérience capable d'introduire à l'immédiat productif qu'est la réalité.¹⁵⁷⁹

Dans ce contexte, la schizophrénie désigne l'art de relancer indéfiniment le procès créateur, en multipliant à l'infini les « lignes de fuite », par un jeu d'allers-retours, de détours, d'involutions et de circonvolutions. D'où la comparaison, selon nous trop rapide, qu'effectue Camille Dumoulié entre le ruban de Moebius et l'écriture d'Artaud¹⁵⁸⁰.

¹⁵⁷⁸ « L'homme acteur », *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁷⁹ A. Bouaniche, *Gilles Deleuze, une introduction*, *op. cit.*, p. 157.

¹⁵⁸⁰ Cf. Cf. « Antonin Artaud et la psychanalyse : pulsion de mort et "tropulsion" de vie », *op. cit.*

Nous terminerons notre étude de l'énergétique artaudienne en mentionnant le point de vue exprimé par J.-M. G. Le Clézio, lequel décrit le poète comme une sorte de comète infernale qui a provoqué un cataclysme resté inégalé dans le champ de la littérature :

Extrême puissance que celle de cet homme, énergie qui embrase tout, consomme tout jusqu'au dernier atome. On ne voit pas dans la *littérature* et dans les *arts* d'autre exemple d'une telle concentration de force. (*Les Cahiers du Chemin*, numéro d'octobre 1973).¹⁵⁸¹

b. Le fantasme d'une lecture littérale

La déprise de soi ou la dépossession expérimentée par le lecteur, à la faveur de son *dé-lire*, peut-elle correspondre entièrement à l'épreuve qu'a subie l'auteur, en son être intime, au moment de la rédaction de ses textes ? La lecture littérale, si tant est qu'une telle lecture puisse exister, ne répond-elle pas tout bonnement à un fantasme ?

Friedrich Nietzsche a émis l'idée selon laquelle « l'effet des œuvres d'art est de susciter l'état dans lequel on crée de l'art : l'ivresse »¹⁵⁸². Bien entendu, une part d'illusion entre dans une telle assertion, car, comme le souligne Paul Audi dans son ouvrage sur l'« esth/éthique », revivre l'expérience à travers l'œuvre n'est pas identique au fait de la créer, de la façonner, de l'éprouver en tant que créateur¹⁵⁸³. En revanche, l'idée formulée par Wolfgang Iser que « la lecture influence en retour l'expérience que le lecteur a du monde »¹⁵⁸⁴ nous semble plus juste et appropriée. Rien ne nous dit en effet que le transport par lequel se laisse emporter le lecteur-auditeur-spectateur d'Artaud ou de Nebreda s'apparente véritablement au délire vécu et institué par l'auteur, car non seulement la notion de délire est complexe et nécessite, comme nous l'avons vu, d'être précisée, mais encore parce que, d'un individu à l'autre, le corps, la perception et le vécu ne sont jamais identiques. De plus, une part de réflexion et une part de distance critique accompagnent peut-être toujours toute forme de lecture immersive, y compris la lecture dite de délire.

La suggestion émise par Évelyne Grossman de « délire(r) Artaud » possède toutefois le mérite de ne pas occulter, et même de mettre en évidence, cette formidable possibilité de se projeter dans le Réel des écrits du poète, lesquels forment un véritable théâtre textuel. Nous ne critiquons pas en elle-même cette tentative (et même cette tentation fort répandue), louable et en grande partie justifiée, de s'immerger dans le bain de leur poésie physique et méta-

¹⁵⁸¹ A. et O. Virmaux, *Antonin Artaud, Qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 1986, p. 94-95.

¹⁵⁸² *Fragments posthumes*, 14 [47], OPC XIV, p. 44.

¹⁵⁸³ P. Audi, *Créer – Introduction à l'esth/éthique*, « Y mettre sa peau », Lagrasse, Verdier, « Poche », 2010, p. 185.

¹⁵⁸⁴ N. Piégay-Gros, *Le Lecteur*, « Introduction », *op. cit.*, p. 25.

physique, d'entrer dans le champ de leurs vibrations sonores, et ainsi de parvenir à y prendre un plaisir intense, voir à en jouir aussi pleinement que possible. À notre avis, ceci répond même à la perfection aux attentes de l'« artiste », coïncide magnifiquement avec son projet, puisque cette immersion dans l'œuvre n'est que la reconnaissance de sa puissance magique, extatique, et correspond en outre à la soumission aux demandes d'amour fusionnel de l'auteur, un écho immédiat à ses appels réitérés au (Nom-du-)Père, même si le lecteur n'en prend pas forcément conscience de cette manière. Si l'on se réfère aux théories de la réception, le lecteur qui chercherait à adhérer au texte d'Artaud correspond dans une certaine mesure au « lecteur implicite »¹⁵⁸⁵ défini par Wolfgang Iser ; il constitue alors – ou tend à constituer – un Double positif du poète.

En effet, de même qu'il s'efforce avec acharnement et sempiternellement, par tous ses travaux, d'accomplir une synthèse du corps et de l'écrit, d'obtenir une adéquation entre langage et pensée, parole et idée mais aussi, probablement, entre mot et chose, c'est-à-dire entre langage et Réel, Artaud ne cesse de rechercher la cor(ps)respondance¹⁵⁸⁶ totale avec lui-même comme avec son public ; on pourrait avancer qu'il vise l'établissement d'une sorte de communion unilatérale et unidirectionnelle de l'âme et du corps de l'allocutaire avec ceux de l'énonciateur qu'il se veut être, par l'intermédiaire du texte proféré, performé, mis en scène et, dans un même élan, projeté hors de scène, c'est-à-dire déplacé dans le Réel.

Pour ce qui concerne le mode de lecture des écrits et le visionnage des photographies de David Nebreda, on pourrait soumettre une proposition relativement identique à celle que formule É. Grossman à propos d'Artaud : accepter d'entrer dans le délire de leur auteur et participer à l'hallucination individuelle ou collective produite par ses créations, même s'il n'est pas sûr du tout que de telles réactions aient été souhaitées par l'écrivain-photographe.

¹⁵⁸⁵ Expression de W. Iser, le lecteur implicite est une sorte de lecteur modèle (U. Eco parle, lui de « lecteur Modèle ») : répondant aux intentions de l'auteur, comprenant ce que l'auteur a voulu dire ou ce qu'il a voulu que son lectorat comprenne, il réagit à la lecture exactement comme le texte ou l'auteur a prévu qu'il réagisse. En général, il existe une tension entre le lecteur implicite et le lecteur réel. Résumant les idées de Wolfgang Iser exposées dans *Le Lecteur implicite* (1972) et *L'Acte de lecture* (1976), Antoine Compagnon explique que « le lecteur implicite est une construction textuelle, perçue comme une contrainte par le lecteur réel, il correspond au rôle assigné au lecteur réel par les instructions du texte. » (A. Compagnon, « Le lecteur », in *Le Démon de la théorie. Littérature et Sens commun, op. cit.*, p. 161).

¹⁵⁸⁶ Nous empruntons ce néologisme à C. Bouthors-Paillart.

2. Lecture symptômale

La proposition de dé-lire, avancée par É. Grossman, peut s'interpréter non seulement comme le souhait d'accorder la primauté aux émotions, aux sensations et aux affects produits par le texte, soit à l'expérience vécue de la lecture, mais encore comme une tentative de laisser place aux associations que le lecteur peut produire à partir de ses propres intuitions ou pensées relatives au texte. Ces deux modes de lecture, originellement en porte-à-faux avec les impératifs de la critique universitaire – puisqu'ils refusent, *a priori*, de tenir compte des connaissances extra-littéraires sur la vie de l'auteur, le contexte de l'œuvre, etc. – relèvent aussi bien du champ de la critique littéraire (sous la forme, entre autres, de la critique thématique ou de la sémiologie) que de la critique philosophique, ou encore de l'écriture littéraire. De toute évidence, É. Grossman se centre sur des problématiques liées à l'esthétique de la réception lorsqu'elle affirme :

Incontestablement, l'expérience à laquelle est confronté tout lecteur d'Artaud est celle d'un bouleversement de ses repères subjectifs : il lui faut non seulement lire et lier mais aussi délier et délirer (au sens où le psychanalyste André Green parle de "déliation").¹⁵⁸⁷

Dans cet extrait de sa préface aux *Œuvres* d'Artaud¹⁵⁸⁸, repris dans l'article « Lire, délier, délirer Artaud », l'ambiguïté du mode de lecture et de l'approche critique se manifeste immédiatement, et tout d'abord dans ce passage indistinct de la sphère du *constat* à celle de la *préconisation*. En effet, l'expression *il (lui) faut* renvoie tout aussi bien à l'énonciation de préceptes de lecture (registre prescriptif) qu'au fait de céder face à une nécessité qui s'impose de l'extérieur (impératif absolu). En cela, on peut considérer que la perspective de lecture décrite par É. Grossman laisse une place bien plus grande à l'intellection et à l'interprétation que le laissait croire notre première présentation de la lecture de délire, placée sous l'étendard de la lecture immersive.

De toute façon, le mode de lecture *symptômal* conserve des liens avec le mode de lecture esthétique, car il s'intéresse aussi aux *effets* de lecture ; pour autant, il ne perd pas de vue la réalité du texte et les spécificités de l'écriture. C'est pourquoi il relève en partie d'une approche formaliste (que l'on retrouve chez les sémiologues, les textanalystes et les déconstructivistes), mais il s'inspire également de travaux d'ordre sociologique ou philosophique et, le cas échéant, d'ordre psychanalytique et/ou psychopathologique, travaux qui

¹⁵⁸⁷ « Préface », in *Artaud, Œuvres, op. cit.*, p. 9, et « Lire, délier, délirer Artaud », in *op. cit.*, p. 22.

¹⁵⁸⁸ Cette préface peut, nous semble-t-il, être considérée comme une sorte de guide de lecture.

permettent d'enrichir la réflexion sur les œuvres et de consolider les interprétations personnelles.

Ainsi, la lecture symptômale suppose que le lecteur prenne une part active à l'expérience de lecture, à commencer par le choix d'un angle d'approche, autrement dit par la création d'une perspective qui n'existe pas, originellement, dans le texte. En tant que jeu actif sur les signifiants et la lettre, la critique peut alors se transformer elle-même en *expérimentation* et en jeu créatif, renouvelant les sens déjà connus, contrôlés et officialisés au sujet de l'œuvre. Ce n'est que par l'effort de distanciation et d'interprétation, donc à travers la recherche de sens, que la lecture devient active, que le lecteur se fait véritablement acteur de sa propre lecture (ce que ne permet pas la seule lecture immersive). La critique explicative nécessite donc de prendre du recul vis-à-vis du texte tout en incitant le sujet à s'impliquer directement dans ses commentaires et ses comptes-rendus de lecture, lesquels font suite à sa propre expérience subjective.

Mettant en doute la possibilité d'une lecture purement neutre et objective, H. R. Jauss explique dans *L'Esthétique de la réception* :

Le rapport au texte est toujours à la fois réceptif et actif. Le lecteur ne peut « faire parler » un texte, c'est-à-dire concrétiser en une signification actuelle le sens potentiel de l'œuvre, qu'autant qu'il insère sa précompréhension du monde et de la vie dans le cadre de référence littéraire impliqué par le texte. Cette précompréhension du lecteur inclut les attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe à laquelle il appartient aussi bien que par son histoire individuelle. Il n'est guère besoin d'insister sur le fait qu'à cet horizon d'attente concernant le monde et la vie sont intégrées aussi déjà des expériences littéraires antérieures.¹⁵⁸⁹

Ainsi, la lecture explicative, y compris la lecture symptômale, ne saurait se concevoir hors de toute emprise théorique, historique et idéologique (ce qui n'en fait pas pour autant un mode de lecture inéluctablement dogmatique). Nous verrons ainsi en quelle mesure la lecture de délire prônée par É. Grossman repose elle aussi sur des présupposés théoriques et méthodologiques.

a. Un regard de traviole

Face aux écrits d'Artaud, il faudrait, selon É. Grossman, « apprendre à regarder et à lire de travers »¹⁵⁹⁰. Dans « Lire, délier, délirer Artaud », elle précise les conditions et les enjeux de ce mode lecture :

¹⁵⁸⁹ H. R. Jauss, *L'Esthétique de la réception*, cité par N. Piégay-Gros dans *Le Lecteur*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁵⁹⁰ « Lire, délier, délirer Artaud », *op. cit.*, p. 23.

Il faut y entendre à la fois l'idée d'une menace (regarder quelqu'un de travers n'est guère pacifiant), de percée dissolvante des mots et des images, mais aussi et en même temps l'idée d'une lecture à l'oblique, d'une écoute déformée proche sans doute d'une certaine « écoute flottante » dans l'analyse.¹⁵⁹¹

Selon nous, la « menace » dont il est question s'exerce avant tout contre le langage de la communication. La lecture « de travers » s'attaquerait au texte dans le seul but de le rendre plus riche, plus dense, plus intéressant, en faisant surgir un sous-texte que la bienséance et la bien-pensance nous obligeraient, en règle générale, à taire et à garder secret. En fin de compte, pour É. Grossman, il s'agirait, au-delà de l'attention portée au message exprimé (ou au signifié), de se rendre sensible aux images visuelles et sonores cachées dans le texte, ou plutôt sous le texte, sinon à l'intérieur de celui-ci. Il ne faudrait donc pas avoir peur d'attaquer l'écrit pour en faire sortir ce qu'Artaud appelle la « trame »¹⁵⁹², c'est-à-dire l'alliance du corps et de l'esprit dans la lettre même. On s'aperçoit alors que, dans une lecture « à l'oblique », l'intérêt se détourne du signifié, voire du signifiant, pour se déporter vers le Réel du texte. Toutefois, il ne faudrait pas occulter la part d'imaginaire comme la part de subjectivité qui entre dans cette lecture, et qui provient selon nous d'une incitation à jouer, à l'instar de l'auteur, avec les signifiants et la lettre. De fait, le désir du lecteur de trouver du nouveau, du singulier, peut se traduire par une passion de l'interprétation, laquelle laisse une large place à l'imagination. Or, si les associations de pensée de l'auteur restent toujours en partie inaccessibles (même avec les données rassemblées grâce à l'étude des avant-textes), le lecteur, pour sa part, n'éprouve en théorie aucune difficulté à laisser libre cours à ses propres associations de pensée. L'association libre sur un texte serait ce à quoi l'engage précisément une lecture de dé-lire.

D'autre part, en se référant au principe de l'*écoute flottante*, É. Grossman passe d'une approche critique axée sur la plasticité et centrée sur les œuvres picturales à une approche auditive, axée sur les textes en tant que réceptacles de matière sonore et verbale. En effet, ce type d'écoute serait l'équivalent de la vision déformée, ou défigurée, que l'on peut avoir face aux dessins d'Artaud. Mais l'écoute flottante, que l'on appelle aussi « attention (également) flottante » (traduction de l'allemand *gleichschwebende Aufmerksamkeit*), désigne ordinairement l'écoute particulière du psychanalyste, attentif au jeu des signifiants et aux associations de son patient. Elle lui donnerait plus facilement accès à la logique inconsciente,

¹⁵⁹¹ *Ibid.*

¹⁵⁹² Cf. « Préambule », in *O.C. I**, p. 8 : « La question n'étant pas pour moi de savoir ce qui parviendrait à s'insinuer dans les cadres du langage écrit, / mais dans la trame de mon âme en vie. »

dont l'écheveau doit, en théorie, être dénoué grâce à la cure psychanalytique. On peut la considérer comme « déformée », ainsi que l'exprime É. Grossman, dans la mesure où l'attention, *a priori*, n'est pas focalisée sur un point précis (l'équivalent, dans le champ pictural, du point de fuite), comme c'est généralement le cas dans la communication ordinaire ; au contraire, elle reste disponible au tout-venant qui caractérise le désordre propre au discours inconscient. Freud écrit ainsi à l'été 1922 :

L'expérience montra bientôt que le médecin analysant se comporte ici de la façon la plus appropriée s'il s'abandonne lui-même, dans un état d'*attention en égal suspens*, à sa propre activité d'esprit inconsciente, évite le plus possible la réflexion et la formation d'attentes conscientes, ne veut, de ce qu'il a entendu, rien fixer de façon particulière dans sa mémoire, et capte de la sorte l'inconscient du patient avec son propre inconscient.¹⁵⁹³

Cette pratique propre à la psychanalyse qu'est l'écoute flottante, É. Grossman juge possible de l'appliquer, sous une forme spécifique, à la littérature ; elle établit une comparaison entre ce mode de lecture de l'inconscient – nous entendons ici le mot *lecture* tant au sens d'écoute que de déchiffrement – et une lecture « de travers », d'autant plus appropriée à la lecture d'Artaud que ce dernier engage lui-même le public à observer ses dessins « de traviole »¹⁵⁹⁴. La déformation évoquée affecte aussi bien le champ auditif que le champ visuel. Selon nous, un tel mode de lecture peut également s'appliquer aux photographies de Nebreda.

Or, de prime abord, *écouter et/ou regarder de travers* représente tout sauf un mode de lecture reposant sur l'analyse et le déchiffrement. En effet, lire de travers implique de mettre de côté, en sourdine, tout ce qui relève du signifié et de la signification ; c'est une incitation à ne pas comprendre temporairement (voire définitivement) l'image ou le texte, ou encore une incitation à mal les comprendre, à en défigurer les formes, à en perturber les lignes et les traits, à en déformer et à en faire glisser les significations apparentes. Mais cela pourrait bien vouloir dire aussi, dans une autre perspective – et c'est ce qui nous intéresse maintenant : être particulièrement attentif au malentendu¹⁵⁹⁵ (mot à saisir dans sa dimension de discorde, comme synonyme d'équivoque, mais aussi à considérer littéralement, comme ce qui est *mal entendu*) ; ou encore, s'intéresser à ce qui est habituellement passé sous silence au sein de la

¹⁵⁹³ « Cure/attention (également) flottante de l'analyste », in A. Delrieu, *Sigmund Freud, index thématique*, Paris, Anthropos, 2001 (2^e éd. remis à jour), p. 198. Pour la source initiale, cf. les articles de Freud suivants : « Psychanalyse » et « Théorie de la libido ».

¹⁵⁹⁴ « Lire, délier, délirer Artaud », in *op. cit.*, p. 23. Le dessin auquel É. Grossman fait référence est *La Machine de l'être ou dessin à regarder de traviole*.

¹⁵⁹⁵ Rappelons ici que le malentendu est le produit inéluctable du discours, puisque le discours repose sur l'ambiguïté du signifiant.

communication courante, laquelle met toujours l'accent sur le message et l'information qu'il contient (l'énoncé), et donc tente de masquer l'équivocité du signifiant, de même que la dimension d'énonciation, exprimée par la prosodie, le ton et la lettre du texte.

Ainsi, à l'instar de l'écoute flottante propre au psychanalyste, l'écoute flottante appliquée aux textes littéraires dévoilerait les nœuds de sens, les points d'accroche et les malentendus. Il existerait par conséquent une tension à l'intérieur de la lecture de dé-lire, conçue comme modalité de la lecture explicative. Le flottement de l'écoute serait-il à concevoir comme un détachement complet du texte et du sens, soit comme un pur délire forgé à partir des associations personnelles du lecteur, ou bien faudrait-il plutôt le concevoir comme une technique permettant de faire apparaître un sens ou des sens plus profonds, sous-jacents au texte, en adéquation plus ou moins étroite avec la pensée de l'auteur ?

Chez Artaud, sujet en proie à la psychose, l'inconscient s'exprime « à ciel ouvert »¹⁵⁹⁶. Ses textes sont donc emplis de manifestations inconscientes, quoique l'emploi de cet adjectif puisse être, dans ce cas précis, remis en question dans la mesure où l'inconscient freudien se caractérise par le mécanisme du refoulement : l'inconscient « à ciel ouvert », à strictement parler, n'est donc plus un inconscient. Néanmoins, nous reconnaissons que l'écoute flottante appliquée à la lecture de ses textes peut se révéler un instrument utile et valide, à partir du moment où elle désigne une manière de lire spécifiquement attentive au signifiant et à ses effets, attentive à la récurrence de certaines formes langagières, de certains thèmes et de certaines images ou figures. Une telle pratique a d'ailleurs déjà été mise en œuvre depuis longtemps dans le domaine de la littérature sous les désignations de « textanalyse » ou de « sémanalyse ».

b. Du côté de la textanalyse

Pour établir sa notion de lecture de délire, Évelyne Grossman se réfère à une branche de la critique psychanalytique, baptisée « textanalyse »¹⁵⁹⁷. Née dans les années 1970, développée par André Green et par Jean-Bellemin Noël, celle-ci reprend des acquis de la psychanalyse freudienne, tout en souhaitant se démarquer de la psychanalyse appliquée ; elle introduit notamment l'idée qu'il existe un « inconscient du texte », cet inconscient étant distinct de celui de l'auteur. Comme Freud dans son approche des œuvres d'art – et sur ce point, *Le Moïse de Michel-Ange* constitue une recherche à la fois originale et exemplaire –, les

¹⁵⁹⁶ Expression de Freud, qui marque le fait que, dans la psychose, contrairement à ce qui a été observé pour la névrose, le refoulement n'est pas opérant. Par ailleurs, *L'inconscient à ciel ouvert* est le titre d'un ouvrage de Colette Soler, qui se base sur l'enseignement de Lacan pour étudier le mode de pensée propre à la psychose.

¹⁵⁹⁷ À l'origine, ce terme entre en concurrence avec d'autres, comme « analecture » et « psychalecture ».

tenants de la textanalyse « se passionne[nt] pour les “détails” du texte littéraire »¹⁵⁹⁸. Ainsi, ils « décèle[nt] la trace des processus primaires de l’inconscient dans les ornements inutiles, dans les petits faits accessoires, qui se signalent par leur caractère contingent, non liés, ou mal liés, au reste de l’histoire ; dans les répétitions involontaires ; dans une façon de traiter les mots comme des choses ; dans la matérialité du langage »¹⁵⁹⁹.

En outre, l’idée de déliaison, avancée par André Green, laisse entendre que la lecture textanalytique vise à « retrouver l’énergie libre du désir inconscient » (l’énergie dite déliée) et à « déceler la trace des processus primaires ». Dans ce but, elle doit faire fi du tissu narratif pour se tourner vers la matérialité même du langage, c’est-à-dire pour prêter attention au signifiant et à la lettre du texte. Or, on sait que le traitement des mots comme des objets est une caractéristique propre à la psychose ; observer une lecture déliée s’avère donc particulièrement recommandé dans ce contexte.

D’autre part, comme y engage la lecture de dé-lire proposée par É. Grossman, il existe une possibilité, pour tout lecteur, de s’identifier de façon purement imaginaire à un auteur (en l’occurrence, Artaud ou Nebreda). Mais il nous semble important de notifier que, si une rencontre se produit, elle s’effectuera avant tout sur un plan imaginaire. C’est pourquoi les notions d’écoute flottante et de transfert, telles qu’É. Grossman les détourne de leur contexte initial pour les appliquer à la littérature, ne sont pas identiques à ces notions telles qu’elles opèrent habituellement en psychanalyse.

Dans la conception freudienne, le transfert psychanalytique n’a rien à voir avec une quelconque idée de fusion ou de « rapport sexuel ». De fait, Freud ne s’est pas laissé abuser sur la réalité et la possibilité d’un dialogue direct d’inconscient à inconscient. C’est pourquoi, si dans un premier temps, le psychanalyste évoque avec un certain enthousiasme l’efficacité de cette trouvaille qu’est l’« attention en égal suspens » (autre nom de l’« écoute flottante »), il précise très rapidement, dans une lettre du 22 novembre 1925 :

Ma proposition d’appréhender l’inconscient de l’analysant avec son propre inconscient, lui tendre pour ainsi dire, l’oreille inconsciente comme un récepteur, a été formulée dans un sens modeste et rationaliste ; mais je sais qu’elle dissimule d’autres problèmes importants. Je voulais simplement dire qu’on devait se libérer de l’intensification consciente de certaines attentes, donc créer le même état en soi que celui exigé de l’analysant. [...] dans cette phrase il n’est question que de l’inconscient au sens descriptif. En s’exprimant correctement, on devrait dire préconscient plutôt qu’inconscient.¹⁶⁰⁰

¹⁵⁹⁸ « Les méthodes de la textanalyse », in *La Critique*, Paris, Hachette supérieur, « Concours littéraires », 2004, p. 99.

¹⁵⁹⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰⁰ « Cure/attention (également) flottante de l’analyste », in A. Delrieu, *Sigmund Freud, index thématique*, Paris, Anthropos, 2001 (2^e éd. remis à jour), p. 198.

C'est sur la base du malentendu toujours possible, de cette non-congruence permanente et absolue entre l'inconscient du locuteur/scripteur et celui du récepteur, que Jean Bellemin-Noël, envisageant un renouvellement de la théorie littéraire au contact des idées psychanalytiques, a mis en avant l'idée d'un *inconscient du texte*.

Dans le cadre de la « textanalyse » dont il est, avec A. Green, le fondateur, la lecture, loin de coller au texte initial, s'apparente à un lent et complexe travail de déchiffrement, au sein duquel l'inconscient du lecteur et son désir prennent une part active. Là aussi, la lecture forme une action, une expérimentation voire une épreuve qui s'effectue à deux, mais la séparation est nettement marquée entre écrivain et public (ce dernier ne se situant pas dans une relation de pure adhérence). L'inconscient de l'auteur est d'ailleurs présenté comme inaccessible, puisqu'il est remplacé, sans équivalence possible, par celui du texte. Seul cet inconscient du texte entrerait en contact, partiellement et à certains endroits précis, avec l'inconscient du lecteur, dévoilant non un sens unique et universel du texte, mais en indiquant une pulsation et en formant une trajectoire :

Mon inconscient de lecteur ne s'impose pas, il se prête aux possibles du texte ; le sens secret du texte ne s'expose pas, même à force de (mauvais ou bons) traitements, il s'offre aux connivences de mon écoute. Car c'est moi qui suit le maître du relief, des *intensités* : j'accroche ici ou là, je marque plus ou moins le contraste, je crée la tonalité, je fais voir ce qui n'était pas remarqué, remarquer ce qui autrement n'eût pas été vu, mon rôle est de mettre en vue – je suis metteur en scène du sens, et dès lors c'est *mon* sens. Collaboration, oui, puisque travail de part et d'autre : ça travaille, pâte et ferment.¹⁶⁰¹

« Ça travaille », nous dit Jean Bellemin-Noël. L'inconscient (ou le préconscient) seraient donc toujours à l'œuvre dans la lecture. Néanmoins, le « je », en tant sujet de la parole, reste présent et conscient du rôle qu'il joue (contrairement à ce qui se passerait dans le cadre d'une lecture totalement immersive). Le mode de lecture proposé par Jean Bellemin-Noël exprime par conséquent une révolte contre la dépossession complète (le délire), ou en tout cas une désillusion par rapport à celui-ci. Dans la perspective qu'il trace, le lecteur n'est plus cet acteur en transe auquel nous faisons référence précédemment : désormais, il s'érige lui-même en « metteur en scène » (du sens), tout en s'ouvrant à ses propres perceptions inconscientes.

¹⁶⁰¹ J. Bellemin-Noël, « Broder sur le canevas du texte », cité par N. Piégay-Gros, in *Le Lecteur, op. cit.*, p. 62.

c. Déconstruire le texte

Le mode de lecture suggéré par Évelyne Grossman (peut-être, au fond, d'inspiration plus phénoménologique que psychanalytique) lui a sans doute été inspiré en partie par les théories philosophiques de la déconstruction, dont le représentant majeur, Jacques Derrida, n'était pas ignorant de la théorie psychanalytique. Voici comment, dans *Les Grands Courants de la critique littéraire*, Gérard Gengembre tente de décrire cette branche de la critique structurale qu'est le déconstructivisme :

Derrida propose de lire le texte comme production de sens non totalisables (*La Dissémination*, Ed. du Seuil, 1972). [...] On ne saurait vraiment définir une lecture déconstructiviste, qui est affaire de pratique. Elle vise à faire éclater le texte à partir du principe de non-cohérence, à le faire jouer contre lui-même. On relève prioritairement ses inconséquences, ses incohérences, ses contradictions. Il s'agit d'une « désorientation active et méthodique » (*Marges de la philosophie*, Ed. de Minuit, 1972).¹⁶⁰²

Ici comme dans la lecture textanalytique, il s'agit donc pour le lecteur d'entrer dans une *logique de l'inconscient*, ou, plus largement (pour étendre aussi notre corpus aux textes écrits par des sujets psychotiques et aux « écrits bruts »), d'épouser une *logique du non-refoulé*. En se fondant sur les acquis de la philosophie de la perception mais aussi sur les données de la psychanalyse, la lecture déconstructiviste tient compte de la remise en cause d'un certain nombre de principes logiques, à commencer par le principe de non-contradiction. Freud a effectivement expliqué que, dans l'inconscient, ce principe n'œuvre pas : un mot, une phrase, une image, peuvent tout aussi bien signifier leur contraire.

Pour autant, ce procédé de lecture ne nous semble acquérir toute sa valeur et toute sa pertinence que dans la mesure où il opère un va-et-vient entre conscient et inconscient, formations latentes et formations manifestes, les perceptions premières étant, dans un second temps, décrites, élaborées, confrontées les unes aux autres, analysées en vue de faire sens. Ainsi, la lecture/écriture critique qui se focalise sur le dehors du sens, qui cherche à décrire le hors-sens, ne constitue en fin de compte qu'une autre manière de s'interroger sur le sens, ou sur l'absence de sens, une tentative de penser l'impensable ou l'impensé de la pensée. C'est à partir de là qu'on pourrait remettre en cause l'idée, selon nous erronée, que le délire, en particulier dans l'écriture de folie, puisse être total et vide de sens. Aussi pourrait-on affirmer, avec Michel Foucault :

¹⁶⁰² G. Gengembre, « La déconstruction », in *Les Grands Courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil, « Lettres », 1996.

Le fou n'est même pas celui qui prononce des paroles vides de sens ou formulées contre le sens commun (expérience classique de la folie). Son langage remonte vers le vide du sens. Dans le délire on trouve, et à foison, *du* sens mais pas *de* sens précis. La prolifération verbale renvoie à la fois à l'ouverture incontrôlée, béante, de production du sens, et à ce vide (mais ici s'avançant pour lui-même) toujours ménagé pour sa venue : la folie est apparue [...] comme une prodigieuse *réserve* de sens.¹⁶⁰³

Ainsi, le mode de *dé-lire* proposée par Évelyne Grossman ne serait pas à concevoir comme l'opposé du lire (ou de la lisibilité), mais bien plutôt comme un nouveau mode de lecture, faisant appel à diverses notions et conceptions théoriques, malgré le fait que ce mode de lecture se veuille et se prétende absolument non systémique, original, inactuel, et même déconstructiviste.

S'écartant de l'approche herméneutique, le regard critique proposé par les tenants de la déconstruction apparaît lui aussi comme quelque peu délirant, au sens où il engage à lire le texte non plus en conformité avec une logique rationnelle, mais selon une logique émotionnelle, et bien plus encore selon une logique littérale. La critique devient ainsi expérimentale, et la lecture des œuvres de Jean Genet que Jacques Derrida offre dans *Glas* atteint sans doute un paroxysme dans le genre. Dans « Déconstruction et littérature (*Glas*, un guide de lecture) », Charles Ramond en fait la démonstration, en analysant dans les détails le mode d'analyse du philosophe :

[...] quitte à affecter le texte, Derrida a choisi de l'affecter, de l'infecter, de le contaminer ou de le parasiter intégralement [...]. Il y a là l'idée selon laquelle le parasitage intégral est moins mutilant que la recoupe de l'interprétation. [...] À la limite, lorsque l'envahissement est accompli, on ne peut plus distinguer le parasite de son hôte, si bien que le parasitage total cesse de pouvoir être pensé comme une intrusion ou une altération. Plus il aura été invasif, moins il le sera devenu.¹⁶⁰⁴

Comme les textanalystes, J. Derrida soutient l'idée que ce sont les signifiants, et même les syllabes (ou les lettres), qui importent davantage que les significations, les idées, les concepts. L'interprétation ne constitue donc pas ici une explication d'ordre totalisante et totalitaire. Elle forme avant tout un acte de compréhension subjectif.

Aussi, contrairement à ce que pouvait laisser supposer dans un premier temps la notion de lecture de délire, mettra-t-on en doute le fait qu'Artaud ne soit absolument pas, « dé-corticable », autrement dit intelligible, compréhensible ou analysable, même si cette lecture critique, pour être efficace et valide, doit se dégager de l'herméneutique traditionnelle et

¹⁶⁰³ M. Foucault, *Dits et écrits*, t. I, cité par F. Gros, in *Foucault et la folie*, Paris, PUF, « Philosophies », 1997, p.109.

¹⁶⁰⁴ Cf. Ch. Ramond, « Déconstruction et littérature (*Glas*, un guide de lecture) », in *Derrida : la déconstruction*, ouvrage coordonné par Ch. Ramond, Paris, PUF, « Débats philosophiques », 2005.

engager un mode de lecture particulier, empruntant à diverses sciences humaines et impliquant un regard « de travers », soit un sujet ouvert à la dimension de l'inconscient.

3. Lecture testimoniale

Comme le précise Marc Crépon, en s'appuyant sur la philosophie de Jacques Derrida, le témoignage « se distingue du régime ordinaire de la communication d'une information, de la restitution des connaissances, mais aussi de la production des preuves en ceci qu'il appelle la foi de celui auquel il s'adresse. À celui-ci, il demande qu'il le croie sur parole [...] »¹⁶⁰⁵. Par ailleurs, le témoignage est toujours unique, singulier, intime ; en même temps, pour pouvoir être entendu, et donc faire son office, c'est-à-dire témoigner, il est nécessaire qu'il puisse être partagé, qu'il puisse se dire dans un langage universalisable, donc qu'il perde aussi une part de sa singularité et de son unicité¹⁶⁰⁶.

Contrairement à D. P. Schreber, qui fait montre d'un certain prosélytisme, Nebreda ne vise pas à imposer sa théorie et sa pratique mystiques à l'univers entier, ni à convertir les âmes des êtres humains en vue de leur prétendue rédemption future. En revanche, il est évident qu'il souhaite faire entendre quelque chose de sa situation ontologique particulière, et notamment de sa souffrance, par le biais de sa pratique de l'autoportrait photographique de même que par l'intermédiaire de ses écrits à consonance mystique. Cette valeur de prime importance dévolue à l'adresse à l'autre/Autre existe aussi chez Artaud qui, de manière similaire, cherche à faire entendre son cri de détresse. C'est ainsi que dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, il souhaite que le monde entier prenne acte de sa douleur de corps et de la disparition de sa subjectivité propre, en lien avec une dénonciation des « envoûtements » infâmes que lui lancerait un Autre tout-puissant ; souhaitant également prendre une revanche contre sa maladie (imputée à des méfaits extérieurs), le poète vise à imposer sa présence, sa hargne et sa fureur dans la pensée et la mémoire de tous, par l'intermédiaire d'une langue fulgurante, aux effets esthésiques qui se voudraient indélébiles : « Je suis Antonin Artaud / et que je le dise / comme je sais le dire / immédiatement / vous verrez mon corps actuel / voler en éclats / et se ramasser / sous dix mille aspects / notoires / un corps neuf / où vous ne

¹⁶⁰⁵ M. Crépon, « Traduire, témoigner, survivre », in *Rue Descartes*, n° 52 : *Penser avec Jacques Derrida*, Paris, PUF, 2006, p. 33-34.

¹⁶⁰⁶ Cf. notamment l'article de Joseph Cohen, « Ce qui demeure... », in *Rue Descartes*, n° 52 : *Penser avec Jacques Derrida*, op. cit., p. 39-52, et plus spécialement les pages 46 et 47.

pourrez / plus jamais / m'oublier. »¹⁶⁰⁷ Cette dimension prééminente de l'adresse et de l'appel, impliquant de manière corollaire une réaction et un témoignage de la part du récepteur, correspond dans bien des cas, chez Artaud comme chez Nebreda, à un appel au Père symbolique.

Parallèlement à la lecture de délire et à la lecture symptomale, il existe ainsi une troisième manière de se mettre à l'écoute des œuvres analysées ; elle consiste non pas à répondre et à se soumettre directement et intégralement à leur appel, comme c'est le cas pour la lecture immersive, ni à chercher des interprétations symboliques, significatives voire littérales, en s'inspirant de différents modes de lecture critique, mais elle vise simplement à prendre en compte la persistance de ce cri de détresse que forme l'appel au Père, et à prendre conscience que, pour les deux créateurs étudiés, ce cri restera éternellement sans réponse (conformément à l'interruption du processus de subjectivation dans la psychose). Cette posture vis-à-vis des œuvres d'Artaud et de Nebreda implique l'acceptation d'un suspens sans fin et d'une attente insatisfaite, d'une situation d'angoisse (psychotique) et de détresse à jamais irrésolues, d'une solution de guérison toujours à venir.

Pour autant, le lecteur engagé dans ce que nous nommerons une *lecture testimoniale* ne saurait rester passif. La lecture testimoniale ne se réduit pas à ce que nous pourrions désigner comme une lecture testamentaire, laquelle consisterait à prendre (froidement) acte de la mort d'un sujet. Au même titre que dans la lecture de délire, sous son versant d'intellectualisation, le lecteur-témoin est appelé à s'engager personnellement et à faire part, sous un angle critique, de ce qu'il voit, de ce qu'il lit, de ce qu'il entend et de ce qu'il ressent. Sa lecture, d'ordre éthique dans la mesure où elle manifeste des égards pour l'altérité, reconnaît les dimensions de jouissance, de douleur et de souffrance propres à l'auteur, l'oblige à ne jamais se détourner de ce qui, pour ce dernier, pose question, fait obstacle ou fait problème ; parallèlement, elle l'incite à observer et à noter les forces de résistance à l'œuvre dans une activité de création qui participe à la fois d'une destruction et d'une reconstruction du corps, de la pensée et du langage. C'est en se tenant au plus près des contradictions et des apories développées par Artaud et Nebreda que le lecteur-témoin pourra, à défaut de leur servir d'étai dans une situation de dialogue ou de correspondance réelle, du moins relayer leur appel et leur cri de désespoir dans le champ de la lecture, de l'écoute et de l'écriture critiques.

¹⁶⁰⁷ « Post-Scriptum », in *Pour en finir avec le jugement de dieu*, in A. Artaud, *Œuvres*, op. cit., p. 1663.

a. Apologues, plaidoyers et réquisitoires

Sans engager la question de leur littérarité, on pourrait comparer les œuvres scripturales composées par les deux auteurs étudiés à des réquisitoires, à des plaidoyers ou à des apologues. En effet, le genre judiciaire est aussi bien l'apanage d'Antonin Artaud que de David Nebreda : à l'instar de Daniel Paul Schreber ou de Jean-Jacques Rousseau, chacun de ces deux écrivains (au sens large) cherche à défendre sa vision de la réalité – autrement dit le bien-fondé et la valeur de son délire – et son comportement particulier qui en découle, chacun revendique ce qu'il considère être ses droits tout en accusant son (ses) adversaire(s) imaginaire(s) des pires intentions et des pires maux à son égard.

a.1. Avec moi ou contre moi

Comme le soutient Jacob Rogozinski, si la photographie de David Nebreda fait appel à l'Autre/autre, c'est essentiellement sinon uniquement en tant que témoin, avec pour objectif final d'instaurer, par le biais d'une nouvelle relation spéculaire pacifiée, une suppléance au Tiers symbolique¹⁶⁰⁸. Mais « cet *appel à témoin*, cette *exposition* à l'Autre » sont-ils véritablement en mesure de « délivrer Nebreda de son écrasant face-à-face avec le miroir »¹⁶⁰⁹, autrement dit du regard de la Mère/Méduse ?

Pour Nebreda, en dehors des phases d'hallucination et/ou d'illumination qui s'emparent de lui, subsiste un danger constant, lequel provient en premier lieu du regard, extérieur ou intérieur (sous la forme du Surmoi), puisqu'il se sent souvent observé, trompé et trahi par les images. Dans un simulacre de dialogue avec lui-même, les injonctions (ou les ordres) qu'il reçoit proviennent aussi bien des voix que des regards de l'Autre : « Dehors ils sont tous à attendre et à observer. [...] Ils observent et attendent le témoignage. [...] De toute façon, contrôle et témoignage pour préparer ceux qui observent. »¹⁶¹⁰ Au contrôle que les autres, serviteurs ou hypostases de l'Autre, exercent sur son corps et son image, Nebreda tente de répondre par un contrôle qu'il exercerait lui-même sur son propre corps et sur son image, mais également, en contrepartie, sur les autres. Ils cherchent ainsi à fabriquer ses propres témoins, ceux qui pourraient témoigner en sa faveur :

Produit dans des conditions d'isolement, il [*i.e.* : *l'autoportrait*] est toujours destiné à des témoins. Que ces témoins soient des fantômes réels ou irréels, construits sur mesure ou

¹⁶⁰⁸ J. Rogozinski, « Voyez, ceci est mon sang (ou la Passion selon D.N.N.) », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 108.

¹⁶⁰⁹ *Ibid.*

¹⁶¹⁰ « Écrit comme un dialogue avec l'archétype de certaines images de l'histoire de l'art occidental. », in *Autoportraits, op. cit.*, p. 164.

auto-imposés, n'affecte pas leur nature de sujets ou d'objets qui contraignent à une réorganisation morale continue ; sujets ou objets pour qui on agit ou qui obligent à un type concret de comportement. Cela devient alors une pratique très absorbante qui, parallèlement au système de dédoublement parfait et fermé qui est son essence, génère un système subsidiaire d'auto-échange et d'omnipotence éventuellement très dangereux, tant physiquement que mentalement.¹⁶¹¹

Nous supposons que le témoignage dont parle Nebreda correspond à l'automutilation opérée sur son corps (ce qu'on pourrait encore appeler, dans une autre perspective, le sacrifice), mais aussi, par suite au double photographique, lui-même désigné par le terme de *témoin photographique*. Subsiste ainsi toujours, de la part de Nebreda, le besoin de témoigner, donc de faire part à l'Autre, *via* les autres, d'un événement qui serait celui, toujours à venir, de sa (re)naissance en tant que sujet propre. Les multiples automutilations formant toutefois des répétitions en miniature de ce grand événement tant attendu, elles engageraient malgré tout un témoignage, lequel permettrait d'attester de la véracité d'une transsubstantiation temporaire (par identification au Moi idéal défini par le double photographique) et fourniraient la preuve du surgissement, dans un éclair de béatitude que Nebreda nomme *illumination*, d'une temporalité nouvelle, à l'origine d'une relance de la stase pulsionnelle.

Nous avons déjà mentionné et détaillé les tentatives récurrentes effectuées par Nebreda pour se justifier auprès des autres et/ou faire rejaillir la faute sur les autres/l'Autre. Précisons également que le photographe refuse toute critique extérieure ou, au mieux, semble émettre des craintes vis-à-vis de la critique, au sens de critique négative mais peut-être aussi, tout simplement, de commentaire : « Ayant échafaudé un exercice critique éloigné de toute invention, nous nous demandons cependant qui serait légitimement en droit de nous critiquer »¹⁶¹², s'interroge le photographe en conclusion de *Chapitre sur les petites amputations*, avant d'ajouter : « Peu de gens semblent savoir de quoi nous parlons et on nous accuse fréquemment de défendre ce qu'en fait nous combattons avec le plus d'énergie [...]. »¹⁶¹³ Ce sont vraisemblablement les accusations de sadomasochisme, de nécrophilie ou de pornographie qui, ici, sont en cause. À l'instar d'Artaud, Nebreda tend d'ailleurs à se considérer comme le seul juge de lui-même : « Nous sommes apparemment en bonne posture pour défendre la cohérence de notre démarche et pour énoncer les fondements de nos réflexions. »¹⁶¹⁴

¹⁶¹¹ « Sur la schizophrénie, le masochisme et la photographie », in *Autoportraits, op. cit.*, p. 186.

¹⁶¹² « Conclusion », in *Chapitre sur ..., op. cit.*, p. 89.

¹⁶¹³ *Ibid.*

¹⁶¹⁴ *Ibid.*

Et pourtant, dans toutes ses œuvres écrites, Nebreda ne prend pas soin d'explicitement les termes obscurs qu'il emploie et se permet de faire à l'envi des raisonnements tronqués. Dans sa logique (psychotique), il n'existe pourtant pas de sous-entendus car, pour lui, tout prend sens immédiatement, tout est déjà explicite (à défaut d'être explicité) et ne prête à aucune discussion. Son lecteur serait donc sommé d'adhérer aux fulgurances ou aux évidences qu'il lui présente, et qui résultent de la mise en forme de raisonnements paranoïdes ou paranoïaques comme de la mise en mots d'hallucinations visuelles ou auditives. Par conséquent, tout lecteur de Nebreda se devrait, en théorie, d'être en totale connivence avec ses écrits et son délire, ce qui va bien sûr à l'encontre de la liberté de pensée et de la création de sens chez le lecteur, toute possibilité d'interprétation de sa part se trouvant mise à mal. Il conviendra alors, pour un lecteur-témoin, de ne pas prendre parti, tout en prenant note de l'état de malaise et de tension qui résulte d'une demande de crédit impossible à satisfaire.

Pour en finir avec le jugement de dieu, titre de l'une des ultimes œuvres composées par Artaud, sonne lui aussi comme un programme d'élimination radicale de l'Autre. Parallèlement, le poète crie son désespoir et sa révolte contre l'instance symbolique, représentée au premier chef par « dieu » ou par le « père-mère », c'est-à-dire perçue soit comme entité dévoratrice, soit comme menace de castration opérant dans le Réel ou dans l'Imaginaire. À propos des lettres d'Artaud, Vincent Kaufmann fait observer :

Ce sont des actes de protestation, une façon de faire du bruit, de ne pas se laisser faire : ce n'est pas seulement en Irlande qu'il aura fait du tapage sur la voie publique (raison pour laquelle il sera interné à partir de 1937). Toute son œuvre, et sa part épistolaire en particulier, se résume peut-être à cela : du tapage sur la voie publique.¹⁶¹⁵

En règle générale, la conscience du lecteur, prise dans la fiction ou dans la parole de l'auteur, n'est pas totalement occultée dans l'acte de lecture ; contrairement à cette construction idéale qu'est le « lecteur implicite », le « lecteur réel » ne saurait être dupe ; aussi, tout en se pliant à certaines directives garantissant le sens et l'effectivité du texte de l'auteur, parvient-il toujours à conserver la singularité de son point de vue et son propre jugement vis-à-vis du texte qu'il est en train de lire.

Les choses s'avèrent toutefois plus compliquées lorsque l'auteur souhaite restreindre les possibilités d'interprétation de son texte, en insistant pour que le lecteur suive scrupuleusement et exclusivement ses directives, et pour que ce dernier n'entende que ce qui doit être entendu. Concernant Artaud et Nebreda, il semble même que nous atteignons là une

¹⁶¹⁵ V. Kaufmann, « Tapage sur la voie publique (Artaud) », in *op. cit.*, p. 103.

extrémité indépassable en matière de dogmatisme et de guidage imposé à la lecture. En effet, ces auteurs ne visent plus seulement à *restreindre ou limiter* le nombre des interprétations possibles, mais tout simplement à *supprimer* toute forme d'interprétation, afin que la lecture de leurs textes se cantonne uniquement au registre littéral et réponde strictement à leur volonté. Le lecteur réel n'aurait donc plus qu'un seul choix : se conformer au modèle du lecteur implicite, tracé dans et par le texte ; par conséquent, il tend à devenir *presque intégralement passif* face à l'œuvre (*presque* seulement, car il doit tout de même faire l'effort de l'actualiser, et pour cela, il est contraint de s'y engager corps et âme, mais c'est alors la dimension énergétique de la lecture qui doit théoriquement être convoquée, et non la liberté d'associations ou le libre-arbitre du lecteur). Comme le précise Vincent Kaufmann à propos des lettres d'Artaud :

D'un côté, il y a les correspondants, « interlocuteurs » auprès desquels protester, et de l'autre il y a les « partisans », âmes s'obstinant à aimer l'interné de Rodez, et destinataires tellement idéaux qu'ils rendent toute lettre ou toute parole superflues : les lettres peuvent alors s'abolir au profit d'une communion d'ordre télépathique. Recevoir une lettre d'Artaud, c'est toujours avoir le « choix » entre prendre place, en tant qu'être de langage, parmi ses ennemis, ou se transformer en une « âme » et occuper un point d'un réseau télépathique planétaire voué à sa défense, au soutien de sa protestation contre l'Autre.¹⁶¹⁶

Cependant, la fascination exercée sur les destinataires ne garde jamais très longtemps son pouvoir d'emprise : inéluctablement, et souvent au cours de la même lettre, le destinataire passe ainsi, aux yeux d'Artaud, du statut de complice et de confident à celui d'ennemi atavique. C'est pourquoi les attaques, les avertissements, les plaintes, les récriminations doivent sans cesse être relancés :

Le destinataire est un complice collaborant d'office à la dénonciation publique, une sorte de confident absolu qui comprend sans qu'on ait à lui parler. Ou du moins devrait l'être : car, s'il faut multiplier les lettres, les suppléments, les variantes, c'est parce que toujours l'oubli et le silence reviennent. Toujours l'envoûtement gagne du terrain, pour extraire le destinataire du cercle d'une complicité tacite et le faire passer du côté des envoûtés-envoûteurs. Il faut sans cesse écrire aux complices pour leur rappeler ce qu'ils savent déjà, ce que seule leur mauvaise foi leur fait oublier.¹⁶¹⁷

Ainsi se dessine en creux, dans les textes d'Artaud – y compris hors de la correspondance – un « destinataire idéal », que Vincent Kaufmann définit ainsi :

¹⁶¹⁶ V. Kaufmann, « Conclusion : Par-delà les vivants et les morts (Artaud) », in *L'Équivoque épistolaire*, op. cit., p. 149.

¹⁶¹⁷ *Ibid.*

Le destinataire idéal, le complice absolu, c'est ce qui reste du destinataire « officiel » lorsqu'on enlève ce qu'il faut de langage et de vie pour s'adresser à lui. Car la « vraie » vie commence là où meurent les êtres de langage (qui sont tous des doubles), ou plus exactement là où ils battent en retraite, là où ils cèdent leurs places usurpées aux âmes dépositaires d'une authenticité qu'Artaud est seul à véritablement vivre ou incarner, à l'image de ses frères en paranoïa [...].¹⁶¹⁸

Artaud et Nebreda tentent d'expliquer leurs projets personnels et de faire l'apologie de leurs œuvres et de leurs pratiques singulières, ou tout simplement d'en justifier le bien-fondé pour eux-mêmes, mais encore vis-à-vis du public (généralement circonspect, horrifié ou stupéfait) ou de l'institution psychiatrique (qui, elle, se montre souvent moins souple et moins labile dans ses jugements). Lorsque le correspondant ne paraît pas suffisamment conciliant ou montre une certaine résistance, le plaidoyer se transforme alors en réquisitoire. Le lecteur-témoin est donc généralement emporté malgré lui dans un constant mouvement de va-et-vient au sein duquel il n'aurait pas droit à la parole, sinon pour adouber les propos du créateur et attester, sans rechigner, de leur authenticité et de leur véracité.

a.2. La rhétorique épistolaire chez Artaud

Le recours à la forme épistolaire n'est pas un hasard chez Artaud ; il participe du rétablissement d'une instance énonciative au sein de son œuvre écrite. Rappelons à ce propos que, pour Daniel Lagache, « ma parole m'apparaît d'autant plus mienne qu'elle s'adresse à autrui, sous forme d'écrit ou de discours : le moi et le toi sont corrélatifs »¹⁶¹⁹. Catherine Bouthors-Paillart, quant à elle, évoque dans son ouvrage sur Artaud la « fonction identifiante de l'adresse »¹⁶²⁰. Elle pointe ainsi le fait que, pour le poète, le genre épistolaire n'est pas un genre comme un autre, et qu'il serait utilisé avant tout en raison du cadre structurant qu'il instaure :

La correspondance, de par sa matérialité et le fait qu'elle inscrit dans l'énoncé une situation énonciative fortement ancrée dans le réel (précisions sur les circonstances spatio-temporelles de l'énonciation) et une deuxième personne dont la réalité n'est pas contestable, est, en soi, preuve et garantie authentique et authentifiante de l'activité, et même de la cohérence du sujet de l'énonciation.¹⁶²¹

¹⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 150.

¹⁶¹⁹ D. Lagache, « Notes sur le langage et la personne », in *Œuvres I : Les hallucinations verbales et autres travaux cliniques (1932-1946)*, Paris, PUF, 1977, p. 209.

¹⁶²⁰ Cf. « La fonction identifiante de l'adresse », in *Antonin Artaud – L'Énonciation ou l'Épreuve de la Cruauté*, *op. cit.*, p. 65-86, et plus particulièrement « Le cadre énonciatif de la relation épistolaire », *op. cit.*, p. 72-81.

¹⁶²¹ *Ibid.*, p. 76.

C'est pourquoi les lettres sont si abondantes dans la production écrite d'Artaud, et pourquoi elles foisonnent dans ses œuvres destinées à publication ; dans *Le Théâtre et son Double*, elles sont au nombre de sept ; dans *Suppôts et Supplications*, elles se révèlent encore plus nombreuses. Au début des années 1930, Artaud s'explique lui-même sur la nécessité qu'il ressent de recourir au genre épistolaire, dans son projet de lettre à Jules Supervielle¹⁶²² :

Permettez-moi de vous adresser mon article sous forme de lettre. C'est le seul moyen que j'ai de lutter contre un sentiment absolument paralysant de gratuité et d'en venir à bout depuis plus d'un mois que j'y pense.¹⁶²³

Analysant ce propos, Catherine Bouthors-Paillart précise :

L'écrit « gratuit » est celui qui n'est pas l'objet d'un échange adressé à un « vous » verbalement rendu présent dans et par le texte ; cet écrit-là [*à savoir, l'article intitulé « Le Théâtre alchimique »*], sans destination (et donc sans destinataire ni destinataire) est toujours menacé, aux yeux d'Antonin Artaud, de n'avoir ni sens ni raison d'être [...].¹⁶²⁴

Le lecteur-témoin est donc appelé en tant que soutien par Artaud. Il doit jouer un rôle d'étayage pour toute forme de parole (y compris pour la parole délirante) par sa présence hospitalière et ses marques d'approbation, implicites ou explicites (dans ses éventuelles lettres de réponse). Dans sa correspondance réelle ou imaginaire, le poète attribue très souvent l'omniscience et/ou l'omnipotence à son allocataire, dont il espère s'attirer, sinon les bonnes grâces, du moins la bienveillance. Qu'il se nomme « Madame Toulouse », « Jacques Rivière », « Génica », « Euphrasie », « Lama », « Docteur Ferdière », « Voyante » ou « Personne », le destinataire de chaque lettre s'apparente ainsi à un Autre à la fois tout-puissant et apaisant (il est le *Nebenmensch* que l'*infans* rencontre lors de l'ontogenèse). S'il remplit parfois la fonction de Père ou de Mère, il peut aussi, à l'occasion, faire office de confident. À ce titre, la lettre au Docteur Allendy, datée du 30 novembre 1927, se révèle particulièrement éloquente et émouvante : « J'ai encore très besoin, j'ai fondamentalement besoin de quelqu'un comme vous pourvu que vous consentiez à réformer votre jugement sur mon compte »¹⁶²⁵, déclare le poète à son « ami », auquel il fait en même temps une annonce

¹⁶²² Ce projet de lettre contient une première mouture de son texte sur le « théâtre alchimique », texte qu'il n'arrive pas à terminer.

¹⁶²³ « Projet de lettre à J. Supervielle », daté du 17 mars 1932, in « Notes », in *Le Théâtre et son Double*, Gallimard, « Folio/essais », *op. cit.*, p. 236. ; cité par C. Bouthors-Paillart, *op. cit.*, p. 74.

¹⁶²⁴ « Le cadre énonciatif de la relation épistolaire », in *Antonin Artaud, l'Énonciation ou l'Épreuve de la Cruauté*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁶²⁵ « Au docteur Allendy », in *O.C. I***, p. 144.

surprenante de par son caractère paradoxal : il a décidé de mettre un terme à la « psychanalyse » qu'il avait entamée avec lui.

En outre, le *correspondant* d'Artaud, comme le suggère d'ailleurs l'une des acceptions de ce mot, peut représenter son image rêvée, son modèle absolu, ce qu'on pourrait encore appeler son Moi idéal. L'homme torturé, qui paraît affaibli, amoindri dans toutes ses compétences et capacités, s'entretient avec un double qu'il entrevoit ou qu'il imagine comme surpuissant, dominateur dans ses rapports au monde et aux autres, un être dépourvu de failles et de défauts, qui, d'après lui, saura forcément se montrer conciliateur et prodigue envers sa personne. Un phénomène de délégation de pouvoir – car il s'agit de quelque chose de plus complexe qu'un transfert – se déduit ainsi de cette phrase issue de la *Lettre à la Voyante* : « Vous étiez la maîtresse et l'oracle, vous auriez pu m'apparaître comme l'âme même et le Dieu de mon épouvantable destinée »¹⁶²⁶ ; l'allocutaire réconfortante remplacerait ici la Mère primordiale, en tant qu'Autre omnipotent, omniscient et protecteur. Et plus loin, l'auteur ajoute, confirmant peu ou prou cet état de fait : « Vous étiez la mère indulgente et bonne, quoique divergente de mon destin. »¹⁶²⁷

Pendant la Seconde Guerre mondiale, les lettres que le poète, depuis l'asile où il est interné, écrit à sa mère, Euphrasie Artaud, née Nalpas, évoque aussi cet appel de détresse lancé au *Nebenmensch*. Et ce, d'autant plus qu'il lui écrit souvent pour qu'elle lui envoie quelques denrées alimentaires en supplément de sa maigre pitance quotidienne. Une vénération et une soumission similaires transparaissent encore dans certains courriers qu'Artaud adresse, dans les années 1920, à sa fiancée Génica Athanasiou¹⁶²⁸, même s'il faut tenir compte, ici, d'un décalage générationnel. De fait, le nom d'*Athanasiou*, qui en Grec signifierait « fille (ou fils) de l'Immortel », ne pouvait qu'amplifier l'attitude révérencieuse que le poète adopta à l'égard de la jeune femme. Toutefois, les lettres qu'il écrivit à Génica se zèbrent également de coups de colère et rayonnent de contradictions.

En effet, en raison de la force titanesque comme de l'immense étendue des pouvoirs qu'il suppose à ses confidents – mais sans doute aussi pour d'autres motifs, qui relèvent de la paranoïa –, le poète octroie généralement à ceux-ci une face ténébreuse et inquiétante, quand il ne leur impute pas ouvertement des pensées hostiles. C'est pourquoi, en réalité, il leur adresse la parole tantôt sur le mode de la condescendance tantôt sur celui de la revendication, voire de la haine. Quels que soient les titres et les dénominations qu'il porte, l'Être

¹⁶²⁶ « Lettre à la Voyante », in « L'Art et la Mort », in *O.C. I**, p. 129.

¹⁶²⁷ *Ibid.*, p.131.

¹⁶²⁸ Cf. « Lettres et poèmes à Génica Athanasiou », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 51-61.

exceptionnel auquel Artaud s'adresse dans sa correspondance revêt principalement deux aspects contradictoires : d'une part, il correspond au Sauveur ou au Rédempteur, et dans ce cas, il a droit à toutes les louanges et à tous les témoignages d'amour mais il fait aussi l'objet de nombreuses demandes et d'appel au secours ; d'autre part, il apparaît comme une puissance dangereuse et maléfique, et dans ce cas, il a droit à tous les débordements de sa fureur et de sa haine. C'est pourquoi Alain Virmaux, dans *Antonin Artaud et le Théâtre*, se permet de présenter la correspondance du poète comme « une forme permanente de l'expression dramatique »¹⁶²⁹. L'une des caractéristiques majeure du genre ou plutôt du discours épistolaire est donc l'*adresse*, mais en tenant compte du fait que, même si elle n'obtient pas de réponse, la lettre interpelle toujours quelqu'un, à commencer par l'Autre, ou celui-là même qui écrit et qui ne s'en dissocie guère. Le lecteur d'aujourd'hui, comme tout lecteur des *Œuvres complètes*, est un autre dépositaire du message et/ou de l'appel d'Artaud, au-delà du destinataire particulier et nominatif de chacune de ses lettres. Le lecteur devient alors lui aussi le représentant de l'Autre (tout-puissant) et peut faire office de témoin bienveillant (et/ou attentif, soumis, conciliant, neutre, circonspect...) ou, à l'inverse, se transformer en persécuteur.

Au fond, chez Artaud, la lettre obéit plus ou moins indirectement à une finalité *autobiographique*, et remplit plus largement une fonctionnalité *auto-cognitive* ; elle favorise l'auto-analyse du sujet (marqué par la psychose) et la construction d'une image de lui-même, laquelle serait enrichie ou approfondie par les éventuelles réponses délivrées par ses correspondants. D'un autre côté, la lettre donne au poète l'occasion de faire appel à l'Autre, ou au Père symbolique, sur différents registres (plainte, invective, prière...). Elle ferait donc à la fois office de *cadre structurant* et de *miroir* grâce auxquels ce sujet pourrait tenter de se recomposer une image plus cohérente de lui-même. Comme l'écho dans le champ sonore, le discours épistolaire – situé dans le champ de l'écrit mais conservant par nature certaines affinités avec l'échange verbal – renvoie toujours au sujet quelque chose de lui-même (de sa voix, de son image). Certaines lettres rempliraient ainsi la fonction de chambre d'échos ou de miroir réfléchissant, permettant de mieux s'entendre et de mieux se voir soi-même. Elles constitueraient alors ce qu'on pourrait appeler un *espace d'auto-observation*. Elles seraient aussi le lieu où le sujet tente de conserver ou de tracer une mémoire (de l'histoire du monde et, plus encore, de son vécu personnel), afin de lutter contre la perte des signifiants propres

¹⁶²⁹ A. Virmaux, « Permanence effective de la théâtralité », in *op. cit.*, p. 32-34.

et le brouillage des repères spatio-temporels qu'il subit. À l'asile de Rodez où le poète reste enfermé pendant plusieurs années, la lettre devient pour lui un moyen de communiquer avec l'extérieur de l'espace hospitalier, mais aussi – et peut-être surtout – un moyen de continuer à entretenir un dialogue avec lui-même (ce qui lui donnerait le sentiment de rester en vie, même de façon minimale). À ce moment-là, Artaud serait donc le premier sinon l'unique destinataire de ses missives.

Cependant, dans ses œuvres destinées à publication, son objectif premier consiste à faire entendre un appel à l'aide (un appel au Père) et à transmettre son épreuve de vie, ou plutôt de survie, bref, à *témoigner*. De plus, Artaud transforme l'outil de communication (ou d'information) que constitue originellement la lettre en un outil de « conversion » de son lecteur et de *communion* avec lui. Parallèlement à son dimension de revendication et à sa fonctionnalité auto-cognitive, la lettre vise donc chez lui à faire entrer l'autre/Autre dans son propre parti, à se l'incorporer, aussi bien en le convainquant (par un appel à la raison) qu'en le persuadant ou en le sidérant (par un appel à la sensibilité et une sollicitation des affects). Mais le jeu entre présence et absence (renvoyant au jeu du *Fort/Da* décrit par Freud), souvent convoqué par les tenants du genre épistolaire, ne s'instaure pas ici ; au contraire, le sujet psychotique s'efforce de ne jamais être séparé (ou n'est jamais séparé) de l'Autre, il se trouve toujours en présence de celui-ci, pour le meilleur ou pour le pire. Par conséquent, la lettre, chez Artaud, exerce aussi une fonction d'exorcisme et vise un but de possession, l'autre (le correspondant) devant se rendre à la merci, ou se mettre intégralement au service, du sujet qui écrit. La pratique des Sorts, utilisés à partir de 1937, rend compte au plus haut point de tels objectifs.

D'une manière générale, la tentative de communication – largement transformée en communion – avec l'autre/Autre *via* l'épistolaire cache un besoin, chez le poète, de communiquer avec lui-même, cette communication étant par essence rompue ou défailante, puisque reliée à une crise identitaire profonde. Ainsi, le contenu et la dimension universels que Vincent Kaufmann attribuent aux lettres d'Artaud recouvrent en fait des aspects typiques de la maladie du poète, qui le conduisent à interpeller le monde entier et à s'adresser à l'autre/Autre, tout en niant l'existence d'autrui, c'est-à-dire la différence entre lui et l'autre/Autre. Pour autant, la profondeur des analyses effectuées par Artaud, la sensibilité, l'exubérance, l'outrance, l'efficacité ou la fragilité de son discours, ainsi que la subtilité qu'il déploie dans l'évocation de sa condition, ne peuvent qu'interpeller le sujet névrosé, lui aussi concerné par la question de la fin (en tant qu'achèvement et en tant que finalité de l'existence) comme par la question des limites de l'humanité. C'est ainsi que s'élabore un espace de

pseudo-dialogue avec le poète, où le lecteur peut se sentir amener à jouer, outre le rôle de témoin condescendant ou complaisant, le rôle de support ou de soutien pour une parole qui, au fond d'elle-même, contient et relance toujours un appel à un Autre secourable.

b. Définir et justifier sa pratique

Étant donné les nombreuses critiques qu'il a essuyées, et les malentendus qui persistent autour de sa pratique, tant chez les spécialistes que chez les non-spécialistes, Nebreda recourt dans ses textes à la logique et à la rhétorique pour plaider la légitimité, la moralité ou ne serait-ce que l'amoralité de son entreprise. Cette entreprise est en effet apparue aux yeux de la plupart des gens, y compris aux yeux des autorités psychiatriques, comme profondément choquante, provocatrice et dangereuse, et donc comme répréhensible. En conséquence, Nebreda a compris qu'il ne pouvait se contenter d'exposer ses travaux et de décrire les modalités techniques de son travail dans ses ouvrages, mais qu'il devait aussi apporter les raisons et mobiles qui l'obligent et le contraignent à s'adonner à de telles créations-destructions, de sorte que la grille de lecture utilisée par le spectateur et/ou le lecteur ne soit pas trop limitée par sa répugnance et ses préjugés. Il s'est donc livré aux tâches suivantes dans ses différents ouvrages : présenter, expliquer, analyser (ou tenter d'analyser) et défendre sa pratique, aussi bien vis-à-vis du public – révolté, circonspect ou stupéfait face à ses premiers travaux exposés – que vis-à-vis de l'institution psychiatrique qui, pour des raisons de sécurité et de protection évidentes, tend à l'empêcher.

En parallèle à la mise en place de sa rhétorique de type judiciaire, cet homme cherche à justifier son œuvre pour lui-même et continue son inaltérable quête de sens en tentant de créer une métaphore délirante. Par conséquent, l'usage de l'argumentation et de la logique témoigne également chez lui d'une volonté d'établir des repères de pensée, l'écriture étant utilisée non seulement dans un but de persuasion à l'égard du public, de défense et de légitimation d'une pratique spécifique, mais aussi dans un but de découverte ou d'analyse personnelle et d'auto-justification. Que s'efforce, au fond, de démontrer Nebreda ? Moins la validité de son travail d'un point de vue esthétique que sa validité d'un point de vue ontologique, qui seul le concerne. Par un effet mystérieux, le lecteur est ou se sent toutefois appelé comme témoin, est ou se sent tenu d'appuyer la démarche herméneutique de Nebreda, tenu de valider ses vérités personnelles en construction.

Cependant, le photographe, qui cherche à établir une relation de confiance avec son public, remet sans cesse en question les possibilités de l'entretien et du dialogue. On verra en particulier que l'attribution du qualificatif de rhétorique au discours de Nebreda n'a rien

d'évident, puisque les artifices de séduction qui sont convoqués semblent bien incapables de produire leur effet, l'hermétisme du langage effectuant une sorte de désamorçage du processus de légitimation en cours.

b.1. Contre les médecins et la critique moralisante

Pour commencer, faisons remarquer une similitude avec la position d'Antonin Artaud. Face à la réalité de la maladie mentale, David Nebreda adopte une posture ambiguë : tantôt il reconnaît les origines de sa souffrance, tantôt il remet en question les diagnostics délivrés sur son compte par la psychiatrie, tantôt il s'interroge et émet des doutes sur le fléau qui l'accable comme sur les raisons de ce fléau¹⁶³⁰. Chez Nebreda – comme chez Artaud –, l'usage du *pathos* est une arme au service de la persuasion du lecteur et de l'interlocuteur ; associé à la logique, il sert à évincer ou à discréditer celui qui se trouve coupable de ne pas adhérer à ses vues sur telle ou telle question (en l'occurrence, la question de la maladie mentale). Comme chez Artaud, l'adversaire de Nebreda fait souvent partie du corps médical¹⁶³¹, tandis que l'écrivain se situe lui-même en position à la fois de victime et de persécuté, d'étalon du Bien et de protestataire légitime qui doit se charger de faire valoir ses droits.

Dès ses premiers ouvrages, Nebreda cherche à montrer que la violence provient moins de son comportement et de ses actions – à ses yeux légitimes car nécessaires et pouvant donner lieu à une création honorable – que de la répression illégitime qu'on exerce(rait), en général, contre lui et son projet¹⁶³².

Il s'efforce également d'invalider les jugements de valeur dépréciatifs qui, très tôt, ont été accolés à ses œuvres ; pour cela, il souhaite rectifier certaines idées, et notamment « le préjugé de la douleur ou le préjugé du dégoût »¹⁶³³. Afin d'accomplir tous ces desseins, il essaie de clarifier sa pratique et dénonce les incompréhensions et les erreurs du public. De manière tout à fait pertinente, il relie ces dernières à une méconnaissance de la réalité du masochisme et de la schizophrénie, ainsi qu'à la méconnaissance des nécessités que cette maladie implique :

Les actes scatologiques ou d'auto-agression, la recherche de la limite humaine, de la limite de résistance physique et mentale, les conséquences physiques ou psychologiques

¹⁶³⁰ D. Nebreda, « Sur la révélation », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 69.

¹⁶³¹ Cf. aussi « Ce lion moral », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 54, où est évoqué un premier diagnostic de schizophrénie, et « Sur la révélation », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 67-68, où le diagnostic de « psychose schizophrénique de type paranoïde » est posé.

¹⁶³² D. Nebreda, *Autoportraits, op. cit.*, p. 181-187.

¹⁶³³ Cf. par exemple, « Sur la schizophrénie, le masochisme et la photographie », in *Autoportraits, op. cit.*, p. 181.

de l'isolement, la « recherche » de la brutalité psychiatrique ou encore la perte de contrôle finale, involontaire et peut-être inévitable, sont des phénomènes qu'il faudrait préciser en fonction du degré de masochisme de l'observateur, de celui qui méconnaît aussi bien le fait schizophrénique que le fait masochiste, comme il méconnaît son propre comportement face à l'un et à l'autre. Dans tous les cas, il s'agit toujours de définitions qui ne sont pas cliniques mais morales.¹⁶³⁴

Nebreda fait ainsi remarquer que les critiques portant sur ses travaux découlent d'un point de vue erroné, aveuglé par une morale bien-pensante qui ignore le contenu et le sens mêmes de son projet. Cet homme présente en effet son projet comme amoral ou répondant à une morale strictement personnelle, qui invalide toute référence au bien comme au mal (ce qui, en apparence, n'est pas le moindre des paradoxes). En outre, ce projet est marqué par l'impossibilité de ne pas recourir à des pratiques d'auto-violence. De cette manière, l'auteur parvient à justifier la dimension masochiste de son œuvre et à légitimer ses actions :

Dans l'idée masochiste, bien et mal sont des termes ambivalents. Bien et mal, acquiescement et refus coexistent et se superposent, se neutralisent et s'annulent mutuellement, obligeant au compromis pratique d'un nouveau genre de morale personnelle étrangère par principe à n'importe quelle autre déjà connue (car la connaissance moralise et la morale dans ce cas est source de conflit) ; morale personnelle qu'il faudra renouveler périodiquement chaque fois que ce compromis sera reconnu comme bon ou comme mauvais. Le masochiste serait un être théoriquement amoral, non par dépassement mais par impossibilité.¹⁶³⁵

Qu'il rejette l'approche clinique ou qu'il la reprenne à son compte en la réinterprétant au besoin, Nebreda fait reposer sa réflexion et son point de vue sur un raisonnement et une définition qui semblent parfaitement acceptables d'un point de vue psychopathologique. En effet, le masochiste est un individu qui recherche la jouissance (et non le plaisir) ; par conséquent, il se situe par-delà la barrière de la douleur et ne tient plus compte ni du bien ni du mal, lesquels deviennent alors, pour lui, de stricts équivalents.

Par ailleurs, et de façon certes contradictoire, l'auteur des *Autoportraits* s'emploie à récuser (partiellement) le terme de masochisme. En fait, d'après lui, ses œuvres n'obéissent pas à une pratique masochiste, du moins considérée sous l'angle de la perversion, car, contrairement à certaines œuvres d'art contemporain, elles ne sont pas complaisantes mais *nécessaires*. Selon Nebreda, l'interdit qui porte sur la violence accomplie envers soi-même doit être levé dans son cas, en raison de « la nécessité de l'expérience des limites »¹⁶³⁶ en lien avec les exigences propres à sa maladie et aux voix qui l'assaillent. C'est pourquoi son œuvre,

¹⁶³⁴ *Ibid.*, p. 185-186.

¹⁶³⁵ *Ibid.*, p. 181-182.

¹⁶³⁶ *Ibid.*

si elle peut dans une certaine mesure être rattachée au masochisme, ne saurait en tout cas être qualifiée de perverse – elle n’est pas, effectivement, produite par un sujet de structure perverse – ou d’immorale – car elle ne connaît pas la morale, pas plus qu’elle ne l’a véritablement identifiée en tant que telle.

Aussi, revendiquant souvent la parfaite innocence du saint, l’auteur des *Autoportraits* estime que la violence provient moins de sa pratique que de ceux qui l’empêchent d’accomplir son œuvre, au nom d’une morale fermement reconnue et acceptée par tous, mais qui ne prend pas en compte les cas particuliers, et ignore notamment les impératifs qui découlent de la schizophrénie :

Si maintenant nous pouvons dire que la transgression des limites est culturellement à juste titre interdite, on peut dire aussi que toute forme de discussion ou d’utilisation de ce qui est par essence moralement violent, d’un point de vue moral solidement établi, est elle-même violemment immorale.¹⁶³⁷

Dans ce passage, Nebreda retourne un sophisme contre ses adversaires. Son argument semble d’autant plus recevable qu’il est lui-même prêt à reconnaître ce qui, selon le sens commun et en général, apparaît conforme à la justice, à savoir que « la transgression des limites est culturellement à juste titre interdite ». En même temps, il énonce que, dans certains cas particuliers, la violence peut aussi être exercée de façon arbitraire et aveugle par ceux qui se désignent comme les détenteurs de la morale¹⁶³⁸.

b.2. Un raisonnement abscons

Nebreda présente son activité de création avant tout comme un acte individuel, qui se trouve destiné à lui-même et qui ne tolère pas la moindre entrave : « J’évolue entre deux concepts de réalité qui m’obligent à revendiquer continuellement l’inviolabilité, l’individualité et la nécessité de l’expérience des limites »¹⁶³⁹, affirme le photographe ; dans ces conditions, l’avis et le jugement des autres ne sauraient être considérés que comme secondaires, sinon inutiles. Et pourtant, se fait jour le besoin d’écrire et de témoigner, c’est-à-dire la nécessité de transmettre son épreuve (de la psychose), d’en faire entendre et savoir quelque chose à autrui, ou encore d’en laisser une trace, ce que nous mettons en lien avec la tentative d’instauration d’une mémoire. Or, pour laisser une trace suffisamment ostensible et

¹⁶³⁷ *Ibid.*

¹⁶³⁸ Au passage, ne retrouvons-nous pas ici un thème qui traverse toute l’œuvre philosophique de Platon, et particulièrement développé dans l’*Apologie de Socrate* et le *Criton* ?

¹⁶³⁹ *Autoportraits, op. cit.*, p. 181.

pérenne, il est nécessaire d'en passer par une extériorisation, ce dont témoigne le travail esthétique/esthésique de Nebreda dans le cadre du dessin et de la photographie, mais aussi et surtout la mise en mots de sa souffrance. Le problème et le flou entourant la légitimité de l'œuvre se trouvent encore accrus par le fait que l'auteur des *Autoportraits* doit se persuader lui-même du bien-fondé de son discours et de sa pratique, et donc être persuadé d'abord lui-même de leur valeur respective, avant de pouvoir en persuader les autres.

Destinant en priorité à lui-même ses réflexions personnelles qui portent à la fois sur sa vie (ou plutôt, sur sa survie), son être et sa démarche de création, David Nebreda se permet d'effectuer de nombreuses ellipses, de réaliser des raisonnements tronqués, d'établir des certitudes qui apparaissent comme autant de maximes délirantes, d'éluder les prémisses de ses raisonnements abscons (sans que l'on puisse vraiment parler d'enthymèmes)... Il cherche à concilier le vraisemblable avec l'irrationnel, et donc avec l'invraisemblable qui se trouve à la source de son expérience individuelle, sans tenir compte des lois et des normes du *logos* ni de l'opinion commune. Aux prises avec son délire, avec ses convictions délirantes, Nebreda ne s'efforce pas nécessairement de justifier l'invraisemblable de manière rationnelle. Nous assistons alors à un basculement fréquent (tantôt partiel, tantôt intégral) de son discours d'apparence rhétorique vers une poétique, poétique qu'il faudrait d'ailleurs plutôt mettre en rapport avec la conception d'une néo-réalité et le langage du délire.

Voici ce qu'on peut lire, par exemple, dans le deuxième paragraphe du premier chapitre de « Sur la révélation », paragraphe où Nebreda pose véritablement les questions de la connaissance et de la transmission possibles ou non de son travail à autrui :

Ce ne serait pas l'une des moindres difficultés de ce *dévoilement* que de décider s'il peut s'abriter sous l'aile de la *connaissance* et, en forçant le syllogisme, si l'effort physique de celui qui se réveille ne va pas de pair avec une résonance par sympathie qui tente à [*sic*] ankyloser une des jambes en lui imposant un mouvement perpétuel de va-et-vient avant qu'on arrive au pied du lit.¹⁶⁴⁰

Dans cet extrait, affect et raisonnement sont tous deux convoqués, comme en attestent à la fois la question posée par l'auteur (avec la présence de deux interrogatives indirectes introduites par *si*) et l'image plus ou moins extravagante suscitée par ce que Nebreda appelle un syllogisme, mais qu'il est néanmoins impossible de prendre pour tel. Du côté du lecteur, la difficulté à suivre le fil du raisonnement est flagrante, d'autant que l'argumentation excessivement évasive n'exclut ni le paradoxe ni la contradiction. Cette argumentation qui relève plus d'un questionnement continu – exécutant, selon la figure convoquée par Nebreda,

¹⁶⁴⁰ D. Nebreda, « Sur la révélation », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 65.

un « mouvement perpétuel de va-et-vient » – que d'un raisonnement construit et progressif se trouve encore obscurcie par l'emploi de mots et d'images dont le sens ne va pas de soi et qui nécessiteraient, pour être interprétés dans un sens rationnel, le recours à des connaissances psychopathologiques ou bien un métatexte explicatif qui ne nous est pas fourni. Dans ces conditions, ce qui paraît vrai ou vraisemblable aux yeux de Nebreda peut très bien paraître absurde et totalement incompréhensible pour le public. Le *dévoilement* évoqué, notion d'ordre mystique – à mettre en rapport avec les termes de *révélation* et d'*apocalypse*, également usités par l'auteur –, provoque ici essentiellement une opacification du discours et des images, une confusion, un vertige de la pensée. Nebreda nous emporte donc avec lui dans son propre vertige, ce qui prouve au moins l'efficacité de son discours sur le plan du *pathos*.

Malgré tout, rien n'empêche de voir dans certains passages de l'œuvre réalisée par Nebreda comme un détournement du genre philosophique ou de l'essai (sociologique, notamment) : on y trouve en effet l'emploi fréquent d'un vocabulaire spécialisé, qui recoupe parfois celui de la philosophie, et notamment celui de la métaphysique ; ce lexique se compose, entre autres, des mots suivants : « transcendance, idéologie, morale, immoralisme, amoralisme, vérité, bien, mal, théologie, révélation, Verbe, *logos*, *kénose*... » Une autre comparaison pourrait être faite avec le discours théologique qui, au fil des siècles et suivant les auteurs, s'est rapproché tantôt de la poésie tantôt de la rhétorique, les deux tendances se trouvant d'ailleurs souvent entremêlées. Il semble également que Nebreda ait assimilé une partie du vocabulaire psychopathologique ou psychiatrique, puisqu'il utilise parfois les mots suivants, relatifs à sa maladie : « schizophrénie, paranoïa, cerveau, neuroleptiques, etc. » Par ailleurs, dans les *Autoportraits* comme dans le *Chapitre sur les petites amputations* et *Sur la révélation*, Nebreda ne cesse de s'interroger sur sa pratique, sur la validité des termes qu'il emploie et de formuler de nouvelles définitions, preuve que sa pensée reste en perpétuelle agitation (il ne s'agit pas ici d'un réel mouvement), que son délire est en cours de construction. Enfin, certains autoportraits photographiques proposent, en guise de titre ou de légende, des pistes de réflexion, tels : *Sur l'erreur* ou *De l'impossibilité d'être assis*, qui sonnent comme des titres de chapitres à la Montaigne, eux-mêmes calqués sur les titres de traités composés par les philosophes antiques, que ces traités soient purement théoriques ou qu'ils établissent des préceptes en vue d'une adaptation pratique.

Il arrive que Nebreda se présente lui-même comme un guide pour son lecteur et, outre qu'il fournit des indications sur sa pratique photographique, il s'efforce alors d'orienter la réflexion du public afin que celui-ci ne s'égaré pas dans de faux jugements :

Plus important sans doute que les approches superficielles en termes de masochisme, de scatologie ou de maladie, serait cette simple question : comment en arrive-t-on à l'autoportrait ? Quel rôle intérieur et extérieur joue-t-il, aussi bien chez l'auteur que chez le spectateur ? Quelles conditions sont susceptibles de le légitimer ou, à l'inverse, de le dégrader jusqu'au simple exhibitionnisme ? Plus importante que tout cela serait, en effet, la délicate question des constantes universelles qu'on est amené à faire intervenir dans la construction, dans la transformation ou dans la destruction d'une identité [...].¹⁶⁴¹

Cependant, on s'aperçoit immédiatement que la « simple question » se transforme en une multitude d'interrogations, qui se chevauchent les unes les autres et qui n'ont rien de simple à comprendre, y compris pour l'auteur lui-même ; le flux de ses pensées et de ses questions semble en effet ne plus pouvoir s'arrêter, engendrant de la perplexité et ne résolvant aucune question, sur le moment comme plus tard.

Pareillement, la mise en œuvre des différents lexiques (philosophique, mystique, photographique, scientifique, etc.) et registres de langue s'inscrit dans une logique qui, contrairement à ce qui est annoncé et souhaité par Nebreda, ne facilite pas la compréhension du lecteur, car il manque soit une véritable congruence entre ce qui est énoncé et la réalité (le référent), soit une véritable articulation entre les arguments qui permettrait l'acceptation de ces derniers. Quelle que soit l'échelle de lecture envisagée (échelle de la phrase, du paragraphe, du chapitre, du livre, de l'œuvre entier), il est effectivement assez malaisé de déceler une véritable progression dans les raisonnements et la réflexion qui est menée. Celle-ci est pourtant censée se dérouler de livre en livre, le suivant constituant toujours, dans l'esprit de Nebreda, la suite logique, et même implacable, du précédent.

En outre, le sens des textes est souvent rendu opaque en raison d'un inachèvement et/ou d'un hermétisme récurrent, ce dernier engendrant une multiplication des significations possibles, un signifiant ou un simple signe (ou symbole) pouvant toujours venir à la place d'un autre, sans toutefois faire intervenir à aucun moment le registre symbolique. Aucune conclusion claire et précise ne pouvant être tirée des raisonnements tronqués (qu'il n'est absolument pas évident de qualifier d'enthymématiques), nous sortons alors totalement du champ de la rhétorique (fondée, d'après Aristote, sur le vraisemblable¹⁶⁴²) et de la philosophie (fondée, quant à elle, sur la pensée rationnelle) pour entrer dans les champs de l'occultisme

¹⁶⁴¹ D. Nebreda, « Sur la schizophrénie, le masochisme et la photographie », in *Autoportraits, op. cit.*, p. 186-187.

¹⁶⁴² « Le vraisemblable est ce qui se produit d'ordinaire, non pas absolument parlant, comme le définissent quelques-uns, mais ce qui est, vis-à-vis des choses contingentes, dans le même rapport que le général est au particulier. » (Aristote, *Rhétorique*, trad. C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques de poche », 2004, p. 88-89). Le vraisemblable, selon Aristote, ne possède donc pas un caractère de vérité absolue.

et/ou du délire, les signifiants, images, symboles et aphorismes convoqués n'ayant alors plus aucun besoin d'être justifiés et explicités.

Les conclusions que Nebreda rédige à la fin de ses ouvrages ou la postface qu'il a destinée à l'ouvrage collectif portant sur ses travaux (*Sur David Nebreda*), loin d'apporter des solutions, des clés ou même de simples éclaircissements, figurent d'ailleurs parmi les textes les plus obscurs et les plus délirants qu'il nous livre. Même s'ils continuent, indirectement, à nous transmettre un savoir concernant l'expérience de vie et de création dans la psychose, ces témoignages mettent en œuvre une rhétorique ou une logique étrange et atypique qui signe aussi, de manière paradoxale, l'arrêt de mort de tout discours en tant que celui-ci implique une transmission possible et la reconnaissance d'une altérité. Le témoignage opéré par Nebreda se réduit alors à sa seule fonction de consignation d'un événement ou d'une suite d'événements (dramatiques), sans engager, de la part de celui qui le reçoit, une quelconque réflexion ou un quelconque jugement (hormis, peut-être, l'adhésion totale), voire même une quelconque réaction. Le témoignage s'ouvre donc sur le silence et, de cette manière, s'anéantit lui-même.

c. Un cri d'amour et de haine entremêlés

Il nous semble que le lecteur des « œuvres » d'Artaud et de Nebreda est subrepticement amené par ces « auteurs » à jouer le rôle de Tiers séparateur, c'est-à-dire à endosser le rôle de Père symbolique. Dans ce cas, le lecteur n'est plus victime, comme dans le cadre d'une lecture de délire, d'un processus identificatoire qui l'immerge intégralement dans le corps et l'œuvre/non-œuvre d'autrui ; en revanche, il se trouve appelé par et dans le texte, par et dans le dessin ou la photographie, à remplir et à tenir la place d'un allocutaire extérieur et lointain, différent de l'auteur et potentiellement capable d'entrer en dialogue avec lui afin de l'aider à soutenir une parole (propre). En même temps, en raison de ce caractère lointain et inaccessible, le lecteur devient très souvent objet de haine.

En général, l'appel au Nom-du-Père, qui forme aussi l'une des ressources majeures dont dispose le sujet psychotique pour tenter de signifier sa présence au monde et de manifester sa souffrance aux autres hommes, semble assez difficile à percevoir et à discerner de l'extérieur, car il s'exprime aussi bien par l'amour (dans le registre de l'érotomanie) que par la haine, phénomène dont le néologisme lacanien d'« hainamoration »¹⁶⁴³, déformation du terme ancien *énamoration*, rend bien compte.

¹⁶⁴³ Cf. « Leçon du 13 mars 1973 », in *Le Séminaire XX : Encore*, Paris, Seuil, « Le champ freudien », 1975, p. 83-91, ou encore « Leçon du 15 avril 1975 », in *Le Séminaire XXII : R.S.I.*, in *Ornicar ?*, hiver 1975-1976, *op. cit.*, p. 49.

De fait, dans les écrits d'Artaud comme dans ceux de Nebreda, l'appel au Père se présente tantôt sous forme de prières et de suppliques, tantôt sous forme d'insultes et d'invectives ; parfois encore, il se dissimule sous le voile de l'autodérision ou de l'ironie.

Ainsi, chez Artaud, la défiance vis-à-vis de l'allocataire se mêle au plus grand respect témoigné à son égard. La correspondance assez soutenue que le poète entretiendra avec ses différents médecins, notamment à l'époque de Rodez, montre à quel point, chez lui, les attentes de soins et les espoirs d'amélioration de sa santé sont importants, mais elle révèle aussi que le transfert (amoureux), virant parfois à l'érotomanie, peut se muer très facilement en persécution et en détestation, le substitut au Père (symbolique) constituant une figure simultanément ou alternativement adorée et haïe. Les œuvres de Nebreda, à leur manière, attestent également de ce rapport ambigu à l'instance paternelle ¹⁶⁴⁴.

Cependant, malgré la crainte sous-jacente et la haine ressentie à l'encontre du père (réel, imaginaire ou symbolique), faire appel à la puissance du père constitue, pour Artaud comme pour Nebreda, une démarche et un recours indispensables en vue de mettre un terme à la toute-jouissance des mères dévorantes. Seul l'arrêt mis à cette jouissance peut en effet permettre à une parole et à une pensée de se déployer, et rendre ainsi la vie supportable pour ces sujets. Dans la psychose, l'identification à un père imaginaire, puissant et autoritaire, peut également constituer un remède partiel contre l'éclatement de la personnalité et l'inconsistance de l'être.

d. Absence de réponse

Hélas, pour Artaud comme pour Nebreda, la réponse clémente et définitive à leur appel s'est toujours fait attendre, et elle continuera toujours à se faire attendre, quels que soient les subterfuges utilisés pour convoquer et faire intervenir le Père, ou le Tiers symbolique. Aussi, Nebreda s'interroge :

Mais que faire de cette absence de réponse qui n'a fait qu'accentuer depuis toujours mon délire de revendication ? Je connais bien l'ascétisme, mais, dans la vérité mystique – un acte de foi désormais superflu –, l'interlocuteur refuse de se présenter. ¹⁶⁴⁵

Nebreda ne peut réussir à nouer une véritable relation avec Dieu, ou avec celui qu'il appelle « l'interlocuteur » mystique ; un véritable dialogue avec le Père en tant que représentant et garant du Symbolique, ou avec ce représentant de l'altérité qu'est le lecteur, est impossible. L'échec du dialogue (ou de la communion mystique) qu'il tente d'instaurer

¹⁶⁴⁴ *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁶⁴⁵ « Sur la révélation », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 82.

provoque inmanquablement la dissolution de l'Autre. En effet, pour s'adresser à un *Tu*, il faut d'abord que le sujet ait pris conscience que l'Autre (en tant qu'inconscient) le constitue. Le *Je* ne peut exister que dans la scission d'avec lui-même¹⁶⁴⁶. Or, la division (ou le clivage) normalement constitutive de tout sujet de l'inconscient ne s'est pas mise en place dans la psychose, de sorte que la scission ne peut être opérée que dans le réel, réorientant totalement le rapport à l'Autre :

Une ascèse privée de la possibilité mystique, privée d'un interlocuteur réel – inatteignable, inconditionné –, une ascèse privée de tout espoir certain mais impossible à vérifier – espoir qui justifie toute communion, mystique ou profane, en tant que bref renouvellement d'un pacte de confiance, présent et réel, avec par ailleurs, l'éternel objet de foi – ne peut avoir une *finalité* mais seulement un *devenir* qui équivaut au démembrement de celui qui est étranger à son propre devenir.¹⁶⁴⁷

Malgré l'hermétisme du langage, risquons-nous à une interprétation de ce passage de « Sur la révélation », en nous fondant sur la théorie lacanienne. L'objet que l'auteur tente de cerner ici apparaît comme « inatteignable, inconditionné ». Toutefois, les expressions et formules de privation qu'emploie Nebreda, impliquant la nullité du « pacte de confiance » et l'absence de « l'éternel objet de foi », ne renvoient pas à l'idée de privation telle qu'elle est définie par Lacan. En effet, elles ne désignent pas l'un des registres du manque, mais bien plutôt les effets de la forclusion du Nom-du-Père, soit la non-inscription du Père symbolique. L'absence de point de capiton, ou de point d'arrêt à la jouissance, suscite alors le délire, lequel s'apparente à un « devenir » permanent. Ce devenir n'a rien de commun avec la notion de Devenir telle qu'elle fût théorisée par Nietzsche, ou à un « devenir-autre », mais désigne un glissement permanent des signifiants les uns sur les autres. En effet, Nebreda explique que lui-même n'entre pas dans son devenir, autrement dit qu'il reste en dehors de sa propre existence. Ne trouvant pas d'issue dans le champ langagier ni dans le champ religieux, par le biais de la communion (pseudo-)mystique, l'ascèse telle que l'envisage Nebreda provoque par conséquent le « démembrement » du sujet (en quoi consiste véritablement, ici, le devenir), soit l'acte d'automutilation dans le Réel ou l'éclatement de la personnalité, au débouché d'un exercice de réflexion dont les effets bénéfiques sont donc à relativiser.

¹⁶⁴⁶ Cf. J. Lacan, *Le Séminaire III : Les Psychoses*, op. cit., p. 308-311, et en particulier p. 310 : « [...] l'Autre doit être d'abord considéré comme un lieu, le lieu où la parole se constitue. » et p. 310-311 : « Que le *tu* soit déjà à l'intérieur du discours est une évidence. Il n'y a jamais eu de *tu* ailleurs que là où on dit *tu*. »

¹⁶⁴⁷ « Sur la révélation », in *Sur la révélation*, op. cit., p. 82.

Dans tous les textes d'Artaud et de Nebreda résonne cette invocation terrible, cruelle et désespérée à un Nom-du-Père, sous une forme extrême et paradoxale. En effet, le cri de révolte contre l'ordre symbolique correspond tout aussi bien au refus de la Loi et de ses interdits fondamentaux qu'à la demande et à l'attente furieuses d'un « non ! », négation structurante, réorganisant le monde par le biais de l'imposition d'une limite à la toute-jouissance. Mais pour que la demande d'amour et d'assistance soit satisfaite, encore faudrait-il que les modalités du rapport à l'Autre soient pacifiées.

B. Le monde de l'art face aux créations d'Artaud et de Nebreda

Déchirées, tailladées, éventrées, maculées de sang et d'excréments, les œuvres foncièrement corporelles d'Artaud et de Nebreda portent sur elles les stigmates d'un âpre combat intérieur tout autant que les marques sinistres et indélébiles de la mort à l'œuvre. Comment se peut-il alors que, de l'explosion, du terrassement et de l'anéantissement de l'œuvre – conception toujours honnie et abhorrée chez le sujet psychotique car renvoyant immédiatement au processus d'engendrement sexuel – naisse tout de même ce que le public et la critique reconnaissent comme une création, et bien plus, comme une œuvre d'art ?

Même si elle est loin d'être totale, il existe une certaine convergence entre les préoccupations, les idées et le « goût »¹⁶⁴⁸ contemporains – autrement dit entre les attentes du public amateur et professionnel comme celles des marchands d'art et des responsables de la Culture actuels – et les aspects formels ou esthétiques/esthésiques des œuvres proposées tant par Artaud que par Nebreda. Cependant, la volonté d'intégrer les créations de ces derniers au champ de l'art (l'art incluant ici la littérature), soit la volonté de leur attribuer à tout prix un statut artistique, ne témoigne-t-elle pas, derrière les bonnes intentions de façade, d'une méconnaissance des œuvres proposées, d'un certain déni à l'égard de la souffrance exprimée par ces créateurs et d'une ignorance (consciente ou non) quant à la singularité de leurs projets et de leurs modalités de création ?

Par souci didactique, commençons par rappeler certaines attitudes fréquentes à l'égard de créations d'origine non-occidentale ou antérieures à l'époque de l'art¹⁶⁴⁹. Dans *Sociologie des arts*, Bruno Péquignot estime que l'on parle abusivement d'art de la préhistoire, ce qui constitue selon lui un « chronocentrisme »¹⁶⁵⁰ ; en effet, « on ne sait rien ou presque de la fonction sociale des images peintes sur les murs des cavernes puisque nous n'avons ni

¹⁶⁴⁸ Avec la valorisation de l'esthétique du néant et de la destruction, nous sommes loin de la notion de *goût* telle qu'elle a été développée au XVIII^e siècle, en rapport avec l'esthétique kantienne.

¹⁶⁴⁹ Pour plus de détails, voir plus loin dans cette partie.

¹⁶⁵⁰ B. Péquignot, *Sociologie des arts. Domaines et Approches*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2009, p. 10.

témoignages, ni écrits pouvant attester quoi que ce soit »¹⁶⁵¹. De même, il considère que, si l'on parle d'« arts premiers » pour désigner les arts africains, océaniques, etc., ce n'est que par une forme d'*ethnocentrisme* ; reléguant les créations issues des mondes non-occidentaux dans ce qui correspondrait à un âge archaïque de l'art et de l'humanité, l'appellation d'arts premiers lui apparaît d'autant moins pertinente que les ressortissants de ces différents peuples et cultures lointaines continuent à produire des œuvres au sein du monde contemporain.

De fait, le regroupement de tous ces types de créations différents sous le même terme dénote une absence complète de distinction, et comme un refus de s'interroger sur les conditions de production et les finalités ou fonctionnalités de chaque œuvre, comme si seule prévalait la définition admise depuis le XVIII^e siècle, mettant l'accent sur la catégorie de l'esthétique et/ou sur l'autonomie de l'art. L'ignorance des collectionneurs d'objets rituels (masques, poupées vaudou, etc.) a d'ailleurs été pointée par Yves Michaud dans *L'Artiste et les Commissaires* (1989)¹⁶⁵², ouvrage qui a également soulevé le problème du regard ethnocentrique porté sur les créations en provenance de l'étranger, et en particulier, sur la peinture des Aborigènes d'Australie¹⁶⁵³, assimilée par certains commissaires d'exposition à de l'art contemporain. Pour sa part, Bruno Péquignot soutient :

Cette confusion a une conséquence scientifique grave. Elle suppose le problème résolu avant même de l'avoir posé. En effet, affirmer que ces productions plastiques, musicales, etc. sont de l'art, c'est leur assigner une place bien déterminée dans l'espace social avant même de s'être posé la seule question qui vaille en toute rigueur : quelle fonction sociale était assignée à cette production, dans telle ou telle société, à telle ou telle époque et comment, avec quelles catégories de pensée, était-elle conçues, produite, diffusée, appréciée ou rejetée.¹⁶⁵⁴

Nous rejoignons pleinement Bruno Péquignot sur la nécessaire distinction à effectuer entre les différents types d'œuvres qui, à notre avis, ne relèvent pas toutes d'emblée de la catégorie artistique. Toutefois, relativement aux créations qui nous occupent, il s'agit peut-être moins de s'interroger sur leur fonction sociale que sur leur fonction individuelle. Quel sens et quelle(s) finalité(s) ou fonctionnalité(s) Artaud et Nebreda attribuent-ils à leurs travaux, lesquels sont destinés en priorité à eux-mêmes ? Telles seraient les premières questions à se poser.

¹⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁶⁵² *L'Artiste et les commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Paris, Jacqueline Chambon, « Rayon art », 1989, chap. II : « L'art planétaire entre eux et nous », p. 82.

¹⁶⁵³ *Ibid.*, p. 93.

¹⁶⁵⁴ B. Péquignot, *Sociologie des arts. Domaines et Approches, op. cit.*, p. 10.

Or le monde de l'art actuel – tel qu'il existe et se conçoit en Occident, mais aussi tel qu'il s'étend de plus en plus à l'échelle internationale –, bien souvent, reconduit face aux réalisations de créateurs psychotiques et, de manière plus large, face à des créations considérées comme hors normes, « Brutes » ou marginales, le même type de lectures et de jugements esthétisants, formalistes, hyper-empiriques et/ou universalistes, excluant ou minorant la question du sens¹⁶⁵⁵.

Face aux œuvres d'Artaud et de Nebreda prévaudrait aujourd'hui une vision décontextualisante et asubjectivante, de sorte que se maintiendrait une asymétrie entre les propos, conceptions et systèmes de pensée des créateurs, et les idées et valeurs plus ou moins louables ou répréhensibles mais toujours fort peu congruentes (humanisme universaliste, postmodernisme, libéralisme, goût du scandale, capitalisme et appât du gain...) au nom desquelles leurs œuvres sont appréciées et défendues par les promoteurs et spécialistes de l'art comme par le public.

Il nous semble en effet que les différents contextes dans lesquels les travaux d'Artaud et de Nebreda sont appréhendés, vus et/ou lus par le public, les artistes ou la critique modifient de beaucoup le sens qui leur est attribué, et que certains points de vue – pour intéressants et fertiles qu'ils soient – s'accompagnent d'une sorte de surdité ou d'aveuglement au contenu et à la portée véritables de ces travaux. Nous soutiendrons par conséquent que la célébration d'Antonin Artaud par le public (et pas seulement par les intellectuels, les critiques ou les artistes) depuis plus d'un demi-siècle, de même que la reconnaissance, certes bien moindre et bien moins étendue, de David Nebreda par le monde de l'art, reposent en grande partie sur des malentendus.

L'un des principaux malentendus concernant Artaud et Nebreda provient du fréquent report des fonctionnalités rituelle et curative de leurs œuvres sur leur supposée finalité esthétique, laquelle déterminerait, suivant un jugement très courant, leur statut artistique. Mais l'idéalisation d'un prétendu « art des fous » – véhiculée par André Breton, et par Max Ernst et Paul Klee avant lui – ou la promotion d'un Art Brut répondent à des mobiles qui peuvent tout aussi bien être d'ordre idéologique que d'ordre esthétique. Le statut artistique aisément accordé par la *doxa* aux œuvres d'Artaud et de Nebreda, sur la base de leurs affinités avec une esthétique de la folie, du néant ou de la destruction, se trouve donc lui aussi renforcé par le potentiel subversif que, à tort ou à raison, on leur attribue. Cet abord idéologique voire politique des œuvres étudiées formerait un second malentendu majeur. « Artaud *nous* est-il

¹⁶⁵⁵ Pour sa part, Yves Michaud va jusqu'à dénoncer l'absurdité de la lecture formaliste (*Op. cit.*, p. 94).

devenu lisible, perceptible ? Lisible, perceptible... entendons : hors annexion idéologique, hors canonisation en “artiste maudit”, hors répétition mimétique »¹⁶⁵⁶, s’interrogeait Évelyne Grossman dans « L’homme acteur ». Rien n’est moins sûr.

Toutefois, par-delà les malentendus, il nous faudra jauger les effets potentiellement bénéfiques du succès et de la reconnaissance sociale, comme les effets potentiellement néfastes du rejet ou de l’incompréhension émanant du public et du monde de l’art. En parallèle, nous tenterons de savoir en quelle mesure le cri de détresse et l’appel (au Père) lancés par les créateurs a été entendu.

La question *évaluative* que nous approfondirons ici ne portera donc pas sur la qualité des créations, ni sur leur respectabilité méritée ou acquise – en lien, par exemple, avec leur présence permanente ou temporaire dans une galerie, un musée, une bibliothèque –, mais sur la possibilité ou l’impossibilité, voire encore simultanément la possibilité *et* l’impossibilité, pour certaines d’entre elles, même lorsqu’elles tendent à s’inscrire comme candidates à la reconnaissance artistique, de figurer *in extenso* parmi les œuvres d’art.

1. Ambiance de l’art actuel

Nous décrivons ci-dessous, de manière très synthétique, l’ambiance de l’art actuel, afin de montrer dans quel contexte particulier les créations d’Artaud et de Nebreda sont portées à l’appréciation du public et pour quelles raisons elles tendent à obtenir si aisément une reconnaissance artistique de la part des critiques et des experts, ou encore de la part du public. Ce chapitre fera référence à certaines orientations actuelles de la pratique artistique, aux grandes théories esthétiques en vigueur, mais également à l’opinion commune (ou *doxa*) et à son mode privilégié de relation aux œuvres. Cette approche à la fois historique, philosophique et sociologique, sans être exhaustive, nous permettra de recenser un certain nombre d’arguments en faveur de la reconnaissance de la valeur artistique des créations étudiées ; elle nous permettra également de pointer un certain nombre d’arguments allant dans le sens contraire, et plaidant pour l’éviction des ces créations hors du domaine de l’art et de la culture. Finalement, il nous faudra tenir compte aussi bien des paradoxes inhérents aux travaux de sujets psychotiques que des paradoxes inhérents à la diversité des doctrines esthétiques et au mode de fonctionnement actuel du monde de l’art.

¹⁶⁵⁶ « L’homme acteur », in *Europe*, n° 873-874 : Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 3.

a. L'esthétique du néant et de la destruction

Comme l'avait présagé Michel Foucault dans « La folie, l'absence d'œuvre »¹⁶⁵⁷, l'art contemporain est amené à tisser des liens de plus en plus étroits avec la folie sous toutes ses formes comme avec la négativité ; la destruction devient un processus inhérent à la constitution des œuvres, faisant apparaître, sur elles et en elles, les cicatrices ou les stigmates d'une époque postmoderne marquée par les guerres passées et présentes comme par la montée de l'individualisme et la désintégration sociale. Héritant conjointement des cataclysmes de l'histoire et de la perte de foi en l'Homme, cette époque, pour reprendre une formule de Jean-François Lyotard, ne croirait plus aux « Grands Mythes »¹⁶⁵⁸. Les œuvres et performances actuelles entérineraient alors la victoire totale du dionysiaque, cette tendance de l'art mise au jour par Friedrich Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* ; cette tendance qui vise au chaos et à l'abandon de soi par l'intermédiaire de la transe, le philosophe l'oppose à l'apollinien, synonyme d'ordre, de constance et de maîtrise de soi. L'exposition qui s'est déroulée dans la Galerie sud du Centre Georges Pompidou du 16 février au 9 mai 2005, intitulée *Dionysiac*¹⁶⁵⁹, malgré son clinquant affiché et son relatif manque de souffle, a témoigné éloquemment de cette volonté d'en finir avec un art de l'harmonie et de l'équilibre, fondée sur les valeurs communes du Beau, du Bien et de la Vérité.

Toutefois, cette orientation de l'art donnant la primauté à la libido et à sa destructivité n'est pas récente ; elle prend son essor dès les années 1920, avec le mouvement Dada, et traverse tout le XX^e siècle – et elle perdure encore, sous diverses formes, au XXI^e. L'un des exemples majeurs de l'esthétique de la destruction fut ainsi représenté par le groupe des actionnistes viennois : Otto Mühl (né en 1925), Hermann Nitsch (né en 1938), Rudolf Schwartzkogler (1940-1969), Günther Brus (né en 1938). Dans *La Querelle de l'art contemporain*, Marc Jimenez rapporte :

Peintre à l'origine influencé par le cubisme, l'expressionnisme abstrait et l'*action painting*, Otto Mühl élabore, dans les années 1960, une "esthétique destructrice" qu'il met en pratique pour son propre compte. Il détruit des tableaux en les lacérant jusqu'à les réduire en miettes.¹⁶⁶⁰

¹⁶⁵⁷ « La folie, l'absence d'œuvre », in *Dits et Écrits*, t. I (1954-1969), Paris, NRF/Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 412-420 (paru initialement dans *La Table ronde*, n° 196 : *Situation de la psychiatrie*, mai 1964, p. 11-21).

¹⁶⁵⁸ Cf. J.-F. Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1979.

¹⁶⁵⁹ Exposition sous la direction de Christine Macel.

¹⁶⁶⁰ M. Jimenez, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 2005, p. 97-98.

Comme le précise le philosophe de l'art, Otto Mühl s'adonne à un processus d'anéantissement symbolique. Les actionnistes viennois se livrent aussi à des actes d'automutilations et des parodies de rituels sanguinolents. Nous avons mentionné précédemment la dimension politique et idéologique dans laquelle s'immergent leurs performances.

D'un point de vue purement formel, le travail d'Otto Mühl évoqué ci-dessus rejoint celui de Lucio Fontana¹⁶⁶¹, qui décrit sa pratique de cette manière :

Je fais un trou dans la toile pour laisser derrière moi les vieilles formules picturales [...], pour m'échapper symboliquement mais aussi matériellement de la prison de la surface plane...¹⁶⁶².

Or les automutilations pratiquées par les actionnistes viennois comme les lacérations de toiles effectuées par Lucio Fontana ne sont pas sans faire penser à David Nebreda, à qui il arrive, outre de s'entailler le corps, de déchirer le papier peint de sa chambre, lequel sert parfois de fond à ses photographies¹⁶⁶³. Dans l'ensemble de ces travaux, le Réel se trouve pointé.

Par ailleurs, parmi les artistes contemporains français les plus connus, et qui reste – encore après sa mort – parmi les plus influents, citons Arman¹⁶⁶⁴, qui a toujours voué un culte aux objets, y compris lorsque ceux-ci se présentaient sous la forme de déchets ou de rebuts. En 1961, cet artiste en vient à pratiquer des *Coupes* et à effectuer diverses actions de destruction, notamment sur des instruments de musique ou sur des meubles de style. Il livre aussi aux flammes ces objets de prix dans sa série *Combustions* (1963). Comme chez Artaud, Dada et les surréalistes, son travail accorde une grande importance au rythme et au mouvement, aussi conserve-t-il des liens étroits avec la performance. De fait, en 1961, la réalisation de l'une de ses œuvres : *NBC Rage – Colère* (contrebasse sur bois) fut filmée par la télévision américaine.

Dans ses nombreuses expérimentations avec les objets, l'artiste-performeur esthétise le détruit comme le construit. Il convient toutefois de préciser que les *Colères* ne visent pas à exprimer la haine ou la fureur de l'auteur, mais cherchent surtout à mettre en valeur l'objet, en offrant à ce dernier la possibilité de parler, de crier, de chanter ou de jouer une autre musique que celle pour laquelle il avait été conçu au départ. Même si, dans certaines œuvres et

¹⁶⁶¹ Peintre et sculpteur, Lucio Fontana (1899-1968), fondateur du Mouvement spatialiste est apparenté à l'art abstrait.

¹⁶⁶² P. Ardenne, *L'Image Corps - Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, Paris, 2001, p. 193.

¹⁶⁶³ Voir par exemple « Sur l'erreur », in *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 45 et « Autoportrait agenouillé, avec bras levé et petit éclair », in *op. cit.*, p. 68.

¹⁶⁶⁴ De son vrai nom, Armand Fernandez (1928-2005). Il fut, avec César, Jacques Villeglé et Niki de Saint Phalle, l'un des membres du Nouveau Réalisme, ce mouvement fondé en 1960 par Pierre Restany et Yves Klein qui attribue une place centrale à l'objet.

performances d'Arman, on peut déceler un fond anti-bourgeois, le processus de « création-destruction », tel qu'il est pratiqué par cet artiste, ne correspond pas, de façon générale, à une insurrection fomentée contre la société ; il ne répond pas non plus, foncièrement, à une révolte d'ordre psychologique. Mais, en apparence, il est vrai que nous avons bien affaire avec le même phénomène paradoxal que celui qui s'exprime chez Artaud et Nebreda, puisque se trouvent associées, dans un même mouvement créateur, démarche constructive (avec ou sans mise en scène) et atteinte à l'intégrité de l'objet. C'est pourquoi, d'ailleurs, chez Arman aussi, la détérioration des matériaux n'est jamais complète, ainsi qu'en rend compte cet extrait d'un entretien entre Daniel Abadie et l'artiste :

[...] même lorsque je brise un objet, je m'arrange pour que tous les morceaux retombent dans un espace donné, que j'ai délimité avec de grandes planches ; ou, quand je brûle quelque chose, j'arrête la combustion, comme un cuisinier arrête son rôti avant qu'il ne soit trop cuit, ce n'est donc pas une destruction complète, mais une destruction partielle qui me permet de la conserver. En réalité, je fais toujours le même acte de conservation : je montre la catastrophe.¹⁶⁶⁵

Ainsi donc, outre qu'il s'efforçait de redonner vie aux objets, Arman reformulait à sa manière une esthétique de la « catastrophe », laquelle ne se contente pas tout bonnement d'éliminer l'objet, mais s'efforce de le réanimer et de le transformer, tout en exaltant son inéluctable disparition ou son obsolescence. Par-delà leurs effets destructeurs, les sculptures, performances et installations de l'artiste trahissent un profond amour de l'art et des matériaux. En somme, chez Arman, la pulsion de mort reste arrimée à la pulsion de vie, de sorte qu'une œuvre d'art est ouvertement et explicitement proposée au public.

Choisissons maintenant un autre exemple d'œuvre, se caractérisant par l'intrication pulsionnelle, et ne répondant pas seulement, au niveau des intentions, à une valorisation esthétique mais défendant aussi des valeurs sociales, historiques et culturelles. Dans *L'Exécution de l'œuvre*, projet qu'il présente comme étant en lien avec les récents attentats terroristes commis aux États-Unis, André Elbaz découpe ses dessins et ses toiles avant de les insérer dans des bocaux – ses *Urnes*, ainsi qu'il les appelle – qu'il expose dans sa bibliothèque comme autant de témoins de la catastrophe du 11 septembre 2001. Connaissant ses origines et certains autres de ses travaux, nous pouvons rattacher cette catastrophe à la Catastrophe du XX^e siècle, autrement dit la Shoah. *L'Exécution de l'œuvre* est donc une série d'œuvres et d'exécution d'œuvres qui portent sur elles, et littéralement en elles, la mort, mais elles la

¹⁶⁶⁵ « L'Archéologie du futur – Interview d'Arman par Daniel Abadie », in *Arman*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1998, p. 37.

portent en signe de deuil, car c'est aussi et avant tout un travail de mémoire qui, par le biais de ces destructions de toiles et de dessins, est mis en place. En effet, la destruction n'est qu'une première phase dans un processus de création qui doit nécessairement aboutir à une œuvre.

Précisément, l'opération de destruction n'est pas exhibée par André Elbaz en tant que processus, contrairement à ce qui se passe dans la plupart des performances, mais reste confinée, hors des regards, dans son atelier. Nous ne pouvons qu'imaginer cette colère et cette rage, une fois domptées, socialisées et enfermées dans les *Urnes*. Nous avons eu la chance de pouvoir interroger personnellement l'artiste sur ses réalisations, et ce dernier a reconnu immédiatement, comme une évidence, qu'il s'agissait bien là encore d'une œuvre, même si elle abrite en elle cette dimension tragique de perte, qui n'est pas sans provoquer chez lui à la fois souffrance et tristesse. Nous n'avons donc pas l'ombre d'un doute sur le statut artistique à accorder à ses œuvres, qui, dans leur rapport à l'histoire, dans leur dimension réflexive et philosophique aussi, interpellent le public, suscitent chez lui comme chez leur auteur un travail de mémoire et une réflexion humaniste. Comme l'écrit un critique, « André Elbaz ne détruit ses dessins et peintures que pour leur donner un nouveau souffle. Il ne les déchire que pour mieux fonder une œuvre nouvelle. Il élimine des années de travail pour les faire revivre dans une seule œuvre »¹⁶⁶⁶. Par son titre même, renvoyant à l'ambiguïté du signifiant, *L'Exécution de l'œuvre* indique cette réaffirmation de l'œuvre à travers et malgré le travail de destruction et de deuil.

Dans un même ordre d'idées, nous évoquerons brièvement, en relation avec le champ littéraire, l'œuvre de Maurice Blanchot, laquelle semble traduire un désir de mort. Elle tend à devenir l'écriture « du mourir même »¹⁶⁶⁷, comme l'exprime cet auteur dans *L'Entretien infini*. Ce n'est sans doute pas un hasard si Blanchot a choisi comme sujets de sa critique littéraire des auteurs comme Joubert, auteur connu pour être demeuré sans œuvre (nous ne connaissons que ses *Carnets*, sortes d'ébauches de son œuvre non advenue)¹⁶⁶⁸, ou Artaud, dont il évoque le vide central en direction duquel plonge toute son écriture¹⁶⁶⁹. Dans la perspective blanchotienne, en partie héritée de Mallarmé, le Livre est toujours à venir car il est identifié à l'Impossible. C'est sans doute à Maurice Blanchot, à son style et à sa conception de l'écriture que Michel Foucault fait référence lorsqu'il « entend poser au principe de l'écriture littéraire l'expérience d'une "absence d'œuvre" : expérience du langage

¹⁶⁶⁶ « Présentation de l'artiste », in A. Elbaz, *L'Œuvre exécutée*, Paris, La Croisée des chemins & Non Lieu, 2006, p. 14.

¹⁶⁶⁷ M. Blanchot, « Chap. XVIII : L'absence de livre », in *L'Entretien infini*, Paris, NRF/Gallimard, p. 626.

¹⁶⁶⁸ M. Blanchot, « Chap. IV : Joubert et l'espace », in *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 70-91.

¹⁶⁶⁹ M. Blanchot, « Chap. II : Artaud », in *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 50-58.

qui rend l'œuvre impossible au moment même où elle s'écrit. L'œuvre est, par cette expérience indéfectiblement liée à son absence, à sa rupture comme à son accomplissement. Ce qui se dit au cœur de l'œuvre, c'est son impossibilité propre »¹⁶⁷⁰.

Ainsi, quand elle ne consacre pas tout simplement le règne désespérant d'une immanence sans âme, trouvant son expression paroxystique dans le mariage avec le *design* et la mode ou dans l'éloge de la société de consommation, l'œuvre contemporaine arpente souvent le chemin vers cet horizon inaccessible de l'absence d'œuvre, notifiant l'extinction et le retrait de la Présence – ou, si l'on préfère, du Symbolique – en ce monde, signifiant l'échec à dire comme à peindre ou à représenter, ou encore la vanité et l'imposture de se consacrer encore à l'art et de créer des œuvres à notre époque.

Cependant, ainsi que le suggère André Elbaz, et comme le reconnaissait lui-même Maurice Blanchot, l'idée de l'œuvre absente ou impossible à réaliser s'exprime par l'intermédiaire d'un support (visuel ou autre) ou à travers un mode d'expression qui constitue encore et malgré tout une œuvre. L'écriture du Neutre, de l'Impersonnel ou du Dehors (pour reprendre les termes de l'écrivain), de même que l'installation mortuaire, le monument commémoratif d'un certain art de peindre, d'une certaine vision de la vie et d'une certaine espérance qui n'ont plus lieu d'être, sont les fruits d'un travail d'élaboration s'inscrivant dans un cadre historique, artistique et culturel ; par leur dimension idéique, symbolique, par leur adresse à l'autre, ils n'abolissent pas totalement la possibilité de l'œuvre et de l'art, même si ceux-ci ont radicalement et définitivement changé de sens et de significations. L'œuvre pointe vers l'absence d'œuvre, elle témoigne de son effacement, de son impuissance et/ou de son agonie, mais, dans son essence et/ou sa fonction, elle n'a pas encore totalement disparu. Conservant un cadre pour s'exprimer, s'inscrivant dans un discours symbolique qui permet le recueillement et le partage, l'écriture du Dehors n'a pas pleinement sombré dans cette extériorité qui l'attire et la fascine, et qui, si un certain seuil était franchi, signerait l'entrée dans la véritable folie. Certes, les romans et les essais critiques composés par Blanchot témoignent en eux-mêmes de l'échec du Grand Livre, de ce Grand Œuvre mallarméen auquel Artaud lui-même a peut-être aspiré, mais ils n'en gardent pas moins une existence propre, n'en restent pas moins dépositaires d'un sens symbolique, le sens même de cette impossibilité à faire œuvre.

¹⁶⁷⁰ F. Gros, « L'absence d'œuvre », « Délire de l'insensé ou écriture littéraire », in *Foucault et la folie*, Paris, PUF, « Philosophies », 1997, p.107.

b. La théorie de la négativité critique

Nous ferons maintenant quelques remarques concernant la principale théorie de l'art qui, selon nous, règle l'ambiance propre au monde de l'art contemporain (au sens large), à savoir la théorie de la négativité, élaborée par Theodor W. Adorno (1903-1969). Selon Anne Cauquelin, « le paradigme adornien d'une négativité en acte dans l'œuvre d'art se lit comme une injonction pour l'art moderne, et en partie pour l'art contemporain, d'avoir à intégrer l'action impérative de l'avant-garde »¹⁶⁷¹. La *doxa*, ou opinion commune, reprend la théorie de la négativité esthétique conçue par Adorno en la simplifiant et en la déformant quelque peu, se focalisant sur la nécessité, pour les œuvres d'art, de posséder une dimension subversive ou prétendument subversive. Comme le fait observer Anne Cauquelin, « l'action critique est la plupart du temps comprise comme critique de la société et de son régime (capitaliste), l'art se veut alors “engagé” dans la lutte contre un système dont il est l'un des éléments, actif à sa manière. [...] Au tribunal de l'histoire se trouvent ainsi élues les œuvres contestataires, et répudiées celles qui semblent avoir été soumises à la domination bourgeoise de l'art pour l'art »¹⁶⁷².

Dans ces conditions, l'Art Brut ou l'Art Outsider ne constitueraient-ils pas des summums de la négativité critique ? Rappelons en effet que, pour Jean Dubuffet, ce qui fait la valeur artistique d'une œuvre est l'écart plus ou moins grand que celle-ci prend avec les normes esthétiques en vigueur, écart qui s'exprime tant dans l'originalité des objets que dans la spontanéité apparente des formes¹⁶⁷³. Dans ces conditions, la malfaçon se pare de tous les attraits. Ainsi se justifierait l'interrogation soulevée par un récent colloque universitaire, réfléchissant sur la possibilité, pour l'Art Brut, de faire ou non partie des avant-gardes¹⁶⁷⁴. Ainsi s'expliquerait également l'intégration de la collection d'Art Brut de « L'Aracine » au Musée d'art contemporain de Lille (LAM). De même, on pourrait se demander si les œuvres d'Artaud et de Nebreda, en révolutionnant si profondément notre perception esthétique, et en se dressant si fortement contre les canons de la culture officielle, n'acquerraient pas le droit de figurer parmi les chefs-d'œuvre de l'art moderne et contemporain, ou parmi les œuvres d'Art Brut – ce qui, désormais et selon un point de vue discuté mais relativement partagé, reviendrait presque au même.

¹⁶⁷¹ A. Cauquelin, *Les Théories de l'art*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1998, p. 59.

¹⁶⁷² *Ibid.*

¹⁶⁷³ Cf. notamment J. Dubuffet, *Asphyxiante Culture*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

¹⁶⁷⁴ « L'art brut, une avant-garde en moins ? », colloque pluridisciplinaire organisé à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) à l'occasion de l'exposition « L'Aracine et l'art brut » et dans le prolongement du programme d'inventaire des archives du musée de Lille Métropole.

D'ailleurs, le domaine de l'art ne serait-il pas, par excellence, un lieu de transgression des lois, un lieu pouvant devenir – le plus souvent, grâce à la barrière de la fiction et sous le prétexte d'une prétendue autonomisation – un lieu de tous les possibles ? Si l'on se rapporte à la théorie de la négativité, le domaine de l'art peut effectivement être conçu comme un système de permanente perversion des formes et des expressions, mais aussi, dans le cadre de la poésie et de la performance en particulier¹⁶⁷⁵, comme un système de contestation de l'autorité et des lois. Toutefois, le lien entre engagement politique et subversion, ou contestation de l'autorité, n'est pas nécessairement évident à établir. En effet, la subversion opérée par un artiste par le biais de son œuvre n'implique pas forcément de sa part un engagement politique précis. Elle peut simplement provenir du fait que l'œuvre d'art en question continue à définir un espace de liberté d'expression individuelle, un espace utopique.

Ces propos énoncés à propos des arts plastiques et des arts vivants sont tout aussi valables pour ce qui concerne le domaine de la littérature. Dès la première moitié du XX^e siècle, R. Jakobson, qui s'intéressait à la poésie des formalistes russes, expliquait dans « La dominante » :

Le lecteur d'un poème ou le spectateur d'un tableau est réellement attentif à deux ordres : d'un côté, le canon traditionnel ; de l'autre, la nouveauté artistique comme déviation de ce canon. C'est sur la toile de fond de la tradition que l'innovation est perçue. Les études formalistes ont démontré que c'est cette simultanéité entre le maintien de la tradition et la rupture avec la tradition qui forme l'essence de toute nouvelle œuvre d'art.¹⁶⁷⁶

Ainsi, la folie de l'art, au sens d'une perversion constante des valeurs esthétiques, de même que la perception de cette folie, ne sont jamais fixées une fois pour toutes, les œuvres considérées comme folles par la critique et/ou le public changeant en fonction des nouveaux critères esthétiques élus, influencés par l'évolution des valeurs morales et idéologiques de la société et influençant ces dernières en retour :

[...] des changements continuels dans le système des valeurs artistiques entraînent des changements dans l'évaluation des manifestations concrètes de l'art. Ce qui, sous l'angle de l'ancien système, était minimisé ou jugé imparfait, synonyme de dilettantisme, d'aberration, ou simplement, d'erreur, ou ce qui était considéré comme hérétique, comme décadent, comme dépourvu de valeur, peut apparaître, et dans la perspective d'un nouveau système, être adopté, comme valeur positive.¹⁶⁷⁷

¹⁶⁷⁵ Dans ce dernier cas, la valeur fictive et l'autonomisation de l'œuvre se trouvent mises à mal.

¹⁶⁷⁶ R. Jakobson, « La dominante », in *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1977, p. 85.

¹⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 83-84.

Pour sa démonstration, Jakobson tire ses exemples de la littérature russe. Mais nous pourrions trouver maintes illustrations de ce phénomène chez les surréalistes et leurs continuateurs. C'est par un tel mouvement critique que s'explique également, au sein du monde contemporain, l'engouement pour la littérature de l'intime et le succès du genre autobiographique, ou de l'autofiction, genres qui remettent en cause certaines normes établies, au niveau du fond comme de la forme (ce qui, d'ailleurs, était déjà le cas, bien antérieurement, avec les *Essais* de Montaigne et les *Confessions* de Rousseau). Or, comme nous l'avons vu, les écrits d'Artaud et de Nebreda peuvent être rapportés, ne serait-ce que partiellement, à ce(s) genre(s).

Cependant, comme le précise Anne Cauquelin, le paradigme de la négativité critique mis en place par Adorno est en réalité beaucoup plus complexe que sa réinterprétation par la *doxa*. Ce que le philosophe conçoit comme « transgression » correspond plutôt à la capacité de l'art de « faire retour sur lui-même », dans « une critique ou négation continue de ses propres visées, de ses propres réalisations, négation dont il vit, et qui par un mouvement critique permanent reprend en lui, pour les “exposer”, les conflits latents de la société »¹⁶⁷⁸. Cette position implique donc non seulement la critique vis-à-vis de la société et du politique mais encore la critique que l'art est capable d'entreprendre vis-à-vis de lui-même.

Aussi la transgression du cadre et des valeurs esthétiques habituellement attribuées à l'objet d'art ne serait-elle pas suffisante pour affirmer et asseoir son potentiel subversif, il faudrait aussi que soient remis en question les critères permettant de juger de l'art et de ses limites, et que cette démarche critique ait la capacité de faire retour sur elle-même. En cela, la subversion apparaît surtout, du moins *a priori*, comme le propre de la performance, laquelle se situe la plupart du temps aux frontières (intérieures ou extérieures) de l'art et n'hésite pas à jouer la carte de la provocation. *A posteriori*, il faudrait toutefois nuancer cette affirmation, dans la mesure où l'outrance de certaines pratiques performatives tend à transformer ces dernières en créations réservées à des élites, ou les rend si illisibles et si inacceptables pour le public qu'elles en perdent leur capacité à susciter quelque émotion et à influencer la société, sinon sous la forme d'une accentuation de son penchant naturel à la régression.

Ainsi, on pourrait considérer la performance de Pierre Pinoncelli¹⁶⁷⁹ urinant dans l'une des œuvres de Marcel Duchamp intitulée *Fountain* (« Fontaine »), œuvre présentant la forme d'un urinoir, comme une mise en pratique exemplaire (mais aussi, éventuellement, contestable) de la négativité critique, en tant qu'elle s'apparente à une subversion de la subversion. En effet, la *Fontaine* de Duchamp, qui constituait originellement un acte de

¹⁶⁷⁸ A. Cauquelin, *Les Théories de l'art, op. cit.*, p. 60.

¹⁶⁷⁹ Pierre Pinoncely, dit Pinoncelli (né en 1929) est un artiste et performeur contemporain.

provocation, a fini par être reconnue comme artistique, et même comme tout à fait représentative de l'art moderne. Actuellement, cette œuvre qui fait date dans l'histoire de l'art est officiellement admise dans les musées, ce qui, selon certains, lui aurait fait perdre son potentiel subversif, soit sa capacité à remettre en cause les limites de l'art. C'est ainsi que Pierre Pinoncelli, en traitant cet objet comme un véritable urinoir, a voulu le rendre à sa vocation première, soit sa capacité à remettre en cause les procédures d'institutionnalisation des objets d'art, tout en interrogeant son caractère utilitaire. Le geste du performeur impliquait par conséquent, pour *Fontaine*, une possible sortie de l'art et des musées. Ajoutons que ce geste de libération, accompli par un artiste, peut lui-même être institué en tant que geste artistique, d'où son inscription dans la négativité critique.

Se pose alors la question suivante : en quelle mesure Artaud et Nebreda sont-ils véritablement subversifs ? En particulier, Artaud est-il le maître de la révolution artistique qu'il promeut ? Dans un article sur le poète, Julia Kristeva répondait par la négative¹⁶⁸⁰. En effet, il est impossible de faire l'impasse sur la structure psychique des créateurs que nous étudions, et sur les implications de cette structure. Comme dans le cas de l'Art Brut, il semble donc que le caractère subversif des œuvres d'Artaud et de Nebreda soit surtout attribué de l'extérieur, par des regards de sujets pervers ou névrosés. Ainsi, dans « Sur l'écrire brut et alentour », Frédéric Baal insistait sur l'exclusion de la société que le créateur d'Art Brut opère de lui-même, exclusion impliquant l'absence de volonté subversive : « Loin qu'il soit l'artiste révolté, cherchant à imposer ses vues en combattant contre la société [...] [*le créateur d'Art Brut*] serait plutôt celui qui s'en est isolé. »¹⁶⁸¹ S'effectue en revanche une reprise idéologique ou un traitement esthétique des écrits bruts et œuvres brutes par les théoriciens de l'Art Brut, en vue de les intégrer à leur propre démarche critique (en particulier, Michel Thévoz considère les auteurs d'Art Brut comme de quasi révolutionnaires¹⁶⁸²).

c. La « théorie institutionnelle de l'art »

« Quand y a-t-il art ? » (« *When is art ?* »), s'est interrogé Nelson Goodman dans un célèbre article qui fait désormais date¹⁶⁸³. Notons que ce « Quand y a-t-il art ? » est souvent repris sous la forme d'une question portant sur le lieu : « Où y a-t-il art ? ». Telle serait en effet la (ou les) question(s) à se poser actuellement, dans la mesure où se demander :

¹⁶⁸⁰ J. Kristeva, « Le sujet en procès », in *Artaud*, Publications du centre culturel de Cerisy-la-Salle, « 10/18 », 1973.

¹⁶⁸¹ F. Baal, « Sur l'écrire brut et alentour », in *Écrits bruts*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 1979, p. 236.

¹⁶⁸² *Ibid.*, p. 11.

¹⁶⁸³ N. Goodman, « Quand y a-t-il art ? » (1977), in *Manières de faire des mondes*, trad. M.-D. Popelard, Éditions Jacqueline Chambon, « Rayon art », 1992.

« Qu'est-ce que l'art ? » n'aurait plus aucun sens ni plus aucune validité. Puisque, conséquemment à la crise moderne du Beau et à la faillite du jugement de goût, l'interrogation sur l'essence de l'œuvre serait devenue obsolète, la valeur artistique d'un objet découlerait, à en croire Nelson Goodman, de sa présence dans un lieu d'exposition, ou encore de la médiatisation qui l'entoure. Autrement dit, son statut artistique dépendrait fondamentalement de son inscription dans un espace culturel ou institutionnel (musée, galerie d'art, livre imprimé...) et de sa reconnaissance officielle.

La position de Nelson Goodman correspond peu ou prou à l'optique de la théorie institutionnelle de l'art, fondée par George Dickie. Pour ce dernier, l'œuvre est « un artefact auquel une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art) ont conféré le statut de candidat à l'appréciation ». Cette définition est reprise ainsi par le philosophe Mikel Dufrenne, qui se réfère à la sociologie :

L'œuvre d'art authentique, c'est celle qui est reconnue comme telle, et qui mérite à son créateur d'être reconnu comme artiste. Reconnus, l'un et l'autre, par l'opinion générale, elle-même orientée par le jugement de ceux qu'Aristote appelait les experts, que la sociologie contemporaine désigne, dans le champ culturel, comme instance légitime de légitimation (P. Bourdieu)¹⁶⁸⁴.

Selon la théorie institutionnelle de l'art, est donc considéré en priorité comme œuvre d'art l'objet qui se trouve exposé dans un musée, puisque s'il a été admis en ce lieu, c'est bien la preuve qu'il a été reconnu et jugé digne de faire partie du champ de la Culture par un jury d'experts. Suivant la même logique, les créations des arts vivants (théâtre, danse, performances diverses), qui deviennent plus abondantes à partir des années 1970, peuvent également être considérées comme des œuvres d'art à partir du moment où elles sont reconnues et appréciées positivement par ce même jury d'experts¹⁶⁸⁵.

Dans le cadre de la littérature, on observe exactement le même genre de consensus qui repose sur les décisions prises par de petits cercles d'experts. Ainsi, pour Antoine Compagnon, « *La littérature, c'est la littérature*, ce que les autorités (les professeurs, les éditeurs) incluent dans la littérature. »¹⁶⁸⁶ Antoine Compagnon se place en fait dans la continuité de Roland Barthes pour lequel la littérature, c'est tout ce qui s'enseigne à l'école (ou à l'université). Mais, contrairement à Barthes, il ne limite pas la littérature aux choix effectués par les institutions consacrées à la tâche d'enseignement, il la met aussi en relation

¹⁶⁸⁴ M. Dufrenne, « Œuvre d'art » in *Encyclopaedia Universalis*, vol. XII, 1970, p. 14.

¹⁶⁸⁵ Les enregistrements sonores ou vidéo, ainsi que certains résidus des actes performatifs, peuvent ainsi se trouver intégrés aux collections d'un musée.

¹⁶⁸⁶ A. Compagnon, *Le Démon de la littérature*, Paris, Seuil, 1998, p. 49-51.

avec les choix effectués par les diverses institutions culturelles et les promoteurs de la Culture, au sens non pas tant universel qu'économique du terme.

Or, par-delà son apparente clarté et sa simplicité, on s'aperçoit immédiatement des limites que présente une telle définition, car elle nous oblige à faire confiance à des jurys d'experts, ou à de petits groupes de spécialistes, dont nous ne connaissons pas forcément les réelles motivations, pas plus que nous ne savons de manière précise la nature des différents critères d'appréciation auxquels ils recourent, sans compter que, au-delà de la référence générale aux théories ambiantes (théorie de la négativité critique, etc.), chacun des décideurs peut posséder et suivre ses propres critères de jugement.

Par ailleurs, dans sa formulation même, cette définition tient en partie d'une lapalissade et nous confronte à une (fausse) évidence : est à considérer comme œuvre d'art ou œuvre littéraire ce qui a été reconnu comme tel (par des experts). Par conséquent, le mystère reste entier – ou, en tout cas, n'est pas levé – sur les raisons qui ont permis l'accès de tel ou tel objet à la promotion littéraire ou artistique comme à la reconnaissance culturelle.

De plus, les institutions peuvent prendre d'elles-mêmes l'initiative de reconnaître certains objets comme de l'art, alors qu'à l'origine, ils n'ont (absolument) pas cette prétention. Sur ce point, Jean Dubuffet, en créant sa collection d'Art Brut (qui comprenait aussi, à l'origine, des œuvres d'art dit primitif ainsi que des dessins d'enfants) a peut-être accompli le plus grand détournement d'objets artefactuels de l'histoire.

Enfin, la définition institutionnelle de l'art ne tient pas compte des objets, des productions (scéniques, etc.) ou des ouvrages qui, éventuellement, pour des raisons diverses et variées, auraient pu échapper au regard et à l'intérêt des experts, et qui par conséquent auraient manqué leur intronisation au sein du champ de l'art ou de la littérature. Comment expliquer, sinon, l'ignorance dans laquelle a été tenu Van Gogh, puis son extraordinaire réhabilitation ? Ou le rejet qu'ont subi, à leurs débuts, les peintres impressionnistes ?¹⁶⁸⁷ De même, il nous semble qu'une œuvre puisse très bien entrer dans la sphère des objets d'art, être reconnue comme *artistique* par les critiques et les experts, sans pour autant que, par ses finalités ou fonctionnalités, elle relève véritablement de cette catégorie. Ce qui se passerait très souvent, selon nous, pour les œuvres dites d'Art Brut mais aussi pour certaines créations ayant recours à la science (notamment à la médecine) ou aux nouvelles technologies¹⁶⁸⁸. À l'inverse, certaines créations originales et *intentionnellement* esthétiques pourraient ne jamais

¹⁶⁸⁷ Et l'on pourrait multiplier à l'envi les exemples.

¹⁶⁸⁸ À titre d'exemple, citons les plastinats de Günther von Hagens, qui connaissent le succès mais dont le statut n'est pas sans poser question.

bénéficier de la moindre reconnaissance, rester à tout jamais dans l'ombre et ne jamais obtenir le statut officiel d'œuvre d'art.

*d. Vision esthétisante et « hyper-empirisme »*¹⁶⁸⁹

Dans le monde contemporain, les critères pour juger d'une œuvre d'art, non seulement de sa valeur qualitative (bonne ou mauvaise) mais aussi de son statut (voire de son essence) d'œuvre d'art, tendent parfois à se réduire au seul critère subjectif. De fait, les distinctions opérées par Kant au XVIII^e siècle entre le beau et l'agréable, le sensible et le législatif, ne sont plus guère de rigueur. « Cela est beau parce que cela me plaît », entend-on dire à l'heure actuelle. « Cette œuvre possède un statut artistique parce qu'elle m'émeut », pourrait être la traduction d'une autre pensée courante. À l'essor de l'individualisme dans le cadre de notre société contemporaine correspond en effet le triomphe de la critique et du jugement subjectifs. En se référant aux travaux de Charles Taylor¹⁶⁹⁰, Jean-Pierre Cometti, dans *Art, représentation, expression*, insiste sur cet essor de la subjectivité en concomitance avec l'apparition de la société moderne¹⁶⁹¹.

Aujourd'hui, la lecture des œuvres s'appuie très souvent sur la sensibilité personnelle de chacun, démarche qui ne mériterait pas d'être tant critiquée si elle ne faisait appel à aucun autre critère de jugement et n'entravait pas d'emblée toute discussion. Dans cette perspective subjectiviste extrêmement répandue, la boutade de Marcel Duchamp, affirmant de manière provocatrice et péremptoire que « désormais c'est le regardeur qui fait le tableau », a acquis un véritable crédit et gagné de nombreux adeptes. C'est pourquoi l'évaluation statutaire dépend souvent de l'évaluation qualitative effectuée à titre personnel par le spectateur, l'œuvre considérée par lui comme réussie étant immédiatement intégrée au champ de l'art et l'œuvre considérée par lui comme ratée s'en trouvant aussi promptement rejetée. Le jugement artistique se replie ainsi très souvent sur le jugement esthétique.

Or, force est de reconnaître que les œuvres d'Artaud et de Nebreda, en raison de leur grande maîtrise technique, de leur formidable énergie interne comme de leur intense pouvoir de fascination – somme toute difficilement explicable en intégralité, car provenant peut-être aussi de ce reste inanalysable qu'il faudrait appeler le *mystère de la création* –, ne sont pas sans produire d'effets sur notre sensibilité, à l'instar d'un grand nombre de lecteurs et/ou de spectateurs. Par ailleurs, il existe une mode ou un consensus, liés à une certaine logique

¹⁶⁸⁹ Y. Michaud, « Chapitre II », in *L'Artiste et les Commissaires*, op. cit., p. 118.

¹⁶⁹⁰ Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge University Press, 1989.

¹⁶⁹¹ J.-P. Cometti, *Art, représentation, expression*, Paris, PUF, « Philosophies », 2002, p. 10-11.

ancrée dans l'histoire moderne, qui, à l'heure actuelle, tendrait à ériger en valeur suprême ce qu'on pourrait appeler l'esthétique du chaos et de la destruction. Par conséquent, si nous nous plaçons dans une perspective purement esthétique, les caractéristiques formelles propres aux œuvres étudiées nous inciteraient à leur attribuer, en plus d'une incomparable valeur esthétique, un indiscutable statut artistique.

Cependant, si nous sommes parfaitement enclin à reconnaître que les créations d'Artaud et de Nebreda possèdent toutes deux des *propriétés esthétiques* remarquables, cela signifie-t-il pour autant que nous soyons en mesure de les qualifier d'*artistiques* ? Comme le rappelle Timothy Binkley dans son article « “Pièce” : contre l'esthétique », « le fait de relever du domaine des objets de l'esthétique (au second sens du terme) [*i. e. : un certain type d'expérience humaine reposant sur la perception des propriétés esthétiques des objets*] n'est ni une condition suffisante ni une condition nécessaire pour être de l'art »¹⁶⁹². En effet, non seulement, depuis la fin du XIX^e siècle, l'esthétique ne repose plus sur la Beauté classique (elle-même fondée sur la notion d'imitation de la nature ou *mimèsis*), mais encore, avec l'apparition des premiers *ready-made* de Marcel Duchamp et l'invention de l'art conceptuel dans les années 1920, la dimension esthétique elle-même n'est plus forcément constitutive de l'œuvre d'art¹⁶⁹³. Idée que Timothy Binkley reformule ainsi : « Posséder un statut esthétique n'est ni une condition nécessaire ni une condition suffisante pour être de l'art. »¹⁶⁹⁴

Ainsi, les caractéristiques formelles dont il a été fait mention au cours de notre travail et que nous avons mises en évidence dans les créations scripturales, picturales et photographiques réalisées par Artaud et par Nebreda – caractéristiques rejoignant sur bien des points une esthétique de la mélancolie ou, sous un autre angle, une esthétique du déchet – ne nous permettent pas de juger, à l'heure actuelle, si, oui ou non, nous sommes en présence d'œuvres d'art. Tout au plus nous permettent-elles de dire que nous avons affaire à des *objets esthétiques*.

Du point de vue de la poétique, rappelons également que les textes dont la littérarité est conditionnelle, c'est-à-dire dépendante d'un jugement de goût subjectif (donc propre à un

¹⁶⁹² « “Pièce” : contre l'esthétique » in *Esthétique et Poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, *op. cit.*, p. 34.

¹⁶⁹³ Toutefois, nous ne sommes pas obligés de prendre les déclarations de Duchamp au pied de la lettre lorsqu'il prétend ne pas se soucier du caractère esthétique des objets qu'il a proposés à l'appréciation du monde de l'art. Ses propositions pourraient plutôt témoigner d'un refus de se soumettre aux critères de l'esthétique classique ou traditionnelle, sans pour autant hypothéquer tout appel au sentiment esthétique ; dans ces conditions, Duchamp convoquerait en fait un nouveau jugement esthétique, faisant fi du jugement de goût et de l'histoire de l'art comme de tous les *a priori* véhiculés par la culture (bourgeoise).

¹⁶⁹⁴ « “Pièce” : contre l'esthétique » in *Esthétique et Poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, *op. cit.*, p. 42.

lecteur particulier), ne peuvent être considérés automatiquement comme relevant de la sphère des œuvres d'art, ainsi que l'explique Gérard Genette dans *L'Œuvre de l'art* :

Leur caractère intentionnellement esthétique n'est pas garanti : une page de Michelet ou de Démosthène ne se distingue d'une page de tel autre historien ou orateur du rang que par une « qualité » esthétique (essentiellement stylistique) qui est affaire de libre jugement de la part du lecteur, et dont rien ne dit qu'elle a été voulue, ni même perçue, par son auteur. Elle est, pour *certain*s lecteurs, un incontestable objet esthétique, mais le terme d'*œuvre d'art*, dont la définition implique en outre une intention esthétique, ne s'y applique pas littéralement, mais dans un sens large et quelque peu métaphorique – comme lorsqu'on dit d'un *tribulum* ou d'une enclume, artefact à fonction originelle non esthétique, qu'il est une « véritable œuvre d'art ». ¹⁶⁹⁵

Par conséquent, « les littérarités conditionnelles [...] déterminent non des œuvres intentionnelles, mais seulement des objets (verbaux) esthétiques » ¹⁶⁹⁶. De fait, un texte peut très bien posséder une valeur esthétique aux yeux d'un ou de plusieurs lecteurs, sans pour autant répondre à une intention artistique, ce qu'illustre le point de vue bien connu de Stendhal sur le style du Code civil, dont il dit s'inspirer pour écrire *La Chartreuse de Parme* ¹⁶⁹⁷.

En outre, si les œuvres étudiées dans notre thèse ont réussi (et brillamment pour celle d'Artaud) leur entrée dans le monde de l'art, les experts ayant témoigné en leur faveur avant que le public d'amateurs ne leur embraie plus ou moins le pas, nous pensons que cette reconnaissance reposait fréquemment et repose encore sur d'amples malentendus, malentendus que les créateurs eux-mêmes ont pointés, se plaignant de ces erreurs de jugements dont ils étaient, malgré eux, victimes ¹⁶⁹⁸. Ces *iudicia indocta* proviennent principalement de la vision esthétisante, laquelle ne tient plus compte du projet initial établi et poursuivi par le créateur ni de son système de pensée, ni de ses objectifs ou ambitions explicites ; cette vision tronquée, assez caractéristique de l'approche formaliste, s'insère également dans le courant de pensée qu'Yves Michaud qualifie d'*hyper-empiriste*, courant et posture typiques de notre époque et des sociétés dites *postmodernes*, qui, sous le couvert de bonnes intentions et/ou sans même s'en rendre compte, tendent parfois à une forme de totalitarisme ¹⁶⁹⁹ :

[...] à partir d'une position pluraliste, tolérante, ouverte, passablement souple et, il faut bien le dire, passablement inarticulée aussi, une position qui semble au premier abord

¹⁶⁹⁵ *L'Œuvre de l'art*** : *La relation esthétique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1997, p. 39.

¹⁶⁹⁶ *Ibid.*

¹⁶⁹⁷ « En composant *la Chartreuse*, pour prendre le ton, je lisais chaque matin deux ou trois pages du Code civil, afin d'être toujours naturel ; je ne veux pas, par des moyens factices, fasciner l'âme du lecteur. » (Lettre de Stendhal à Honoré de Balzac, 30 octobre 1840.)

¹⁶⁹⁸ Voir ci-dessous.

¹⁶⁹⁹ Cf. Y. Michaud, « Chapitre III : Exposition ou liquidation ? », in *L'Artiste et les Commissaires*, *op. cit.*, p. 166-167.

sympathique, on en vient naturellement à *universaliser* une représentation en termes de récits partiels ; de différends, de rationalités locales, à *proclamer* la *réalité* d'un monde où tout est possible, où tout est estimable et intéressant – *parce que précisément nos critères envisagent le monde de cette façon.*¹⁷⁰⁰

Yves Michaud nous engage ainsi à prendre conscience qu'« il y a des acteurs profondément engagés dans des actions et des créations qui ne peuvent être tirées de leur contexte, dont la signification esthétique n'est pas universalisable »¹⁷⁰¹. Ce que nous tentons de faire dans notre travail consiste précisément à mettre en évidence la particularité de systèmes de pensée et de processus créatifs soumis à des contraintes psychiques particulières, liées à cette maladie mentale que l'on nomme psychose.

Ainsi, pour les deux créateurs étudiés, les notions d'art et d'œuvre ne sauraient absolument pas être envisagées de la même façon que tendent à les envisager, habituellement, et le public et la critique et les experts du monde de l'art. Il suffit de se rendre attentif aux propos qu'Artaud et Nebreda tiennent sur leurs créations respectives pour douter fortement qu'il faille leur accorder un statut artistique, voire même les considérer comme des œuvres¹⁷⁰².

e. L'« intention d'œuvre »¹⁷⁰³

Quelle est donc la nature de cette « transfiguration » qui caractérise l'objet d'art et le distingue des autres artefacts ? Lorsqu'il cherche à distinguer l'objet réel du *ready-made* fabriqué par Marcel Duchamp, Arthur Danto, dans *La Transfiguration du banal*, affirme :

L'œuvre d'art possède une structure intentionnelle, c'est-à-dire qu'elle est à propos de quelque chose [...]. Cette structure intentionnelle [...] lui a été imposée par un être humain, en l'occurrence l'artiste : une entité donnée est donc une œuvre d'art si elle incarne une intentionnalité artistique.¹⁷⁰⁴

Selon Danto, l'œuvre d'art se caractérise donc par son « intentionnalité artistique », ce qui la distingue théoriquement de l'objet naturel (par exemple, un caillou sur le bord d'un chemin) mais aussi de la simple marchandise (même si, par le biais du marché de l'art, elle ne s'exclut pas de tout rapport marchand). L'œuvre échappe également au règne de l'utilitaire ; si elle est consacrée par les spécialistes comme par le public, c'est en tant qu'œuvre de l'esprit, faisant

¹⁷⁰⁰ Y. Michaud, « Chapitre II », in *op. cit.*, p. 118.

¹⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 119.

¹⁷⁰² Voir plus loin.

¹⁷⁰³ Une explication de cette expression sera donnée ci-dessous.

¹⁷⁰⁴ A. Danto, *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989, p. 12. Voir aussi le chapitre « Art et philosophie », in *op. cit.*, p. 104-153.

appel à l'altérité et au partage, ce qui implique une dimension transcendante¹⁷⁰⁵. S'opérerait donc, entre l'œuvre synonyme d'artefact et l'œuvre entendue comme œuvre d'art, une distinction d'importance, comparable à la césure qui sépare le règne des animaux et celui des êtres humains, autrement dit, l'œuvre d'art comporterait ce que l'on pourrait appeler, en termes de psychanalyse comme en termes d'anthropologie, une *signification ou une valeur symbolique*.

Même si, depuis Marcel Duchamp et la charge folle de ses fameux *ready-made*, le public a l'impression que tout objet, même le plus banal, le plus trivial ou le plus insignifiant, peut désormais être intégré au monde de l'art, il faut préciser que ce sentiment repose en général sur son ignorance et sur de fausses prémisses : en réalité, à cet objet *déjà là, déjà fait* (*ready made*), l'artiste a immédiatement adjoint un ou plusieurs signes qui le détachent de manière distincte de son double utilitaire : titre alloué à l'œuvre, signature, allocution et/ou geste métaphorique. Marquage symbolique visible en priorité dans le tiret qui sépare l'expression (*ready made*) du néologisme *ready-made*, forgé par Marcel Duchamp. Geste notamment décelable dans la position de *Fountain* (« Fontaine »), puisque le célèbre urinoir – l'emblème, si l'on veut, des *ready-made*, et le précurseur des objets d'art contemporain –, outre le fait qu'il a été daté et signé¹⁷⁰⁶ (certes d'une fausse signature, mais signé tout de même), a été renversé de manière à le rendre parfaitement inutilisable. De plus, l'objet a été proposé par son auteur comme candidat à l'appréciation artistique. Bien qu'elle ait été refusée par la Société des artistes indépendants de New York, *Fountain* répond donc parfaitement à la définition établie par George Dickie ; cette œuvre porte sur elle les marques ostentatoires de l'auteur (son geste de renversement et sa fausse signature) et délivre les preuves à la fois formelles (le caractère inesthétique), conceptuelles (le rejet de l'utilitarisme et la provocation) et institutionnelles (le pseudonyme, la date et l'acte de candidature) de son intention artistique.

Comme le fait remarquer Thierry de Duve dans *Résonances du readymade*, « les œuvres d'art ne sont pas toutes des discours, et celles des arts plastiques [...] se laissent difficilement ramener à des actes discursifs »¹⁷⁰⁷. Mais puisque les œuvres d'art existent pour être montrées (quel que soit le mode de perception requis), il en déduit que « l'énoncé monstratif que toute les œuvres d'art existantes ont en commun est de toute évidence : “Ceci

¹⁷⁰⁵ Toutefois, il resterait à savoir si sa dimension transcendante est capable de lui conférer une valeur universelle, la vouant à l'admiration de l'humanité dans son ensemble. Mais ceci est une question qui dépasse le cadre de notre thèse.

¹⁷⁰⁶ « R. Mutt, 1917 ».

¹⁷⁰⁷ « Artefact », in *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Paris, Hachette Littératures, « Pluriel », 2006, p. 14.

est de l'art.» »¹⁷⁰⁸. Dans son étude, il conçoit le *ready-made* de Marcel Duchamp en tant que paradigme de l'œuvre d'art. Ce paradigme énonciatif, qui ne dirait rien d'autre que « Ceci est de l'art », nécessiterait toutefois la rencontre de quatre conditions pour donner lieu à une œuvre d'art :

Les voici : étant donné 1° un objet, 2° un auteur, 3° un public, 4° un lieu institutionnel prêt à enregistrer cet objet, à l'attribuer à un auteur et à le communiquer à un public, l'entité que cette formation appelle œuvre d'art est possible *a priori*.¹⁷⁰⁹

Plus explicitement, la première condition correspond au choix d'un objet et la seconde à la désignation d'un objet comme œuvre d'art par un « auteur ». Thierry de Duve insiste sur l'importance que l'énonciation « Ceci est de l'art » soit transmise et reprise par un « regardeur », qu'il s'agisse du public ou de l'institution. Il faut que cette mention soit portée à la connaissance du plus grand nombre pour prendre effet :

Et l'énoncé requiert un destinataire qui entend la phrase et la répète. Qu'il y acquiesce ou qu'il la contredise, cette répétition est essentielle au champ énonciatif (alors qu'elle ne l'est pas au champ pragmatique). Elle est l'accusé de réception qui assure la fonction d'existence de l'énoncé et l'inscrit à la surface d'émergence où se dessinent des régularités et des dispersions qui composent, selon Foucault, une formation culturelle.¹⁷¹⁰

Or, pour ce qui concerne Artaud et Nebreda, la formulation de base permettant de reconnaître une œuvre d'art serait généralement inversée (pour Nebreda, elle serait même strictement inversée), car elle se présente chez eux plutôt de cette manière : « Ceci n'est pas de l'art. »¹⁷¹¹ Elle peut également être reprise sous cette forme équivalente : « Je ne suis pas un artiste », ce qui montre le peu de cas que ces deux hommes font des signes de distinction officiels et des procédures institutionnelles. Dès lors que la première des quatre conditions mentionnées par Thierry de Duve ne semble pas remplie, comment les autres pourraient-elles être rendues opérantes ?

En s'arrêtant uniquement à l'aspect extérieur des travaux d'Artaud et de Nebreda, en les situant immédiatement dans le registre de l'esthétique (ou de l'inesthétique) contemporaine de même qu'en leur accordant une place évidente et immédiate au sein du monde de l'art, parce que les experts en ont décidé ainsi, et que cette détermination se trouve amplement relayée par le discours commun, on évacue en réalité la question épineuse et complexe du

¹⁷⁰⁸ *Ibid.*

¹⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷¹¹ Selon la terminologie de N. Goodman, les auteurs étudiés procéderaient ainsi à une *désactivation* de leurs œuvres.

statut de l'œuvre (à savoir : l'objet présenté est-il artistique ou non, littéraire ou non). Cette question implique en effet la prise en compte des intentions et des mobiles cachés derrière ce que, de manière purement subjective ou par un effet de consensus, on a tendance à percevoir et à concevoir comme une œuvre d'art ou comme une œuvre littéraire.

Pour pouvoir affirmer que nous sommes bien en présence d'une œuvre *artistique*, il faudrait logiquement relever l'existence d'une *intention délibérée* de faire œuvre (d'art) de la part de celui qui la crée, ce que Gérard Genette, dans « L'art en question », appelle l'« intention d'œuvre »¹⁷¹² (par opposition à l'« intention de l'œuvre », soit le sens attribuable à l'œuvre, sens qui demeure, quant à lui, toujours ouvert). Dans le cas contraire, il pourrait aussi exister une œuvre, mais uniquement au sens large de produit d'un quelconque travail d'élaboration, sans valeur particulière ajoutée ni adresse particulière, soit ce que l'on appelle parfois un *artefact*.

Mais, comme le souligne Gérard Genette, ce dernier peut également posséder un certain nombre de propriétés esthétiques ou se voir attribuer de telles qualités par le public et/ou la critique, de sorte qu'il constituerait une « œuvre involontaire »¹⁷¹³. Rien n'empêche par conséquent que cet objet quelconque soit considéré, à la suite d'une erreur de jugement ou d'une distorsion volontaire, comme une œuvre d'art, aussi bien par le grand public que par les spécialistes. Gérard Genette estime :

[...] il se peut après tout que j'apprécie, bien ou mal, un objet (pour moi) esthétique sans savoir qu'il (ou : s'il) s'agit d'une œuvre d'art. Mais, si l'on m'informe de son statut, c'est-à-dire de son intention, je n'ai aucun droit de contester ce statut, qui ne dépend, lui, aucunement de mon attention [*contrairement à sa valeur esthétique*], et qui, en retour, n'exerce aucune influence légitime sur mon appréciation – sinon peut-être aggraver un jugement négatif (« Si cet objet prétend être une œuvre d'art, sa laideur est d'autant plus impardonnable »), ou au contraire renforcer un jugement positif : « Si cet objet n'a aucune prétention au statut d'œuvre, son mérite esthétique n'en est que plus grand. »¹⁷¹⁴

Dans « La notion de littérature », Tzvetan Todorov défend pour sa part un point de vue similaire à celui de Gérard Genette, en lui donnant encore plus de poids et d'extension :

Rien n'empêche une histoire qui relate un événement réel d'être perçue comme littéraire ; il ne faut rien changer dans sa composition, mais simplement se dire qu'on ne s'intéresse pas à sa vérité et qu'on la lit « comme » de la littérature. On peut imposer une lecture « littéraire » à n'importe quel texte : la question de la vérité ne se posera pas *parce que* le texte est *littéraire*.¹⁷¹⁵

¹⁷¹² G. Genette, « L'art en question », in *Figures V*, Paris, Seuil, « Poétique », 2002, p. 238.

¹⁷¹³ *Ibid.*, p. 239.

¹⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 239-240.

¹⁷¹⁵ T. Todorov, « La notion de littérature », in *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978, p. 16.

Tzvetan Todorov soutient ainsi que la qualité littéraire ou non-littéraire attribuée à un texte dépend essentiellement du regard jeté sur lui. Dans ces conditions, il n’y aurait pas de limite pour faire entrer un texte dans la catégorie « littérature » ; il s’agirait simplement de faire « comme si », ce qui implique toutefois, au préalable, une opération consciente de détournement. Dans cette opération, l’attention du lecteur ne porte plus sur le caractère de vérité ou de fictionnalité propre au texte, mais le point focal de son attention est le texte lui-même, son originalité sur le plan esthétique, sa possible valeur poétique, son éventuel caractère subversif. Nous pourrions ainsi transposer au champ littéraire la boutade de Marcel Duchamp : « C’est le regardeur qui fait le tableau. », ce qui donnerait : « C’est le lecteur qui fait l’œuvre littéraire. »

Il n’en reste pas moins que, dans ce passage forcé du non-littéraire au littéraire, ou du non-artistique à l’artistique, le contenu véritable du texte est passé sous silence, de même que sa finalité et sa portée initiales ; cette décision subjective revient, comme le suggère T. Todorov, à « imposer une lecture “littéraire” » à un texte qui, à l’origine, ne répond pas forcément à une telle finalité. La question du rapport problématique au Symbolique, chez un sujet marqué par la psychose, se trouve, elle aussi, évacuée. Si en revanche, le lecteur postule que, dans un tel cas de figure, la littérarité fait problème, alors la question du vrai et du faux, du littéraire et du non-littéraire, de l’œuvre ou de son absence, doit rester en suspens et mérite que l’on s’y attarde.

f. L’argument de la folie

Se focaliser sur l’intention d’œuvre permet de balayer un argument qu’au premier abord l’on pourrait être tenté de retenir, concernant la distinction à faire entre œuvre et non-œuvre : l’argument de la folie ou du délire avec lesquels le sujet créateur serait aux prises, et qui éliminerait d’emblée toutes ses prétentions artistiques ou littéraires. C’est parfois ainsi que se trouve interprétée la maxime de Foucault selon laquelle « la folie, c’est l’absence d’œuvre »¹⁷¹⁶. N’y a-t-il que les œuvres qu’un sujet écrirait ou réaliserait en pleine conscience de lui-même et en parfaite possession de ses moyens qui auraient légitimité à être évaluées et à être considérées, le cas échéant, comme littéraires ou artistiques ?

Dans *Écriture et Folie*, Monique Plaza soutient que les textes d’individus atteints de « folie » sont illisibles et relèvent des « écrits bruts » (selon la nomenclature de Michel

¹⁷¹⁶ M. Foucault, « La folie, l’absence d’œuvre » (1964), in *Dits et Écrits*, t. I, *op. cit.*, p. 419 *sqq.*

Thévoz), à moins qu'ils ne soient composés « au sortir des oubliettes »¹⁷¹⁷, c'est-à-dire lorsque les sujets sont guéris – momentanément ou définitivement ; dans ce dernier cas, ces textes constituent selon elle des *témoignages*. S'appuyant sur l'œuvre de Jacqueline de Ségonzac¹⁷¹⁸, Monique Plaza soutient que le « témoignage de folie » est un texte écrit par un homme ou une femme ayant retrouvé sa lucidité, capable d'introduire une réflexion critique vis-à-vis des événements qui lui sont arrivés comme vis-à-vis de son délire¹⁷¹⁹. Par ailleurs, elle admet que ce genre de texte peut voisiner avec la fiction, ce qui lui permettrait ainsi d'acquérir un statut littéraire.

Il nous apparaîtra pourtant que tous les témoignages écrits par des malades psychotiques ne sont pas forcément rétrospectifs, ni toujours composés en état de parfaite lucidité. Sur ce point, les écrits d'Antonin Artaud et de David Nebreda, de même que les *Mémoires* de D. P. Schreber, fournissent des exemples plutôt convaincants. Monique Plaza établit donc une séparation intéressante mais artificielle entre le témoignage *de* folie (ou « écrit brut ») et le témoignage *sur* la folie, ce dernier constituant selon elle une « expiation »¹⁷²⁰ et un nouveau « pacte avec le monde »¹⁷²¹ de la part du sujet qui, après sa crise, aurait enfin retrouvé la raison, aurait enfin accepté de renouer avec la réalité. Certains textes ou certains passages des œuvres composés par Artaud ou par Nebreda traduisent en effet une conscience, ou du moins une reconnaissance, de leur maladie et une prise de distance vis-à-vis des événements dramatiques auxquels ils ont été ou se trouvent encore confrontés. Aussi ne pouvons-nous écarter le cas de figure évoqué par Monique Plaza.

Cependant, la production d'écrits asilaires tend à prouver que les témoignages sur la folie, dont le malade se sert souvent pour prouver sa bonne santé et sa capacité à vivre de manière autonome, en dehors de l'hôpital, abondent dans les écrits de patients internés, qui n'ont pas encore trouvé de rémission. Aussi remplacerons-nous la bipartition de Monique Plaza entre écrit brut et témoignage par une autre : celle entre *texte thétique* et *texte délirant*, le témoignage pouvant appartenir à l'une ou l'autre de ces deux catégories, voire être partiellement délirant, être à la fois témoignage *sur* et témoignage *de* la folie, tandis que l'écrit délirant pourrait très bien, dans certains cas, se voir attribuer un statut littéraire.

¹⁷¹⁷ M. Plaza, « Écrits sur la folie. Cicatrices du témoignage, voltiges de la fiction », in *Écriture et Folie*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 1985, p. 124.

¹⁷¹⁸ Dans *Le Délire et le Deuil* (Paris, Calmann-Lévy, 1981), Jacqueline de Ségonzac raconte les phases de sa psychose maniaque-dépressive.

¹⁷¹⁹ M. Plaza, « Écrits sur la folie. Cicatrices du témoignage, voltiges de la fiction », in *Écriture et Folie*, *op. cit.*, p. 135.

¹⁷²⁰ *Ibid.*, p. 126.

¹⁷²¹ *Ibid.*, p. 142.

Nous pensons en effet que, d'une part, le délire ne s'accompagne pas toujours d'une désarticulation syntaxique et langagière qui le rejeterait immédiatement dans la catégorie des « écrits bruts », et que, d'autre part, même lorsque l'état de folie est patent, il peut très bien, *a posteriori*, et suite à une réélaboration de l'écrivain, se donner à lire comme une œuvre. D'ailleurs, n'est-ce pas à la fois comme un délire et comme un roman-fiction que se présentait *Aurélia*, l'un des chefs-d'œuvre de Gérard de Nerval ? Dans le domaine de l'art, que penser de l'exaltation qui entoure parfois l'acte de création, par exemple chez un *action painter* tel que Jackson Pollock ou chez des performeurs contemporains ? Ne pourrait-on parler également de délire et/ou de folie, même si, dans la plupart des cas, il s'agit plutôt de délires névrotiques ou de la mise en œuvre de fantasmes pervers ?

Nous pensons pour notre part qu'une création forgée en état de « folie », caractérisée par un langage délirant ou utilisant des codes asymboliques peut très bien *prétendre* à faire partie de la classe des œuvres d'art ou des œuvres littéraires, pour peu que son auteur la définisse comme telle et accepte ensuite, ne serait-ce qu'un minimum, de faire le jeu du monde de l'art, autrement dit, pour peu que l'œuvre créée soit prédéterminée et/ou accompagnée par une intention artistique.

Y compris lorsqu'elle échappe à la Loi symbolique, l'œuvre peut être réintroduite dans un circuit d'échange et susciter le regard du public, l'interpellation, le dialogue, l'interprétation et le commentaire, à partir du moment où elle fait ouvertement appel à l'Autre/aux autres. De cette manière, l'œuvre d'un sujet psychotique pourrait malgré tout parvenir à faire suppléance au Symbolique, puisqu'elle est désignée comme œuvre d'art par son auteur, et répond à une intention de faire œuvre. Ce nouage (toujours précaire) avec le registre symbolique pourrait ensuite être conforté par l'intermédiaire du sinthome, lequel ferait circuler et reconnaître le nom de l'artiste au sein de la société. Les exemples, d'ailleurs, ne manquent pas d'artistes psychotiques qui ont réussi à faire carrière dans le milieu de l'art, et à faire reconnaître, outre le statut résolument artistique de leurs travaux, la grande qualité de ces derniers. Citons ainsi Yayoi Kusama (née en 1929), célèbre dans le monde entier pour ses installations, et le peintre Gérard Garouste (né en 1946), auteur d'une œuvre picturale particulièrement originale, mêlant les symboles religieux du judaïsme et du christianisme à des visions de type païen, incluant des corps déformés et recomposés de manière inhumaine¹⁷²².

¹⁷²² Il anime par ailleurs des ateliers de création artistique pour enfants et adolescents défavorisés.

Nous avons expliqué précédemment que, pour être reconnue comme telle, une œuvre d'art avait avant tout besoin d'une marque d'indexation la désignant comme un objet investi d'une valeur et d'une finalité particulières, lesquelles permettent de le distinguer aussi bien des artefacts que des simples objets. Par conséquent, les propriétés formelles d'une œuvres comme les contenus qu'elles proposent ne seraient pas des critères pertinents pour juger de son statut artistique, ou du moins, ils ne sauraient constituer les seuls critères à prendre en ligne de compte, d'autant plus que le discours délirant se dissimule parfois derrière un conformisme de façade et que les créations de l'avant-garde, quant à elles, peuvent être jugées folles à la suite de partis pris réactionnaires¹⁷²³.

Dans cette optique, un recueil de poèmes aussi déstructuré qu'*Artaud le Momo* (1946), caractérisé par une abondance de néologismes et de glossolalies, marqué par des effets de *Sperrung* ainsi que par une grande violence dans le propos (la révolte contre l'Autre y touchant peut-être à son comble) et une grande crudité (les vocables à caractère sexuel s'y disséminant en abondance), pourrait tout à fait recevoir une qualification littéraire ou artistique, du moins à partir du moment où il aurait été présenté comme œuvre d'art ou œuvre littéraire par son auteur, et que le manuscrit aurait trouvé preneur chez un éditeur.

Artaud l'a justement présenté comme un « recueil de 5 poèmes »¹⁷²⁴ et, après qu'il a été refusé par Claude Gallimard, a réussi à le faire publier chez Pierre Bordas, accompagné de dessins issus de ses propres cahiers. Le poète aurait ajouté que « cela [littérairement] parlant constitue un tout qui ne pourrait être obtenu avec aucun peintre »¹⁷²⁵, mais le mot *littérairement* inscrit sur le manuscrit n'est pas sûr ; or on est en droit de penser que si l'écrivain a rendu peu lisible un tel mot, ce n'est certainement pas par le simple fait du hasard, mais c'est bien parce que ce mot constitue pour lui un problème.

Quoi qu'il en soit, alors que les *Cahiers de Rodez* ne constituent que le laboratoire de l'œuvre, les poèmes d'*Artaud le Momo*, qui ont été composés à partir des textes préparatoires contenus dans ces mêmes cahiers, acquièrent vraisemblablement, de par leur désignation comme ouvrage public (littéraire ?), un tout autre statut, peu importe qu'ils soient ou non largement imprégnés du délire de leur auteur. Cependant, ce statut reste ambigu car, conformément aux dires mêmes d'Artaud, on ne saurait assimiler les poèmes en question à de

¹⁷²³ On mentionnera en guise d'exemple l'exposition d'art dit dégénéré (*entartete Kunst*), organisée par les nazis à Munich en 1937, et qui comprenaient, en autres, des œuvres d'Emil Nolde, de Picasso ou de Marc Chagall.

¹⁷²⁴ « Lettre à Pierre Bordas du 6 février 1947 », in « Lettres autour d'Artaud le Momo », in A. Artaud, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1145.

¹⁷²⁵ *Ibid.*

l'art ou à de la littérature. Dans une lettre à Pablo Picasso, pressenti au départ pour illustrer son recueil, le poète affirmait en effet :

Ce n'est pas un travail d'art que j'ai fait là, réservé aux seuls amateurs, et j'ai pensé que Pablo Picasso voudrait donner un coup de burin ou de stylet sur tout ce qu'il abomine comme moi.¹⁷²⁶

Dans une seconde lettre à Picasso, Artaud insistait de manière encore plus claire, renouant avec la rhétorique de la souffrance et le sentiment d'exclusion qui animaient les lettres à Jacques Rivière :

L'heure est grave Pablo Picasso.
Les livres, les écrits, les toiles, l'art ne sont rien ; ce qui juge un homme
c'est sa vie et non son œuvre, et qu'est-elle sinon le cri de sa vie.¹⁷²⁷

Par conséquent, si certains s'interrogent sur la possibilité d'assimiler à des œuvres les textes composés par Artaud après sa décompensation, nous pensons pour notre part, en nous appuyant sur les dires mêmes du poète, et non sur les propriétés formelles des œuvres, qu'il n'est même pas sûr de pouvoir définir ainsi ses créations postérieures à la *Correspondance avec Jacques Rivière*.

Dans les chapitres qui suivent, nous nous intéresserons de près à l'intention d'œuvre manifestée par Artaud comme par Nebreda. Les questions que nous nous poserons consisteront, premièrement, à savoir si le créateur cherche à faire œuvre d'art, et donc à placer son œuvre non dans le champ des objets immanents mais dans celui des objets transcendants. Secondairement, nous cherchons à savoir s'il s'adresse ou non à un autre, s'il tient à rendre son travail public, s'il cherche à entrer en interaction avec autrui (avec la société), ou s'il tient à garder son travail à l'intérieur de sa sphère privée, bref, s'il ne destine sa création à nul autre que lui-même. Il s'agira donc de mettre en évidence si, oui ou non, chacun de ces créateurs s'est pensé consciemment, délibérément (et donc sans en être forcé) comme auteur d'une œuvre, et plus précisément encore, comme artiste, c'est-à-dire *dans un rapport à l'autre et au Symbolique*, que ce rapport soit de dialogue, voire même de confrontation.

Or, pour résoudre cette question, il n'y a pas d'autre moyen que de s'en tenir aux propos que les créateurs étudiés formulent sur leurs propres œuvres comme aux visions qu'ils

¹⁷²⁶ « Lettre à Pablo Picasso du 20 décembre 1946 », in « Lettres autour d'Artaud le Môme », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1143.

¹⁷²⁷ « Lettre à Pablo Picasso du 3 janvier 1947 », in « Lettres autour d'Artaud le Môme », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1144.

possèdent ou qu'ils donnent d'eux-mêmes, ou encore aux postures qu'ils adoptent vis-à-vis du monde de l'art. Notre démarche vise donc à faire entendre ou à restituer si possible les intentions, idées et préoccupations d'Artaud et de Nebreda, en nous mettant à l'écoute de leurs commentaires, de leurs explications, de leurs préventions comme de leurs récriminations, lesquels figurent aussi bien dans leurs textes critiques (ou métatextes) que dans leurs textes poétiques ou théoriques (quel que soit le degré de délire qui les imprègne), les différentes natures de textes se trouvant d'ailleurs, la plupart du temps, confondues. Cependant, les créateurs peuvent-ils être les seuls juges de leurs œuvres ?

2. Une reconnaissance criblée de malentendus

Comme nous en informe Bruno Péquignot dans son ouvrage sur la sociologie des arts, « les recherches de H. Becker ou de P. Bourdieu [...] ont permis de comprendre que l'activité artistique est toujours une pratique collective, qu'elle soit l'objet de conflits ou de coopérations entre les agents sociaux, et, en fait, toujours les deux »¹⁷²⁸. D'où l'importance des « découvreurs », des mécènes et des éditeurs, qui font véritablement office de médiateurs entre les créateurs qui ne sont pas encore reconnus en tant qu'artistes, ou entre les œuvres qui n'ont pas encore acquis le statut artistique, d'une part, et le public, d'autre part.

Au sujet de la « communication littéraire », Bernard Mouralis avertit de ne pas se laisser prendre par la « double illusion » de la relation immédiate qui existerait entre un auteur et son lecteur¹⁷²⁹. Il se fonde sur une analyse des *Illusions perdues* de Balzac pour montrer que, d'une part, la reconnaissance d'un texte comme œuvre littéraire dépend de sa réception et de son acceptation auprès du public, et que, d'autre part, le texte manuscrit doit passer entre les mains d'un éditeur avant d'acquiescer sa forme définitive, présentable au public. Aussi le texte de base passe-t-il par différentes grilles interprétatives et opérations de transformation ; une fois formaté, corrigé voire déformé par l'éditeur puis par le lecteur, le livre obtenu n'est plus forcément comparable au texte et au projet originaux. Bernard Mouralis indique que, dans les *Illusions perdues*, « Balzac met l'accent d'emblée sur l'ensemble des médiations et obstacles qui caractérisent et fondent la communication littéraire »¹⁷³⁰.

¹⁷²⁸ « Introduction », in *Sociologie des arts, op. cit.*, p. 6.

¹⁷²⁹ B. Mouralis, in E. Fraisse/B. Mouralis, *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, « Points », 2001, p. 18-23.

¹⁷³⁰ *Ibid.*, p. 23.

Chez Artaud, ces intermédiaires que sont Jacques Rivière, Jean Paulhan, Henri Parisot et Paule Thévenin ont joué un rôle fondamental dans la reconnaissance de son travail de création. Dans le cas de Nebreda, ce sont Léo Scheer et Catherine Millet qui ont joué le rôle de « découvreurs ». Reste malgré tout à savoir si la décision prise par les experts, et notamment par les éditeurs, puis l'opinion du public peuvent (entièrement ou même partiellement) se substituer au jugement des créateurs, et si les œuvres de ces derniers peuvent soit être considérées comme artistiques soit être rejetées comme non-artistiques, contre leur avis même.

Après avoir présenté Antonin Artaud en tant que figure célébrée, aujourd'hui comme hier, par le monde de l'art – ses créations étant ainsi reconnues *de facto* comme littéraires et/ou artistiques –, nous montrerons en quoi les intermédiaires chargés de la promotion et de la publication de ses œuvres ont plus ou moins transformé le projet initial du poète, aplanissant et altérant son rapport conflictuel à la littérature comme à l'écriture. Phénomène que nous appellerons la *my(s)thification éditoriale* d'Artaud.

Nous nous interrogerons également sur la réception des œuvres de David Nebreda, en soulignant le fait que ces dernières ont suscité un attrait non négligeable et un intérêt certain de la part des critiques comme des experts de l'art, les uns et les autres y décelant notamment la résurgence, sous une forme extrême, du genre classique de la Vanité. De plus, face à des photographies hors normes, présentant un corps cachectique et profondément meurtri, mais aussi face à des écrits marqués du sceau de la maladie mentale, se trouverait réactualisée une passion propre au XVIII^e siècle, celle pour les « cabinets de curiosité ». Cependant, il faut bien reconnaître que, de son côté, le public non avisé a témoigné de fortes résistances voire d'un profond dégoût à l'égard des autoportraits de Nebreda. Par conséquent, si, sous l'action des experts, l'intégration de telles œuvres au monde de l'art s'avère parfaitement possible, en particulier grâce aux diverses expositions et au travail éditorial de qualité dont elles ont bénéficié, leur admission et leur reconnaissance par le grand public, elle, ne semble guère aller de soi.

Pour notre part, nous soutiendrons que, malgré les bonnes intentions qui les animeraient la plupart du temps, les acteurs et les experts du monde de l'art, dans leurs discours et leurs jugements sur Nebreda, de même que les critiques d'art et les spécialistes de littérature, dans leurs discours et leurs jugements sur Artaud, manqueraient assez souvent leur objectif ou, du moins, passeraient en partie à côté de leur objet. Comme nous le verrons, les malentendus et erreurs de jugement touchent principalement aux fonctions et finalités

attribuées aux œuvres comme à leur destination, l'un des problèmes, et non des moindres, étant de parvenir à identifier à qui elles s'adressent.

a. Antonin Artaud, une figure célébrée par le monde de l'art

Au vu des grandes expositions dont les œuvres d'Antonin Artaud ont fait l'objet jusqu'à présent, au vu des multiples expositions d'art auxquelles elles sont régulièrement intégrées, étant donné aussi, et même surtout, la publication des écrits du poète dans la prestigieuse collection Blanche de Gallimard¹⁷³¹ et la réédition partielle de ses *Œuvres complètes* en 2004 dans la collection Quarto, nous pourrions affirmer, en donnant crédit à Nelson Goodman, George Dickie, Mikel Dufrenne, Roland Barthes et Antoine Compagnon – dont les points de vue se rattachent tous, d'une manière ou d'une autre, à la théorie institutionnelle de l'art –, que les textes et dessins d'Artaud entrent, à n'en pas douter, dans la catégorie des œuvres artistiques et/ou littéraires.

Signalons aussi, autre fait significatif, qu'Antonin Artaud figure dans le *Lagarde et Michard* du XX^e siècle. Même s'il y est présenté principalement comme théoricien d'un théâtre avant-gardiste, cette inclusion dans un manuel d'enseignement d'histoire littéraire à destination des classes de collège et de lycée a pour conséquence d'en faire tout autre chose qu'un créateur marginal. En définitive, en raison de cette large reconnaissance, étendue de surcroît aux pays étrangers, on pourrait dire qu'Antonin Artaud s'écarte aussi bien des auteurs d'« écrits bruts » que des « fous littéraires », car ces derniers demeurent généralement ignorés du grand public et bénéficient d'un lectorat beaucoup plus restreint.

En outre, les œuvres plus spécifiquement picturales réalisées par Artaud ont fait l'objet de nombreuses expositions et continuent à inspirer les artistes contemporains (tels Orlan, Jean-Jacques Lebel, Dominique Gauthier, etc.). Depuis longtemps déjà, ses portraits et dessins, parmi lesquels d'étonnants « dessins écrits » – selon l'appellation de leur auteur –, font partie des collections permanentes du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, à Paris ; ils sont régulièrement présentés lors d'expositions temporaires. En 2008, certains d'entre eux, telle *la Maladresse sexuelle de dieu*, ont été affichés dans le cadre de l'exposition *Les Traces du Sacré*.

Mentionnons encore ces deux événements de taille : en 1996, des dessins et autoportraits d'Artaud ont été exposés aux États-Unis, dans cette prestigieuse institution qu'est le *Museum of Modern Art* (MoMA) de New York. Dix ans plus tard, en 2006, la

¹⁷³¹ Le travail d'édition des *Œuvres complètes* a été entrepris par Paule Thévenin dès 1948, année même de la mort d'Artaud.

Bibliothèque nationale de France – soit l’un des grands temples actuels du savoir, de la culture et de la mémoire – a organisé une magnifique exposition autour d’Antonin Artaud et de ses œuvres. On pouvait y découvrir des manuscrits, des dessins, des photos, des séquences de films et de nombreux documents inédits, relatifs au travail du poète, à son cercle de relations et d’amis, à sa vie personnelle.

Enfin, la récurrence du nom d’Artaud dans les propos de maints artistes contemporains, donc sa présence réitérée dans les discours portant sur l’art, la poésie ou le théâtre, de même que la reprise de ses textes par des comédiens ou des metteurs en scène, constitueraient des preuves supplémentaires, si besoin était, que cet homme et ses créations ont parfaitement réussi leur intégration (posthume) au monde de l’art.

Et pourtant, pour ce qui nous concerne, nous partirons du principe que la désignation d’une œuvre comme littéraire ou artistique, lorsque cette désignation émane des responsables d’institutions culturelles mais aussi, dans certains cas, des experts de l’art ou des spécialistes de littérature, reste toujours – plus ou moins – sujette à caution. En effet, comme nous l’avons vu, les choix opérés et les jugements exercés par le monde de l’art varient en fonction du goût dominant, des modes et des époques. Jetant un regard critique sur l’univers de l’art contemporain, Yves Michaud estime qu’« une vingtaine de collectionneurs internationaux et leurs conseillers, une centaine d’institutions et leurs conservateurs-commissaires, un peu moins de marchands, une poignée de critiques s’activent à déterminer les tendances du monde de l’art et ses modes [...] »¹⁷³².

Le consensus nous paraît encore plus suspect et contestable lorsqu’il émane du grand public, c’est-à-dire du plus grand nombre. C’est pourquoi nous ne souscrivons pas au point de vue optimiste d’Alain Virmaux, lorsqu’il soutient, dans *Antonin Artaud et le théâtre*, que « l’attention enfin portée à l’œuvre du mort [...] est le signe que sa voix a été entendue, après avoir été longtemps couverte »¹⁷³³. Nous rappellerons en revanche que s’est très tôt constituée une part de mythe, voire de mystification, autour de la figure d’Antonin Artaud et de son œuvre, ce qu’Alain Virmaux lui-même admet et désigne ouvertement comme « l’écran du mythe »¹⁷³⁴.

Au cours des années 1960, la récupération d’Artaud fut surtout politique et idéologique. Dans un article du *Magazine littéraire* de septembre 2004 consacré à Artaud¹⁷³⁵, Évelyne Grossman évoquait les multiples interprétations plus ou moins audacieuses, plus ou

¹⁷³² « Chap. I : Labels, étiquettes et jet-set », in *L’Artiste et les Commissaires*, in *op. cit.*, p. 59.

¹⁷³³ A. Virmaux, « Parler d’Artaud », in *Antonin Artaud et le Théâtre*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷³⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷³⁵ « Lire, délier, délirer Artaud », in *Magazine littéraire*, n° 434, sept. 2004, p. 20-23, en particulier p. 20.

moins fantaisistes aussi, échafaudées au fil du temps par la critique, vis-à-vis d'une œuvre qui comporte, il est vrai, maintes zones d'ombre. Or il nous semble que, *de nos jours*, le malentendu principal découle moins d'une récupération idéologique et politique que d'une attention focalisée uniquement sur les aspects esthétiques de ses créations. Nous ajouterons que la diffusion abondante des œuvres – ce que l'on pourrait aussi appeler l'accroissement de leur surface médiatique – pas plus qu'elle n'entraîne nécessairement une meilleure vision portée sur elles, n'implique nécessairement une meilleure écoute ou une meilleure attention à leur égard. Selon nous, les premiers malentendus ou erreurs de jugements concernant les œuvres d'Artaud émanent plus spécifiquement des éditeurs, qui les ont propagés ensuite parmi le public d'amateurs ou de spécialistes comme chez leurs confrères. Nous les analyserons successivement et, autant que faire se peut, dans le détail.

b. My(s)thification éditoriale

À notre avis, la première illusion consisterait à (faire) croire que, étant donné la célébration unanime ou quasi unanime du poète par le monde de l'art, toute œuvre d'Artaud mérite les qualificatifs de littéraire ou d'artistique. La seconde illusion d'importance consisterait à (faire) croire à l'unité ou à l'homogénéité de l'œuvre (l'œuvre étant conçue ici en tant que collectif, soit ce qu'on pourrait appeler *un* œuvre), de sorte que l'ensemble de la production scripturale du poète pourrait être incluse dans le champ de la littérature. Or, les écrits d'Artaud appartiennent bien évidemment à des époques différentes, lesquelles sont d'ailleurs marquées tant par une évolution notable dans le style du poète que par des innovations langagières successives ; de plus, tous les écrits ne s'apparentent pas aux mêmes catégories génériques ni ne répondent forcément aux mêmes finalités ni au même projet conçu par l'auteur.

Il conviendrait en effet de dissocier des textes définis ou présentés comme poèmes par Artaud, et identifiés comme tels par les indications paratextuelles ou métatextuelles, d'autres textes qui, manifestement, relèvent plutôt de l'essai ou de l'écrit théorique, comme on peut l'estimer ou le supposer de la plupart des textes composant *Le Théâtre et son Double*, par exemple. D'ailleurs, si nous analysions ce recueil en détail, nous nous apercevions bien vite que nous sommes en présence d'une œuvre composite, et que, bien souvent, on a trop vite fait de la considérer comme bâtie d'un seul tenant.

Mais surtout, il faudrait dissocier les textes qui répondent à une volonté explicite de publication de la part de l'écrivain, de ceux qui n'avaient pas vocation première à être publiés, même si l'éditeur – pour des raisons que nous éclaircirons – a cru bon de les rendre publics.

C'est ici que l'intention explicite de *faire œuvre* comme le souhait exprimé et réitéré de voir publié tel ou tel de ses écrits constituent, selon nous, des informations capitales et déterminantes.

Il faudrait aussi tenir compte du fait qu'un grand nombre d'écrits produits par Artaud se présentent sous forme de lettres ; le genre épistolaire possédant une nature particulièrement équivoque, il s'agirait alors de savoir si ces lettres relèvent ou non du champ de la littérature à proprement dit. Il se peut en effet que, dans l'esprit de leur auteur, leur destination se soit parfois cantonnée uniquement à la sphère privée.

Bien entendu, dans le cadre de ce travail, nous ne serons pas en mesure de passer en revue chacune des œuvres écrites ou produites par Artaud, et il nous sera impossible d'examiner ce dont il retourne pour chacune d'entre elles, à savoir si elles relèvent ou non de l'art ou de la littérature, et de déterminer à chaque fois à quel genre elles appartiennent ; la tâche serait beaucoup trop longue et ardue, si toutefois elle s'avérait possible. En revanche, nous mettrons en évidence quelques points problématiques qui soulignent particulièrement la dissociation qui existe entre les visées de l'auteur (ou du créateur), d'une part, et les visées des éditeurs, d'autre part.

b.1. Le malentendu autour de la Correspondance avec Jacques Rivière

Les échanges épistolaires qui s'opèrent entre le poète et le directeur de la *NRF*, et que le public connaît désormais sous le titre de *Correspondance avec Jacques Rivière*, s'échelonnent entre le 1^{er} mai 1923 et le 8 juin 1924. Personnellement, nous pensons que pour comprendre quelque chose au projet ou aux intentions qui sous-tendent l'intégralité de l'œuvre d'Artaud, il est indispensable de remonter à cette correspondance. En effet, le malentendu inaugural – comme l'a souligné Vincent Kaufmann dans *L'Équivoque épistolaire*¹⁷³⁶, en précisant que ce malentendu aurait été réitéré par tous les éditeurs successifs d'Artaud – s'enracine dans cet échange de missives, qui s'effectue tout d'abord à *titre privé*. Ce point de vue se trouve confirmé en premier lieu par le poète lui-même qui, en 1927, écrit au docteur Allendy :

Ce qui sort de moi est tiré comme au hasard. Et je pourrais écrire ou dire ou penser tout autre chose que ce que je dis ou pense et qui me représenterait tout aussi bien. C'est-à-dire tout aussi mal. C'est-à-dire pas du tout. Je ne suis plus là. Je ne suis plus là, à jamais. C'est grave parce qu'il ne s'agit pas du travail gratuit de l'écriture, ou des images pour les images, il s'agit de l'absolue pensée, c'est-à-dire de la vie. La même vacuité m'occupe au

¹⁷³⁶ V. Kaufmann, « Tapage sur la voie publique (Artaud) », in *L'Équivoque épistolaire*, *op. cit.*, p. 99.

sujet de n'importe quelle circonstance de la vie. *Toujours l'histoire des lettres à Rivière.*¹⁷³⁷

Phrases qu'il ne faut certainement pas prendre à la légère mais entendre comme l'expression d'une vérité profonde, à la fois sur son être et sur les modalités que prennent, chez lui, la création. D'autant que l'« histoire des lettres à Rivière » continuera de le hanter jusque dans ses derniers écrits, puisque c'est à nouveau la question du malentendu entre lui et Rivière, parée alors des attraits de la vengeance et enrobée dans le délire, qu'Artaud évoque dans le Préambule de ses *Œuvres complètes*, rédigé en août 1946 :

[...] Jacques Rivière me refusa donc mes poèmes, mais il ne me refusa pas les lettres par lesquelles je les détruisais. Il m'est toujours apparu étrange qu'il soit mort peu de temps après avoir publié ces lettres.
C'est que j'allais le voir un jour et lui dis ce qu'il y avait au fond de ces lettres, au fond des moelles d'Antonin Artaud qui écrit.
Et je lui demandai si on l'avait compris.
Je sentis son cœur remonter et comme craquer devant le problème et il me dit qu'on ne l'avait pas compris.
Et je ne m'étonnerai pas que la poche noire¹⁷³⁸ qui ce jour-là s'ouvrit en lui ne l'ait détourné de la vie beaucoup plus que sa maladie. [...] ¹⁷³⁹

En fait, si l'incompréhension de Jacques Rivière à l'égard du mal qui ronge Artaud semble se résorber au fil des missives envoyées par ce dernier, pour autant, le malentendu persiste et donne lieu à une certaine manipulation de la part de l'éditeur. Cette manipulation consiste en ceci : le retournement d'un écrit d'ordre privé (qui livre une réflexion personnelle et des confessions intimes à un unique destinataire, qui fait office de confident) en un écrit d'ordre public, à caractère littéraire. En même temps, il faut signaler – à la décharge du directeur de la *NRF*, voire à son bénéfice – que la publication de la correspondance entre lui et Artaud constitue le véritable point de départ d'une création singulière, inouïe et sans commune mesure.

Plus concrètement, de quoi est-il question dans cette correspondance ? Artaud tente de convaincre Rivière pour que celui-ci accepte de publier quelques-uns de ses poèmes dans sa prestigieuse revue, et ce, malgré la dysharmonie et les défauts parcimonieux que ces textes présentent sur le plan formel. Le poète justifie en effet leurs imperfections par la valeur de

¹⁷³⁷ « Lettre du 30 novembre 1927 au docteur Allendy », in *O.C. I***, p. 146-147. Nous soulignons.

¹⁷³⁸ La « poche noire » évoquée par Artaud renvoie à la fois à l'image de la peste, utilisée dans *Le Théâtre et son Double*, et à toutes les images du gouffre (en termes psychanalytiques, le « lieu de la Chose ») et de l'analité (et en particulier à « Madame utérine fécale ») qui, indirectement, renvoient aussi au poète lui-même. Ce dernier serait ainsi l'agent dissimulé qui aurait provoqué la mort de Rivière en envahissant et en infectant son corps.

¹⁷³⁹ « Préambule », in *O.C. I**, p. 10.

témoignage incomparable qu'elles possèderaient : elles sont la marque de la souffrance larvée qui accable tout son être, souffrance qui envahit sans cesse son corps et sa pensée, et qui se propage au cœur même de son écriture. Dans *Antonin Artaud, « Moi, Antonin Artaud, homme de la terre »*, Olivier Penot-Lacassagne affirme :

Toujours menacé de disparition, non par indigence mais par effondrement, le poème de l'absence ne s'apparente pas à l'épreuve littéraire de la sécheresse ou de l'impuissance, dont il diffère absolument [...].

Par l'écriture qui se révèle à la fois « vouloir écrire » et « impuissance à écrire », Artaud argue d'un droit dont il se sent dépossédé [...]. Le bégaiement des mots, l'intermittence du souffle, la privation de parole ne résultent pas d'un défaut d'inspiration (la stérilité du « rien à dire »), mais d'un manque d'être qui rend la pensée chancelante, insaisissable, inexprimable. Écrire dans la perte de soi se confond alors avec l'impossibilité de penser en son nom propre.¹⁷⁴⁰

En raison de cette faille ontologique, Artaud soutient qu'il n'est absolument pas en mesure de résorber les fautes de style repérées par Rivière, d'améliorer si peu que ce soit les poèmes qu'il livre à l'appréciation de son correspondant. Pourtant, Rivière est tout d'abord persuadé du contraire (sur ce point, il pense de la même façon que Daniel Henry Kahnweiler, l'éditeur de *Tric Trac du Ciel*¹⁷⁴¹) et tente de rassurer Artaud, en lui disant qu'il réussira bientôt à produire des poèmes bien écrits et publiables (éventuellement dans sa revue). Or, pour ce dernier, la publication de ses poèmes, *en l'état*, s'avère capitale : il s'agit pour lui, ni plus ni moins, de savoir s'il peut continuer ou non à « exister littérairement »¹⁷⁴². L'éditeur se trouve alors placé par son correspondant en position de juge tout-puissant :

[...] Mais la question pour moi est de savoir s'il vaut mieux écrire cela ou ne rien écrire du tout.

La réponse à cela, c'est vous qui la ferez en acceptant ou en refusant ce petit essai¹⁷⁴³. Vous le jugerez, vous, du point de vue de l'absolu. [...] Jugez cette prose¹⁷⁴⁴ en dehors de toute question de tendance, de principes, de goût personnel, jugez-la avec la charité de votre âme, la lucidité essentielle de votre esprit, repensez-là avec votre cœur.

[...] Je m'en remets à votre jugement.¹⁷⁴⁵

¹⁷⁴⁰ O. Penot-Lacassagne, *Antonin Artaud, « Moi, Antonin Artaud, homme de la terre »*, Croissy-Beaubourg, Aden, 2007, p. 21.

¹⁷⁴¹ Premier recueil de poésie composé par Artaud. *O.C. I**, p. 219-229.

¹⁷⁴² *O.C. I**, p. 25. Cette problématique est déjà soulevée dans une lettre qu'il écrit à D. H. Kahnweiler, en novembre 1922. Cette lettre présente d'autres similitudes avec la *Correspondance avec Jacques Rivière*.

¹⁷⁴³ Il s'agit probablement, comme le note Paule Thévenin, du « Poème mental », première version de « Paolo Uccello ou la Place de l'Amour », qui paraîtra en 1925 dans « L'Ombilic des Limbes » (cf. note de la page 27, in *O.C. I**, p. 274-275).

¹⁷⁴⁴ Il s'agit en effet d'un poème en prose.

¹⁷⁴⁵ *O.C. I**, p. 29-30.

Cependant, malgré les arguments présentés par Artaud et la force de persuasion déployée par celui-ci, Rivière refuse de publier les poèmes qui lui ont été soumis ; en revanche, il s'avoue profondément touché par les lettres que lui envoie son correspondant, lettres où ce dernier tente de se défendre et de se justifier. « En tout cas, vous arrivez, dans l'analyse de votre propre esprit, à des réussites complètes, remarquables [...] »¹⁷⁴⁶, assure le directeur de la *NRF*. En effet, rédigées dans un beau style, emplies de *pathos*, mais attestant aussi d'une lucidité et d'un pouvoir d'auto-analyse remarquables, ces lettres constituent à la longue un bouleversant témoignage sur la souffrance d'un être humain particulièrement sensible et cultivé, sur son incapacité à vivre tout autant qu'à écrire, alors même qu'il possède un véritable talent littéraire.

Par conséquent, et contre toute attente, ce sont les lettres d'Artaud, et non ses poèmes, que Rivière élit comme littérairement valables et qu'il se montre prêt à publier : « Pourquoi ne publierions-nous pas la, ou les lettres que vous m'avez écrites ? Je viens de relire encore celle du 29 janvier, elle est vraiment tout à fait remarquable »¹⁷⁴⁷, fait-il savoir au poète. L'éditeur lui propose toutefois de les faire paraître sous la forme d'une brève fiction épistolaire, qui respecterait l'anonymat des deux correspondants, lesquels se verraient, pour l'occasion, attribuer des pseudonymes. Aux yeux de Rivière, la valeur fictionnelle attribuée aux lettres, qui, selon lui, devraient en outre subir quelques remaniements, faciliterait leur admission dans le champ littéraire, comme on peut le supposer à partir de cet extrait de lettre :

Il n'y aurait qu'un tout petit effort de transposition à faire. Je veux dire que nous donnerions au destinataire et au signataire des noms inventés. Peut-être pourrais-je rédiger une réponse sur les bases de celle que je vous ai envoyée, mais plus développée et moins personnelle. Peut-être aussi pourrions-nous introduire un fragment de vos poèmes ou de votre essai sur Uccello ? L'ensemble formerait un petit roman par lettres qui serait assez curieux.¹⁷⁴⁸

Artaud accueille avec enthousiasme et sollicitude l'idée et le projet de Rivière¹⁷⁴⁹, à ceci près qu'il refuse catégoriquement la présentation de leur correspondance sous la forme d'une fiction. À ses yeux, elle ne doit pas être comprise autrement que comme un « roman vécu »¹⁷⁵⁰, comme « le cri même de la vie »¹⁷⁵¹ ; c'est en tout cas ainsi qu'Artaud envisage et définit la chose, insistant sur le caractère d'authenticité possédé par ses écrits, ce caractère

¹⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 39.

¹⁷⁴⁸ *Ibid.*

¹⁷⁴⁹ Il lui fait part de sa « satisfaction » dans la lettre du 25 mai 1924.

¹⁷⁵⁰ *O.C. I**, p. 40.

¹⁷⁵¹ *Ibid.*

prévalant à ses yeux sur les autres dimensions, et notamment sur la dimension esthétique. Ainsi, le poète estime que, même transformée en œuvre – c'est-à-dire, en l'occurrence, une fois publiée – la correspondance devra conserver sa finalité initiale, finalité que nous concevons comme délibérative ou judiciaire. Selon Artaud, cette correspondance doit en effet offrir au lecteur « tous les éléments du débat »¹⁷⁵² pour juger de la possibilité ou non de son existence littéraire. « Eh bien ! c'est ma faiblesse à moi et mon *absurdité* de vouloir écrire à tout prix, et m'exprimer. Je suis un homme qui a beaucoup souffert de l'esprit, et à ce titre j'ai le *droit* de parler »¹⁷⁵³, assenait-il déjà à son correspondant, dans sa lettre du 29 janvier 1924. Nous ne sommes donc plus dans le registre de la poésie, ni même dans le champ de la littérature, mais avant tout dans celui de la rhétorique. Par conséquent, les motifs qui conduisent Rivière à publier son échange de lettres avec Artaud, et les motifs qui guident le poète et donnent sens à ses écrits sont, les uns et les autres, de nature très différente.

Rivière repère dans la prose auto-analytique d'Artaud d'incomparables qualités poétiques et/ou esthétiques, qualités qui lui semblent dignes de faire accéder ses lettres à un statut littéraire, ce statut que le directeur de la *NRF* refusa, en revanche, aux poèmes qu'il avait reçus. Dans l'une de ses lettres adressées à Rivière, Artaud, lui, comme s'il avait déjà déchanté, se dit finalement assez peu intéressé par la littérature : « [...] la littérature proprement dite ne m'intéresse qu'assez peu [...] »¹⁷⁵⁴ Cependant, il a besoin d'une tribune publique d'où revendiquer son droit à l'existence littéraire, droit qui, étant donné sa fragilité psychique, lui semble à tout moment pouvoir être remis en question. Ajoutons que ce droit à l'existence littéraire équivaut de toute évidence, dans l'état d'esprit désespéré d'Artaud, à un droit à l'existence tout court.

La publication de ses lettres à Rivière dans la *NRF* constitue donc pour lui une étape et une manœuvre nécessaires pour faire entendre et propager son cri de désespoir, son appel au secours (ou encore, son appel au Père ou à toute personne secourable). *Cri* est d'ailleurs le titre d'un poème intégré à sa correspondance¹⁷⁵⁵, élément qui nous paraît très significatif, car le choix qu'a fait Artaud de présenter, en dernier recours, ce poème-là, avec ce signifiant-là, ne saurait être ni fortuit ni anodin. Ainsi, par rapport aux enjeux de base qui le mobilisaient, à savoir la publication de ses poèmes dans la *NRF* et la volonté explicite de se voir intégré au

¹⁷⁵² *Ibid.*

¹⁷⁵³ *Ibid.*, p. 30. Souligné par l'auteur.

¹⁷⁵⁴ *O.C. I**, p. 38 (lettre du 7 mai 1924). Influence ou coïncidence, Tristan Tzara avait déclaré peu de temps auparavant, dans un entretien avec Roger Vitrac paru le 14 avril 1923 dans le *Journal du Peuple* : « Mais la littérature m'intéresse peu. Ce qui m'intéresse, c'est la poésie et non pas, comme on serait tenté de le croire, ma poésie. » (Cité par Marc Dachy, in « Témoignages et documents », in *Dada. La révolte de l'art*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 2005, p. 117.)

¹⁷⁵⁵ Cf. *O.C. I**, p. 31-32.

champ littéraire et de figurer parmi les autres écrivains officiellement reconnus, la *Correspondance avec Jacques Rivière* marque une rupture décisive. Voulant par-dessus tout faire prendre conscience, au public et à tous ses correspondants, de sa situation d'exclusion, le poète, dans ses écrits comme dans ses autres activités de création, mettra désormais l'accent aussi bien sur ses troubles psychiques que sur son besoin de revendication ; c'est pourquoi il rétorque à Rivière :

Pourquoi mentir, pourquoi chercher à mettre sur le plan littéraire une chose qui est le cri même de la vie, pourquoi donner des apparences de fiction à ce qui est fait de la substance indéracinable de l'âme, qui est comme la plainte de la réalité ?¹⁷⁵⁶

Comme le fait remarquer Serge André, suite aux premiers refus de Rivière, les enjeux de la publication, pour le poète, sont devenus tout autres :

Artaud prend le risque d'être considéré comme un malade mental mais, plus encore, [...] il veut être reconnu comme tel. En fait, cette reconnaissance constitue le préalable nécessaire à l'existence qu'il veut voir accorder à ses écrits : c'est parce qu'il est malade que les écrits qu'il propose à lire ont cette valeur décisive.¹⁷⁵⁷

Nous préciserons toutefois : « ont cette valeur décisive » à ses yeux. Mais c'est bien sur la possibilité de faire reconnaître à son éditeur, et par suite au public, sa maladie et sa souffrance qu'Artaud fait reposer la valeur de son travail d'écriture, et non sur sa prétendue valeur littéraire. Tel serait alors le préalable à tout jugement porté sur ses poèmes et textes divers : que son lecteur croit à la nature véritable, essentielle, fondamentale, incontournable et terrifiante de sa maladie. Et qu'il se fasse le dépositaire, sinon le relais, de cette vérité.

Comment, dans ces conditions, considérer la *Correspondance avec Jacques Rivière* ? Doit-on y voir un témoignage, voire un simple document psychopathologique, ou bien la publication dans la *NRF* et le regard esthétique que les lecteurs, apparemment, ne pourraient s'empêcher de porter sur elle en font-ils, de manière inéluctable, ou quasiment inéluctable, une œuvre littéraire ? Qui faut-il croire davantage : Antonin Artaud ou Jacques Rivière ? À moins que les deux possibilités, les deux regards, les deux jugements évoqués, ne soient pas incompatibles entre eux ?

Quoi qu'il en soit, tout en acceptant l'idée de la publication, qui répond le plus chèrement du monde à ses vœux, Artaud ne précisera pas explicitement s'il considère ses

¹⁷⁵⁶ O.C. I*, p. 40.

¹⁷⁵⁷ S. André, *op. cit.*, p. 20.

lettres – et si ces lettres doivent être considérées par les autres – comme des documents (biographiques, psychopathologiques...) ou comme des œuvres littéraires.

Il nous semble toutefois que la prise en considération de certaines données paratextuelles permette d'établir l'existence d'une certaine évolution dans la posture d'Artaud vis-à-vis du champ poétique et littéraire, comme vis-à-vis de la *Correspondance avec Jacques Rivière*. En effet, une fois le projet de publication accepté, l'ensemble des lettres échangées entre les deux hommes paraît le 1^{er} septembre 1924 dans le numéro 132 de *La Nouvelle Revue française*, sous le titre « Une correspondance » et sans nom d'auteur (sur la couverture, trois étoiles remplacent le nom d'Artaud). Cette occultation du nom renvoie selon nous à la condition d'exclu du champ littéraire à laquelle se serait tout d'abord cantonné Artaud, suite au refus de ses poèmes par Rivière¹⁷⁵⁸.

Le 14 octobre 1927, soit environ trois ans plus tard, les lettres sont publiées en volume aux éditions de la *NRF*, dans la collection « Une Œuvre, un Portrait », cette fois sous leur titre définitif ; le nom d'Antonin Artaud figure alors en couverture, bien en vue au-dessus du titre ; en outre, comme le veut la charte de cette collection, le texte est agrémenté d'un portrait de l'auteur par Jean de Bosschère¹⁷⁵⁹. L'édition de 1927 nous semble ainsi entériner le retournement opéré par Rivière, le détournement agissant alors de manière pleine et entière, mais cette fois-ci avec l'accord d'Artaud, lequel aurait finalement choisi d'endosser sa condition d'auteur. On peut penser que les recueils de textes qu'il a fait paraître entretemps (*L'Ombilic des Limbes*, *Le Pèse-Nerfs*, *Fragments d'un Journal d'Enfer*, etc.) lui ont permis d'acquérir du crédit, de sorte qu'il se reconnaît enfin, et/ou chercherait à se faire reconnaître davantage, comme auteur. La *Correspondance avec Jacques Rivière* serait ainsi devenue, au fil du temps, et en raison d'une décontextualisation progressive, un objet littéraire.

Néanmoins, malgré ce changement de posture, une ambiguïté demeure au sujet des lettres d'Artaud à Rivière, au même titre qu'un doute continue de s'attacher à la valeur artistique des premiers *ready-made* de Marcel Duchamp, objets proposés à l'appréciation du monde de l'art et désormais exposés dans les musées du monde entier. Or le caractère toujours activement subversif et déstabilisant des œuvres réalisées émanerait peut-être non pas tant des critères esthétiques nouveaux qu'*a priori* ils solliciteraient (Antonin Artaud et Marcel

¹⁷⁵⁸ Le symbole des trois étoiles visible sur la couverture du numéro 132 de la *NRF*, garantissant l'anonymat de l'auteur principal, sera réutilisé plus tard par le poète lorsque, victime de son délire, il ne souhaitera plus signer de son nom.

¹⁷⁵⁹ La gravure sur bois, quant à elle, a été réalisée par G. Aubert. La page de titre et le frontispice sont reproduits dans A. Artaud, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 67.

Duchamp récusant ou minorant tous deux la dimension esthétique propre à leurs travaux) que de leur nature hybride et foncièrement inclassable. Ces objets n'ayant pas plus vocation à entrer dans les champs de l'art ou de la littérature qu'à en sortir, résoudre la question de leur statut artistique demeurerait une tâche à tout jamais impossible.

Un autre fait relatif à la *Correspondance avec Jacques Rivière* mérite d'être mentionné, car il confirme que la nature de cette œuvre, au fond, reste indéterminée : c'est le phénomène bouleversant qu'elle provoque chez Artaud qui, après sa publication, transforme sa conception et sa pratique de l'écriture, qu'il s'agisse de prose ou de poésie. Désormais, l'écrivain quitte ses ambitions strictement littéraires et délaisse toutes les formes d'écriture convenues pour s'adonner à de nouvelles expérimentations. En particulier, il recourt davantage à la forme épistolaire (forme généralement considérée comme marginale en littérature) car, étant donné sa dimension d'adresse, elle constitue pour lui, un véritable étayage. La souffrance insupportable et récurrente qui enflamme son être intime devient ainsi l'objet central de son entreprise d'écriture ; progressivement, elle en modifiera aussi bien la forme que le contenu.

Dans un article sur Artaud publié dans *Le Livre à venir*, Maurice Blanchot situe à juste titre la *Correspondance avec Jacques Rivière* comme un moment charnière dans l'œuvre du poète et la décrit comme un épisode décisif de sa carrière. Il note avec pertinence un « déplacement du centre de gravité »¹⁷⁶⁰ dans son écriture, changement déclenché selon lui par la publication des lettres à Rivière, puis accéléré par la fréquentation des surréalistes : « Artaud écrivait contre le vide et pour s'y dérober. Il écrit maintenant en s'y exposant et en essayant de l'exprimer et d'en tirer expression »¹⁷⁶¹, fait observer Blanchot. De fait, on constate dans ses textes, au fil du temps, une intrication toujours plus profonde de son style et de sa manière scripturale avec les idées de malheur, de souffrance et de déperdition qui le déchirent intérieurement. Dans ses textes, Artaud chercherait en fait le moyen le plus efficace d'exprimer et de cerner la Chose, au sens lacanien. Il n'est donc pas étonnant que, peu de temps après la publication de la *Correspondance avec Jacques Rivière*, il se rapproche des surréalistes qui, eux aussi, souhaitent faire parler l'Inconnu et donner voix/e à l'Impossible. Parallèlement, le poète signe son éviction hors du champ de la littérature, tout en maintenant une certaine ambiguïté dans ses propos, ainsi qu'en témoignent les premiers termes de la *Déclaration du 27 janvier 1925* :

¹⁷⁶⁰ M. Blanchot, « Artaud », in *Le Livre à venir*, op. cit., p. 56.

¹⁷⁶¹ *Ibid.*

Nous tenons à déclarer ce qui suit à toute l'annonçante critique littéraire, dramatique, philosophique, exégétique et même théologique contemporaine :
1° Nous n'avons rien à voir avec la littérature,
Mais nous sommes très capables, au besoin, de nous en servir comme tout le monde.¹⁷⁶²

Pour Vincent Kaufmann, c'est précisément à partir de ce point de bascule constitué par les lettres à Rivière qu'Artaud « se sert de la littérature à des fins non littéraires »¹⁷⁶³, se plaçant alors en priorité dans une logique pragmatique. Toutefois, cette dernière ne serait pas dépourvue de paradoxes. Selon Vincent Kaufmann, la position paradoxale serait liée à l'ambiguïté même du genre épistolaire, qui permet aussi bien de camoufler sa vie intime que de la dévoiler, et de jouer avec les limites entre fiction et réalité, œuvre et non-œuvre.

Or il nous paraît difficile de parler de « genre » épistolaire à propos de la *Correspondance avec Jacques Rivière*, et au-delà, à propos de toute la correspondance d'Artaud, puisque ce serait laisser entendre que ses lettres appartiennent, *de facto*, à un genre littéraire, et donc qu'elles relèvent à n'en pas douter de la littérature, et donc aussi, en partie, de la fiction. La correspondance entre Artaud et Rivière nous conduit plutôt dans une zone indistincte, une zone trouble, et plus précisément dans une zone double, où la valeur littéraire (ou la littérarité) et la dimension fictive de l'écrit s'avèreraient à tout moment aussi bien applicables que contestables. Mieux vaudrait peut-être alors parler de *discours épistolaire*, choix qui permettrait de ne pas l'enfermer *a priori* et par principe dans la littérature¹⁷⁶⁴.

b.2. Le malentendu autour des Œuvres complètes

Paule Thévenin a réitéré le malentendu entretenu par Jacques Rivière, à une échelle encore plus vaste. En effet, l'illusion qui consiste à croire en l'unité et en l'homogénéité de l'œuvre a été propagée au plus haut point par sa conception et sa formalisation particulières des *Œuvres complètes* d'Artaud. Proche et amie du poète, Paule Thévenin a certes effectué un travail à la fois considérable par son ampleur et remarquable par sa qualité. Elle a procédé à la collecte et à la recherche de manuscrits, et surtout réalisé une longue et pénible tâche de retranscription à partir des manuscrits et cahiers dont Artaud l'avait rendue dépositaire, vers 1947, soit peu de temps avant sa mort¹⁷⁶⁵. Que Paule Thevenin ait reçu des marques de

¹⁷⁶² O.C. I**, p. 29.

¹⁷⁶³ V. Kaufmann, *L'Équivoque épistolaire*, op. cit., p. 194.

¹⁷⁶⁴ Par ricochet, le caractère indécidable de la *Correspondance avec Jacques Rivière* incite à lever l'illusion qui consisterait à croire en la littérarité immédiate, absolue et incontestable des œuvres (et notamment des lettres) publiées par des auteurs reconnus comme écrivains ou comme poètes par le public et par le monde de l'art, ou par les instances qui en tiennent lieu.

¹⁷⁶⁵ Elle raconte les circonstances de sa rencontre avec Artaud et évoque sa méthode de travail dans « Lettre à un ami », in *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, op. cit., p. 80-97.

confiance réitérées de la part du poète, et que, de manière assez probable, elle en ait été secrètement amoureuse, n'est d'ailleurs pas pour rien dans la tournure qu'a prise la tâche qu'elle s'est imposée. Cependant, si l'effort accompli pour aboutir à la publication des 26 tomes (divisés en 28 volumes) dans la collection Blanche de Gallimard, constitue un effort louable, le résultat final n'est pas exempt de toute critique.

Le premier reproche qui pourrait être fait à cette édition est le suivant : en mélangeant et en associant poèmes, romans, articles, récits de voyage, lettres publiées, lettres (intimes) non publiées, ou encore notes issues de cahiers de brouillon, Paule Thévenin a laissé entendre que tous les écrits d'Artaud pouvaient se situer plus ou moins sur le même plan. Tous auraient eu en quelque sorte le droit d'être considérés comme des œuvres littéraires. Mais, comme nous allons le montrer, tous les textes, outre qu'ils ne sont pas tous de même nature, ne possèdent pas tous la même finalité ; il est donc difficile de leur accorder à tous le même statut.

Si l'on se rapporte à l'histoire éditoriale et aux faits biographiques, il importe de signaler que, vers la fin de sa vie, Artaud était en tractation avec plusieurs éditeurs pour faire publier ou republier certains de ses écrits ; en particulier, il souhaitait que la plupart de ses premières œuvres soient réunies, pour former ce qu'il désignait lui-même comme ses *Œuvres complètes*. Or, force est de constater que, telles qu'elles ont été conçues en définitive par Paule Thévenin, les *Œuvres complètes* ne respectent qu'en partie le projet et les directives du poète, et qu'elles s'éloignent de beaucoup du projet initialement prévu. Pour le prouver, il nous suffit de mentionner ces propos tenus par l'éditrice, à l'époque où elle se lançait dans son travail de publication :

Pour ces *Œuvres complètes*, dont personne alors ne pouvait imaginer qu'elles garniraient à elles seules un rayon de bibliothèque, Antonin Artaud avait lui-même dressé un plan succinct en quatre tomes qui ne comprenait, il est vrai, que les titres parus avant son internement, prévoyant toutefois qu'il y aurait *des inédits dans chaque volume*.¹⁷⁶⁶

Par conséquent, à l'exception du mystère entourant les *inédits*, Artaud prévoyait que, sous l'étiquette d'*Œuvres complètes*, ne soient publiés qu'un nombre restreint de ses œuvres, et de plus, des œuvres qui avaient déjà bénéficié d'une publication, de manière indépendante, à une époque antérieure à son hospitalisation.

¹⁷⁶⁶ P. Thévenin, « Lettre à un ami », in *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, op. cit., p. 91. Souligné par l'auteur.

Or, telles que nous les connaissons aujourd'hui, les *Œuvres complètes* d'Artaud ne rassemblent pas seulement les différents écrits publiés en volumes, en revues ou sous forme de tracts du vivant du poète, elles contiennent aussi des lettres personnelles qui, initialement, n'avait pas vocation à être publiées, ou encore les *Cahiers de Rodez*, petits carnets ou cahiers de brouillon qui constituaient en quelque sorte, comme nous l'expliciterons plus loin, le *laboratoire* des œuvres à venir. Ainsi, par rapport au projet de départ envisagé par Artaud, nul doute qu'un grand écart a été opéré ; on ne saurait s'exprimer autrement, surtout au vu de la masse des écrits désormais publiés (environ 2 500 pages).

Cependant, Paule Thévenin a tenté à plusieurs reprises de justifier son entreprise consistant à confondre, dans un même ensemble et sous une même appellation, des écrits de natures et de finalités très différentes. Après la mort d'Artaud, ayant appris qu'Henri Parisot avait projeté la publication d'une anthologie en quatre volumes chez Gallimard, elle profita de l'occasion pour faire une autre proposition, ainsi qu'elle le raconte dans une lettre où elle se confie à Bernard Noël :

Puisqu'un contrat existait pour des *Œuvres complètes*, et même si *cette notion ne recouvre rien de bien défini et s'applique en tout cas si mal à la matière textuelle d'Antonin Artaud*, je pensais qu'il fallait le considérer comme une chance qui offrait la possibilité de publier ses écrits posthumes.¹⁷⁶⁷ [*C'est-à-dire les écrits non publiés de son vivant.*]

Si l'on en croit Paule Thévenin, le poète lui avait confié la charge de faire publier ses dernières œuvres, et notamment le recueil *Suppôts et Supplications*, qu'il était en train d'achever en 1948 (et qui, en raison de sa mort, restera partiellement inachevé). La tentation d'élargir le champ des *Œuvres complètes* était grande alors, puisqu'elle permettait à la jeune femme de faire, si l'on peut dire, « d'une pierre deux coups ». En clair, elle voulait profiter d'un seul et même contrat pour publier les premières œuvres d'Artaud, mais aussi ses œuvres posthumes. Ainsi s'engagea, avec l'accord et le soutien de Gaston Gallimard, son incommensurable entreprise d'édition de la quasi-totalité des textes écrits par le poète¹⁷⁶⁸.

Or, par la suite, le choix personnel de Paule Thévenin et la décision commune de faire publier, toujours sous l'appellation d'*Œuvres complètes*, des lettres, des notes de cahiers et des écrits qui, au départ, n'étaient absolument pas destinés à publication, ne sont pas sans poser problème, non seulement d'un point de vue éthique, mais aussi et peut-être surtout quant à l'évaluation statutaire ultérieure des écrits. Cette décision brouille en effet toute

¹⁷⁶⁷ *Ibid.* Souligné par l'auteur.

¹⁷⁶⁸ La transcription et l'édition des *Cahiers d'Ivry* se poursuivent actuellement sous la responsabilité d'É. Grossman. Cf. A. Artaud, *Cahiers d'Ivry*, t. I et II (fév. 1947-mars 1948), Paris, Gallimard, « Hors série Littérature », 2011.

distinction possible entre ce qu'il serait loisible d'identifier assez naturellement comme des œuvres (littéraires) ou, du moins, comme des ouvrages destinés à publication, répondant donc à une intention d'œuvre, d'une part, et ce qui appartiendrait davantage à la catégorie des documents ou des écrits d'ordre strictement privé, d'autre part.

Pour prouver qu'il existe bien un malentendu profond, nous effectuerons un petit développement au sujet des *Cahiers de Rodez*¹⁷⁶⁹ puis au sujet des lettres qui s'amoncellent dans les *Œuvres Complètes*, et en constituent sans doute la matière première. Nous verrons ainsi que lever les illusions relatives à l'unité comme à l'homogénéité de l'œuvre incite à distinguer et à reconnaître certains écrits non comme des œuvres littéraires, mais plutôt comme des documents (essentiellement de nature biographique, historique ou psychopathologique, en fonction du regard porté sur eux) ou comme des travaux de réflexion personnelle et d'auto-curation, à destination unique du poète.

b.3. Les Cahiers de Rodez

Ce que l'on a coutume d'appeler les *Cahiers de Rodez* s'apparente *a priori* à un journal intime. Leur rédaction s'étend de février 1945 à mai 1946, date du retour d'Antonin Artaud à Paris. Les textes qui les composent occupent rien moins que six tomes des *Œuvres complètes* (les tomes XV à XXI). Cette insertion sans mention distinctive fait que le lecteur tend à assimiler ces cahiers aux autres types d'écrits.

Or, comme nous allons le voir, les *Cahiers de Rodez*, de même que, postérieurement, les *Cahiers du retour à Paris* ou les *Cahiers d'Ivry*, n'ont, à l'origine, aucune vocation à être lus par un tiers. De plus, contrairement aux lettres personnelles rédigées par le poète, ils ne s'adressent à aucun destinataire (sauf à considérer l'Autre ou le diariste lui-même, autrement dit Antonin Artaud, comme le destinataire). Dans *Antonin Artaud. Réalité et Poésie*, Pierre Bruno affirme qu'« il n'est pas évident qu'il [Artaud] ait écrit dans ses cahiers avec l'idée qu'il aurait un lecteur (alors que ses lettres, comme sa poésie, s'adressent à un lecteur, y compris, pour ses lettres, à un lecteur nominal) ». À propos des *Cahiers de Rodez*, il estime que si on les considère maintenant comme faisant partie intégrante de l'œuvre, c'est sans doute un effet du travail de publication qu'a réalisé Paule Thévenin¹⁷⁷⁰.

¹⁷⁶⁹ Les *Cahiers de Rodez* sont des petits carnets ou cahiers d'écolier dans lesquels Artaud écrit au jour le jour, y notant ses réflexions plus ou moins abouties, de manière plus ou moins rapides. Ses notes sont souvent accompagnées de dessins et de croquis qui, comme le fait remarquer Delphine Lelièvre (Cf. « Scénographie d'un sujet. Les feuillets manuscrits des *Cahiers de Rodez* », in *Europe* n° 873-874 : *Antonin Artaud, op. cit.*, p. 219-231) n'ont pas été reproduits dans la version des *Œuvres complètes* parue chez Gallimard.

¹⁷⁷⁰ Cf. P. Bruno, *Antonin Artaud. Réalité et Poésie, op. cit.*

Dans ses petits cahiers d'écolier, qu'il noircit de lignes à n'en plus finir, et qu'il agrémente aussi de dessins, de rayures, de biffures et de gribouillis en tout genre, Artaud tente de produire des idées neuves comme de nouvelles formes graphiques et scripturales, mais il s'efforce avant tout de reconstruire sa pensée, de redonner un sens, un statut et un équilibre à son être. Pierre Bruno soutient que « les *Cahiers* sont un premier tour. Ils en exigent un deuxième, celui de la poésie »¹⁷⁷¹ pour aboutir. Jamais le poète n'envisage de rendre public le contenu de ses cahiers, lesquels constituent, comme les définissent aussi bien Serge André que Pierre Bruno, le « laboratoire »¹⁷⁷² de l'œuvre.

Comme l'affirme ce dernier, « c'est bien un chantier, ou encore, sous un autre angle, un laboratoire dans lequel se construit le savoir [...]. Or cette construction, intrinsèquement, échoue. Le savoir n'arrive jamais à se constituer comme tel »¹⁷⁷³. La grande hétérogénéité qui caractérise le texte des cahiers, remplis de bribes de phrases et de formules en tout genre, renvoie en effet à l'éclatement du Moi et de l'instance énonciative, chez un homme en perte de repères. À ce moment-là, le poète pense en effet que « nulle œuvre n'aboutit à rien. Il n'y a pas d'œuvre. Les choses n'aboutissent qu'à une sensation qui ne dure pas et qui n'est que l'illusion d'un songe »¹⁷⁷⁴.

Par conséquent, dans ses cahiers rédigés à l'asile, Artaud bâtit progressivement son délire, il cherche les fondements d'une vérité intime qui sans cesse se dérobe. Voici comment il les définit lui-même à partir de l'évocation de leur contenu :

[...] des notes psychologiques personnelles qui tournent autour de quelques remarques que j'ai faites sur les fonds de l'inconscient humain, ses refoulements et ses secrets ignorés même du moi habituel¹⁷⁷⁵.

Cette phrase nous ferait presque penser à la description d'un carnet d'analysant qui, de plus, connaîtrait et utiliserait le lexique freudien (de fait, Artaud aurait lu ou, tout au moins, parcouru quelques-unes des œuvres composées par Freud). D'un point de vue psychanalytique, les *Cahiers de Rodez* pourraient donc se concevoir comme un creuset de pensées grâce auquel le sujet psychotique tente d'établir une métaphore délirante, de trouver un signifiant qui pourrait le faire tenir en tant que sujet d'une énonciation propre. Quoi qu'il en soit, nul doute que les notes d'Artaud comportent à ses yeux une dimension profondément utilitaire et salvatrice, non seulement parce qu'elles préparent les poèmes et les publications à

¹⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 97.

¹⁷⁷² S. André, *op. cit.*, p. 119 ; P. Bruno, *Antonin Artaud. Réalité et Poésie, op. cit.*, p. 93.

¹⁷⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁷⁴ *O.C. XV*, p. 310-311.

¹⁷⁷⁵ *O.C. XXI*, p. 18.

venir, mais aussi et surtout parce qu'elles lui permettent de recréer les conditions favorables de son rapport au monde. Cependant, elles ne sauraient constituer, en elles-mêmes et par elles-mêmes, ce qu'on pourrait appeler des œuvres.

En effet, dans les *Cahiers de Rodez*, il n'y a aucun écart, aucun jeu possible entre ce qui est écrit par le poète, d'une part, et ses croyances et sa perception de la réalité, d'autre part, comme l'indique Serge André dans *L'Épreuve d'Antonin Artaud et l'Expérience de la psychanalyse* :

Ces *Carnets* n'accompagnent pas le délire, ils ne le traduisent pas à l'usage d'un lecteur ni ne cherchent à lui donner une forme recevable dans le discours commun, ils sont le *délire à l'œuvre*, ils le construisent, phrase par phrase, au cours de chaque journée passée à Rodez de février 1945 à mai 1946. Ce nouveau type d'écrit est donc, pour Artaud, suscité par le travail même de la psychose.¹⁷⁷⁶

Pierre Bruno, de son côté, évoque la position d'adhésion totale au délire, position qui, théoriquement, devrait être celle du lecteur extérieur des *Cahiers de Rodez* : à considérer qu'il y ait un lecteur, « est lecteur, pour Antonin Artaud, quiconque prend acte que *ce que dit Artaud est sa réalité*. »¹⁷⁷⁷ P. Bruno en déduit que « la lecture, dans cette perspective, n'est donc pas interprétation (quelle que soit la signification que nous adoptons pour ce terme) »¹⁷⁷⁸. Il avance alors l'idée que, pour Artaud, le lecteur serait à l'opposé de l'« envoûteur »¹⁷⁷⁹, ce dernier pouvant être assimilé au serviteur de l'Autre persécuteur et maléfique qui, par ses commentaires et ses réflexions, double l'écrit et la pensée du poète, et fait intrusion dans son œuvre. Dans ces conditions, il devient dommageable pour l'auteur de prendre ses écrits pour des récits fictionnels, soit pour les équivalents de représentations, puisque cela reviendrait à lui lancer un sort, à l'envoûter ou à le posséder. Seule conviendrait alors la position opposée, celle d'envoûté, ou de possédé, réclamée par Artaud, et rendue particulièrement manifeste dans ses écrits sur le théâtre. Il ne s'agit plus alors de faire uniquement « comme si c'était vrai », ainsi qu'y engage une lecture littéraire, mais de se rendre entièrement à la cause du poète, de confirmer ses dires, en conservant l'idée que, pour ce dernier, les phénomènes décrits constituent sa réalité même et ne peuvent en aucun cas être tenus pour fictionnels.

¹⁷⁷⁶ S. André, *L'Épreuve d'Antonin Artaud et l'Expérience de la psychanalyse*, op. cit.

¹⁷⁷⁷ P. Bruno, *Antonin Artaud. Réalité et Poésie*, op. cit., p. 102.

¹⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 104.

¹⁷⁷⁹ Mot employé par Artaud dans ses textes asilaires et post-asilaires, pour désigner ses ennemis. Voir en particulier l'introduction de *Suppôts et Suppliciations*.

b.4. Les lettres

Quant au statut des lettres écrites par Artaud, il paraît plus équivoque et moins aisé à cerner que celui des différents *Cahiers*. Paule Thévenin, pour sa part, n'a pas hésité à intégrer aux *Œuvres complètes* toutes les missives qui étaient en sa possession, et à les considérer comme les égales des autres œuvres. N'oublions pas, comme le souligne Vincent Kaufmann dans *L'Équivoque épistolaire*, que le caractère intime voire trivial de la lettre éveille souvent l'intérêt du lecteur, c'est ce caractère qui lui donne sa saveur si particulière, et en fait même parfois toute la valeur¹⁷⁸⁰. Aussi, dans notre démarche, ne souhaitons-nous pas ignorer, minorer ou occulter l'intérêt que représentent les lettres en elles-mêmes – qui au demeurant présentent parfois des qualités esthétiques remarquables –, mais seulement pointer les erreurs de jugements fréquentes concernant leur destination publique et leur finalité littéraire.

Il est vrai qu'Artaud lui-même n'hésitait pas à inclure dans ses recueils de poésie certaines lettres qu'il avait destinées dans un premier temps à un ami, à un proche parent ou à telle ou telle de ses connaissances. Ainsi contribuait-il à créer, outre un flagrant *effet de réel*, un formidable *effet de flou*, brouillant les frontières entre œuvre et non-œuvre, réalité et réinterprétation ou réélaboration esthétique de celle-ci. Dans les premiers recueils qui datent des années 1920, des lettres fictives voisinent ainsi avec des lettres authentiques, parfois à peine remaniées. Concernant ces dernières, citons en guise d'exemples les trois « Lettres de Ménage »¹⁷⁸¹, issues d'une correspondance intime avec Génica Athanasiou, les deux extraits de la lettre au Docteur Toulouse¹⁷⁸², qui apparaissent sans titre dans *Le Père-Nerfs*, et enfin la « Lettre à la Voyante »¹⁷⁸³ dans *L'Art et la Mort*.

Dans *L'Équivoque épistolaire*, Vincent Kauffmann déclare à propos d'Artaud :

Ses lettres, c'est déjà de la littérature, du moins à en croire ses éditeurs : Jacques Rivière tout d'abord, qui lui ouvre les portes de *la N.R.F* en publiant la célèbre *Correspondance avec Jacques Rivière*, puis tous les autres, Henri Parisot, Paule Thévenin, qui ne feront jamais de différence entre les lettres et les textes proprement dits. Entre l'épistolaire et le poétique, il y a chez Artaud une continuité qui n'a pas échappé à ses éditeurs, qui ne pouvait pas leur échapper : leur décision est un choix forcé, comme elle le fut au départ pour Rivière.¹⁷⁸⁴

¹⁷⁸⁰ *Ibid.* Ainsi, par-delà leur trivialité de fond, les lettres qu'Artaud envoie à sa mère depuis l'hôpital de Ville-Evrard possèdent une valeur poétique qui n'a pas échappé au metteur en scène Frédéric Ferrer (directeur de la compagnie Vertical Détour). Ces lettres ont donné lieu à un spectacle, représenté aux Anciennes Cuisines de l'hôpital psychiatrique de Ville-Evrard (Neuilly-sur-Marne) en juin 2006 (spectacle repris ensuite en 2007 et en 2008), Stéphane Schoukroun interprétant le rôle d'Artaud.

¹⁷⁸¹ *O.C. I**, p. 103-108.

¹⁷⁸² « Chers Amis,... », in *O.C. I**, p. 94.

¹⁷⁸³ *O.C. I**, p. 128-132.

¹⁷⁸⁴ V. Kaufmann, « Tapage sur la voie publique (Artaud) », in *L'Équivoque épistolaire, op. cit.*, p. 98.

Vincent Kaufmann indique ici un phénomène intéressant, et largement répandu, qui consiste à faire dépendre le *statut artistique* d'une œuvre de ses *qualités formelles* ; c'est du moins ce que l'on peut supposer au premier abord, à partir de son emploi du qualificatif « poétique ». Les qualités poétiques (ou esthétiques/esthésiques) inhérentes aux lettres, en tant qu'elles seraient capables d'éveiller l'émotion, le sentiment ou l'affect chez tout lecteur, leur auraient valu, et leur vaudraient toujours, l'obtention immédiate d'un statut littéraire, lequel aurait conditionné et permis leurs publications successives en tant qu'œuvres, et notamment leur intégration aux *Œuvres complètes*.

Or, pour notre part, l'idée de « choix forcé » avancée par Vincent Kaufmann nous paraît plus que contestable, chaque éditeur ayant probablement eu ses raisons personnelles et ses motifs particuliers pour publier les lettres d'Artaud, et chacun s'étant sans doute forgé sa propre opinion au sujet de ces textes. Que les différents éditeurs aient cru bon de réitérer le malentendu et l'ambiguïté propagés par Rivière, cela n'atteste en aucun cas de la valeur littéraire que posséderaient intrinsèquement les lettres, mais seulement de la justesse du jugement exercé par Rivière, relativement à leur intérêt sur un plan éditorial. Par conséquent, s'il existe un quelconque « choix forcé », ce serait plutôt au poète lui-même qu'il aurait été imposé.

C'est ainsi, par exemple, qu'Henri Parisot (qui fut l'un des multiples correspondants d'Artaud) proposa à l'éditeur Guy Lévis Mano de faire publier les lettres qui lui avait été adressées par le poète depuis l'asile de Rodez¹⁷⁸⁵. Le projet fut également soumis à Antonin Artaud, qui n'avait donc pas l'initiative dans l'affaire. Or, étant donné sa posture constamment ambiguë vis-à-vis du champ littéraire, et le besoin qu'il éprouvait d'accroître son audience et de faire entendre son cri de détresse, il accepta la proposition de publication. Ce seront les *Lettres de Rodez* qui paraîtront en avril 1946, malgré l'opposition qu'exprima, de son côté, et pour ses raisons propres, le Dr Gaston Ferdière.

Par ailleurs, Vincent Kaufmann estime que, pour lui, les lettres écrites par Artaud acquièrent d'emblée une valeur littéraire, non en raison de leurs qualités esthétiques, mais dans la mesure où, au-delà du destinataire particulier auquel elles s'adressent, elles semblent *interpeller l'humanité tout entière et créer une sorte d'empathie universelle*. De son point de vue, c'est également pour cette raison que les éditeurs successifs auraient été séduits par ces écrits d'une portée exceptionnelle, et qu'ils auraient décidé, avec ou sans l'accord d'Artaud, de les publier. Nous souscrivons en partie à ce point de vue, avec toutefois les

¹⁷⁸⁵ L'échange de lettres se déroule du 17 septembre au 9 décembre 1945 ; dès le 7 octobre, Henri Parisot fait une proposition de publication à Artaud.

réserves suivantes : d'une part, il est possible d'attribuer à certaines lettres des qualités esthétiques/esthésiques (mais beaucoup plus difficilement, certes, à l'ensemble d'entre elles) ; d'autre part, le sentiment d'universalité qui émane des lettres reste à analyser et à discuter, et n'engage pas, selon nous, la valeur littéraire des œuvres ; enfin, l'accession des lettres à la publication ne signifie pas pour autant leur accession à un statut littéraire. Elles peuvent aussi accéder à un statut purement scientifique et biographique, par exemple. En réalité, la publication de lettres, surtout lorsque celles-ci sont intégrées aux *Œuvres complètes* d'un auteur, donne naissance à une ambiguïté statutaire, parfois exploitée à des fins commerciales par les éditeurs¹⁷⁸⁶.

Sur ce point, même s'il se révélait lui aussi très enthousiaste, le regard porté par Paule Thévenin sur les lettres du poète se montrait légèrement plus prudent que celui de Vincent Kaufmann, comme le prouve la quatrième de couverture servant de présentation au tome I* des *Œuvres complètes* :

Antonin Artaud a toujours lui-même considéré sa correspondance comme partie intrinsèque de son œuvre, et il est peu d'ouvrages composés par lui et publiés de son vivant qui ne contiennent de lettres réelles. Ainsi, un certain quotidien de sa vie était introduit dans ce que l'on était convenu d'appeler une œuvre, et agissait comme destructeur de la notion même d'œuvre.¹⁷⁸⁷

Le propos de Paule Thévenin nous semble ici tout à fait pertinent, dans la mesure où il pointe le paradoxe dans la démarche entreprise par le poète : l'inclusion d'éléments extra-littéraires dans l'œuvre tend à détruire celle-ci. Cependant, du fait qu'Artaud ait intégré certaines de ses lettres à ses œuvres, et cela pour agir ou non comme forces de destruction de l'autonomie artistique, on ne saurait déduire que *toute* lettre écrite par le poète aurait d'emblée légitimité à faire partie de son œuvre (en tant qu'ensemble des œuvres littéraires ou *Œuvres complètes*), ni qu'elle constituerait, *en elle-même*, une œuvre littéraire. En effet, contrairement à ce que laissent penser les assertions de Paule Thévenin, Artaud n'a jamais prétendu que sa correspondance faisait « partie intrinsèque de son œuvre », du moins de façon aussi généralisée, et encore moins qu'elle possédait un statut littéraire.

C'est ici que, outre la partition public/privé qui, à nos yeux, ne devrait pas être si aisément levée, s'imposent des distinctions quant à la nature, au contenu et à la finalité des missives envoyées par le poète, ainsi que certaines remarques relatives à leur(s) destinataire(s) ou à leur destination première.

¹⁷⁸⁶ Ne serait-ce pas le cas de *Marilyn Monroe. Fragments* (Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2010) présentant en un même ensemble les « poèmes, écrits intimes, lettres » de la star américaine ?

¹⁷⁸⁷ O.C. I*, 4^e de couverture.

Ainsi, dans la correspondance d'Artaud, on trouve, pêle-mêle, des lettres d'amour enflammé (comme les lettres à Janine Kahn ou à Cécile Schramme), des lettres de protestation (contre des autorités en tout genre), des demandes de service (notamment auprès de ses éditeurs ou de ses amis), des appels au secours (notamment à ses médecins, le Dr Toulouse, le Dr Allendy, le Dr Ferdière...), des lettres enthousiasmées (au sujet de la découverte d'œuvres ou de spectacles artistiques), des lettres de profonde déception (au sujet de ses propres tentatives artistiques qui, à ses yeux, échouent)...

De toute évidence, la finalité de ces lettres n'est pas seulement informative (ou référentielle). Pour reprendre la terminologie de R. Jakobson, elles exercent aussi, et peut-être avant tout, des fonctions expressive¹⁷⁸⁸ et impressive¹⁷⁸⁹. Artaud souhaite effectivement faire entendre sa souffrance, provoquer de l'angoisse ou de la culpabilité chez l'autre, lui imposer des ordres, le mettre à son service, le faire adhérer à son point de vue, voire le faire participer entièrement à son délire (comme dans nombre de lettres intégrées au recueil *Suppôts et Supplications*). Autrement dit, les lettres possèdent un caractère *pragmatique*, dont la première marque est l'*adresse* à l'Autre. Pour autant, elles ne s'adressent pas aux autres en tant qu'individus distincts de l'auteur ou de l'Autre, c'est pourquoi il est possible de mettre en doute leur vocation à transmettre un message universel.

Après cette analyse des *Cahiers de Rodez* et des lettres écrites par Artaud nous pouvons conclure que les *Œuvres complètes* ne sont pas assimilables ou réductibles à l'œuvre du poète (au sens d'*un* œuvre), puisqu'elles contiennent d'emblée davantage que n'en peut contenir un œuvre, à savoir des documents préparatoires (ou avant-textes), des lettres personnelles, et tous les autres à-côtés de l'œuvre. Ainsi se découvre une ligne de faille dans la conception des *Œuvres complètes* défendue par Paule Thévenin, ligne de faille qui se dévoile également sous l'angle du rapport conflictuel qu'Artaud entretient avec la littérature et l'écriture, notamment à partir de l'époque où il se rattache au surréalisme.

Voilà plus de soixante ans qu'Antonin Artaud n'est plus, mais son nom, lui, se trouve désormais célébré voire parfois adulé, et tout porte à croire que son œuvre est parfaitement intégrée au monde de l'art. Cependant, cette reconnaissance *post-mortem* n'aura pas empêché le poète de souffrir le martyr durant toute son existence, elle ne l'aura pas empêché de se vivre perpétuellement, tant dans son esprit que dans sa chair, comme un être persécuté, exclu,

¹⁷⁸⁸ Autrement dit, elles servent à exprimer des opinions et des sentiments.

¹⁷⁸⁹ Autrement dit, elles servent à agir sur le récepteur (en utilisant les impératifs de l'ordre ou de la suggestion, ainsi que des interrogations).

en un sens, définitivement coupé du monde. Ne pourrait-on alors attribuer aux admirateurs actuels d'Antonin Artaud ces paroles tout à la fois graves et insultantes que, dans un essai fulgurant, le poète destinait en apparence au public et à toutes les générations du public venant « défiler » avec un air innocent devant les peintures de Vincent Van Gogh :

[...] les mêmes, qui à tant de reprises montrèrent à nu et à la face de tous leurs âmes de bas pourceaux, défilent maintenant devant van Gogh à qui, de son vivant, eux ou leurs pères et mères ont si bien tordu le cou.¹⁷⁹⁰

Toutefois, dans le cas d'Artaud, l'erreur commise ne serait pas celle qui fut commise jadis face aux œuvres de Vincent Van Gogh, à savoir leur dénier tout statut artistique, au nom de certaines valeurs esthétiques et de certaines valeurs morales liées à la bourgeoisie régnante, mais elle consisterait au contraire – et, au fond, cela ne revient-il pas au même ? – à vouloir absolument les intégrer au monde de l'art, au nom de certaines valeurs esthétiques (valeurs et formes nouvelles, considérées comme subversives par rapport aux précédentes) comme au nom de certaines valeurs politiques ou idéologiques (humanisme universaliste, tendances révolutionnaire ou libertaire, postmodernisme, ou encore, tendances capitaliste ou libérale), tout en occultant les avis et jugements que l'auteur lui-même a porté sur son œuvre, et en ignorant sa posture singulière – foncièrement complexe et équivoque – par rapport à l'art et à la littérature.

c. David Nebreda et le public profane

Sur ses clichés photographiques, Nebreda exhibe le plus souvent, partiellement ou dans son intégralité, son corps nu, émacié et maltraité ; l'acharnement contre la chair y atteint un degré de violence insoutenable. De toute évidence, l'homme ne se ménage pas pour réaliser ses photos, ce que confirme effectivement le contenu de ses textes. Mais le choc majeur vaut peut-être tout autant pour le spectateur, car d'après ses propres affirmations, Nebreda, parvenu à un certain stade de son « travail » d'automutilation, ne ressent plus aucune douleur. Envahi alors par la jouissance, il ne ferait plus aucune distinction entre le bien et le mal, le plaisir et la souffrance, ces notions ayant perdu pour lui tout poids, tout sens et toute mesure. Ainsi, les agressions que le photographe commet contre son corps, et par-delà, contre son image, se répercutent en fin de compte sur le spectateur, heurtant sa sensibilité, ses valeurs et ses sens, à commencer par celui de la vue.

¹⁷⁹⁰ A. Artaud, « Post-scriptum », in « Van Gogh, le suicidé de la Société », in *O.C.* XIII, p. 64.

Avec la surprise ou l'étonnement, le sentiment de répulsion est sans doute l'un des premiers effets produits par les photos qui témoignent d'attaques massives et répétées contre un corps cachectique, atrocement décharné, scarifié, brûlé, mais aussi maculé de sang, d'urine et d'excréments. Autant de matières et de fluides qui témoignent de l'ouverture du corps, qui saturent l'image, agressent le regard par ce jaillissement de l'obscène, le retour à un stade infantile n'étant pas seulement suggéré mais rendu manifeste, comme dans certaines performances d'art contemporain (bien qu'alors dans une tout autre perspective). L'auto-agression physique et l'apparition des organes et des fluides internes : deux raisons pour lesquels l'œil des spectateurs, noyé dans la jouissance, cherche à se détourner de ces clichés photographiques qui abandonnent toutes les convenances sociales comme toutes les marques de respect de l'homme envers lui-même.

Or les réactions négatives du public sont apparues, aux yeux et à l'esprit du photographe, comme autant de sévères critiques et de marques d'incompréhension, engageant la réussite, la pertinence et la poursuite de son œuvre, et mettant aussi sa moralité en question. En réalité, Nebreda n'a aucunement l'intention de choquer par son travail, comme il le confie dans l'entretien qu'il a accordé à Catherine Millet : « Je ne cherche en aucun cas ni à surprendre, ou provoquer, ni à effrayer. »¹⁷⁹¹ Son travail obéit en effet essentiellement à un principe d'ordre et à une valeur de vérité, en rapport avec la recherche de nature ontologique qu'il mène sur lui-même comme sur son double.

Par conséquent, le créateur accepte de décrire son travail comme amoral (il ne se soucie ni du bien ni du mal) mais non comme immoral, immoralité à laquelle il rattache, en revanche, les productions de l'art contemporain¹⁷⁹² : « [...] j'estime que ce travail est difficile, il évolue dans une zone frontière avant la morale, sans pour autant être immoral. Il est davantage amoral qu'immoral. »¹⁷⁹³ Cette « zone frontière » située « avant la morale » renvoie selon nous au « lieu de la Chose », lieu hors jugement. D'autre part, l'amoralité justifie selon lui son œuvre et empêche que soit porté sur elle tout jugement critique, lequel est souvent axé au premier chef sur les valeurs morales, les aspects esthétiques n'intervenant que de manière secondaire : « L'amoral est inattaquable et innocent ; l'immoral, y compris l'utilisation capricieuse de la morale, est répugnant. »¹⁷⁹⁴ Le recours à l'immoralité serait davantage le propre d'un sujet de structure perverse.

¹⁷⁹¹ « David Nebreda et le double photographique. Entretien avec Catherine Millet », in *Sur David Nebreda*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁷⁹² *Ibid.*, p. 19-20.

¹⁷⁹³ *Ibid.*

¹⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 20.

Mais, quoi qu'en puisse dire Nebreda, et même si son intention originelle ne consiste pas à choquer, une dimension sadomasochiste se trouve inéluctablement convoquée par ses clichés. La nudité, la souffrance du corps mutilé, la proximité de la mort ne peuvent échapper au regard du spectateur. Par conséquent, le public est d'abord placé, avec son consentement ou contre son gré, en position de voyeur. La question du rapport à la jouissance ne peut donc être évitée. Elle concerne Nebreda, mais aussi le public qui se confronte à ses œuvres : comment les regarder ? « Comment est-il possible, si c'est possible, de se tenir face aux autoportraits de David Nebreda ? Se tenir à leur hauteur est grave, pénible, périlleux même ! Pour chacun. Comment faire face au bord de l'insoutenable ? »¹⁷⁹⁵, s'interroge Antoine Masson dans « Face aux autoportraits, écrits et stigmates de David Nebreda ».

Se pose alors le problème du partage de l'œuvre et, en parallèle, celui de la compréhension possible ou non du « cadre de référence » propre à l'auteur. Le photographe a ceci d'étonnant qu'il possède le pouvoir d'emporter le spectateur au cœur même de ses créations, de l'envelopper, de l'englober dans le délire dont elles témoignent et qu'elles véhiculent. Est-il possible de se dégager de cette position première de stupéfaction, de dépossession de soi, de cette sensation d'envahissement, d'engloutissement par la Chose ? Comment, par exemple, introduire une distance réflexive et tenter une analyse dépassionnée (hors du dégoût ou, à l'opposé – mais cela revient au même – de l'admiration béate), et notamment une analyse qui soit conforme au discours universitaire ?

Étant donné l'extrême violence qu'elles renferment et le pouvoir de fascination qui en émane, étant donné la jouissance qu'elles tendent à susciter en bouchant le regard par un trop-plein, et en empêchant toute réflexion, les photos que réalise David Nebreda peuvent, au premier abord, non pas happer et subjuguier le spectateur mais provoquer un sentiment de révolusion et un détournement complet, un rejet net et définitif, engageant un refus de se pencher plus avant sur les qualités esthétiques comme sur le sens de ces créations. Les réactions épidermiques de dégoût ou d'incompréhension à l'égard de cette œuvre ont été évoquées à plusieurs reprises par Nebreda lui-même¹⁷⁹⁶. Certaines sont mentionnées dans le recueil collectif de textes critiques édité par Léo Scheer, intitulé *Sur David Nebreda*.

Ce recueil témoigne de nombreuses réactions médusées, comme celle de Francis Marmande, qui exprime son malaise et sa difficulté face à la dure tâche qu'on lui a confiée d'écrire sur le photographe et ses réalisations :

¹⁷⁹⁵ A. Masson, « Face aux autoportraits, écrits et stigmates de David Nebreda », inédit, p. 2. Repris dans la revue *Champ psychosomatique*, n° 53, Paris, L'Esprit du Temps, 2009, p. 155-180.

¹⁷⁹⁶ Cf. « Note de reconnaissance », in *Sur la révélation*, op. cit., p. 16.

Autant le dire et le dire vite : on a un mal de chien à écrire sur Nebreda.
Non qu'on manque de mots, de références ou d'idées pour le faire, mais en raison même de leur excès, pour tout ce qui afflue, qui déborde et qui noie. Par ce que le regard interdit aussi.

Comment parler de Nebreda sans admiration, sans froideur et sans neutre ?
(Et sans faire de phrases ?)¹⁷⁹⁷

Jean-Paul Curnier, dans « L'impossible image de David Nebreda »¹⁷⁹⁸, avance pour sa part :

Toute approche esthétique en est rendue de fait impossible, frappée d'inanité, car sa puissance ne s'inscrit pas dans l'art mais lui vient de ce qu'elle l'ignore, le subjugué ; de ce que l'art y est pour ainsi dire saisi, et avec la plus grande maîtrise, pour dire ce que l'art dans son actualité mondaine s'est donné pour fonction de taire et de faire oublier, prospérant de ce travail d'effacement.¹⁷⁹⁹

Jean-Paul Curnier évoque donc à propos de cette œuvre hors norme la défaite du Symbolique, l'impossibilité de la figuration et la résurgence de l'irreprésentable (autrement dit, de la Chose) en lien avec la disparition de l'esthétique classique, voire de tout sentiment du Beau. En même temps, il en tire une qualité positive, qui serait la mise en évidence du refoulé de « l'art dans son actualité mondaine ». Mais en réalité, le monde de l'art n'aurait-il pas déjà récupéré l'œuvre du photographe, en en faisant notamment l'égal d'un révolutionnaire de l'art ou l'égérie contemporaine des cabinets de curiosités d'antan ?

Médusantes, tel serait l'un des qualificatifs qui, selon nous, conviendrait assez bien aux photos de Nebreda, telles qu'elles sont généralement ressenties par le public, qu'il soit constitué de spécialistes ou de non-spécialistes. Excluant tout regard, répudiant dans un premier temps toute analyse, elles constituent alors ce que Roland Barthes, en étudiant la photographie de reportage (et se référant aux photos de guerre ou de catastrophes naturelles), appelait la « photographie traumatique » ou la « photo-choc » :

[...] la photographie traumatique (incendies, naufrages, catastrophes, morts violentes, saisis « sur le vif ») est celle dont il n'y a rien à dire : la photo-choc est par structure insignifiante : aucune valeur, aucun savoir, à la limite aucune catégorisation verbale ne peuvent avoir prise sur le procès institutionnel de la signification.¹⁸⁰⁰

« Dépassant tout langage », ou « hors langage », telles sont les expressions qui, de prime abord, caractérisent le mieux les photos étudiées. Des créations photographiques de Nebreda, objets de pure jouissance, il n'y aurait rien à dire. Nées de la jouissance de leur auteur, elles

¹⁷⁹⁷ F. Marmande, « Nebreda : le trou de sa tête », in *Sur la révélation*, op. cit., p. 141.

¹⁷⁹⁸ J.-P. Curnier, *Sur David Nebreda*, p. 173-176, paru initialement dans *David Nebreda, Autorretratos / Autoportraits*.

¹⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 173.

¹⁸⁰⁰ R. Barthes, « Le message photographique », in *L'Obvie et l'Obtus – Essais critique III*, Paris, Seuil, « Essais », 1992, p. 23.

donnent à voir cette jouissance dans toute son horreur, et provoquent en retour de la jouissance chez le spectateur, laquelle s'exprime sous forme de fascination, par le biais d'un sentiment d'horreur ou d'hébétude. Face à elles, il n'y aurait plus qu'à se taire. Mais peut-on vraiment s'y résoudre ? Ces photos, loin d'être « insignifiante[s] » – pour reprendre le terme de Barthes dans « Le message photographique » – ne seraient-elles pas plutôt sur-signifiantes, c'est-à-dire envahies par un trop-plein de significations ? D'autre part, n'accepter et ne voir que l'effet médusant des photos sans y réagir, ne serait-ce pas choisir une solution de facilité ? Nous pensons qu'aucune photo, en réalité, n'est susceptible d'échapper intégralement au commentaire. De fait, face aux autoportraits de Nebreda, force est de constater que toutes les réactions ne sont pas négatives ; certaines témoignent même d'un intérêt certain, qui n'est pas forcément à mettre sur le compte de la perversion ou d'un trait pervers.

Cependant, en général, le public et Nebreda ne se situent pas sur le même plan pour juger de l'œuvre produite, c'est pourquoi, d'ailleurs, le photographe tente d'expliquer, avec le soin qu'il peut et dans la mesure de ses facultés, mais aussi autant que son délire paranoïaque ou paranoïde le lui permet, la teneur et la finalité de son travail au public : « Je dois expliquer le cadre de référence que le spectateur doit employer pour comprendre ce travail, et ce, avec une grande prudence. Je ne peux ni ne dois parler de tout. »¹⁸⁰¹ Nous pourrions effectuer ici un parallèle entre les nombreuses réactions d'hostilité émanant du grand public face aux œuvres de Nebreda et les sentiments de crainte, de répulsion ou d'aversion qu'éveillent parfois, chez un public non averti, certains objets rituels extra-occidentaux, ou plus près de nous, certaines œuvres d'art issues du *Body Art* (ou Art corporel). La prise de distance avec ses propres valeurs idéologiques et morales, ainsi que la suspension temporaire du jugement, deviennent alors nécessaires pour éviter les rejets trop immédiats et les contresens hâtifs.

Mais les spécialistes de l'art eux-mêmes ne sont pas dispensés de commettre des contresens, comme le photographe y insiste dans une « Note de reconnaissance » publiée dans *Sur la révélation*, où se trouve évoqué le possible manque « d'éducation » des experts :

La question du malentendu (en termes de provocation ou de perversion – les plus graves –, mais également en termes de volonté artistique ou d'un certain piétisme religieux) a tenu compagnie à mes livres et images dès le premier moment, à cause d'une difficulté de lecture peut-être mais aussi d'un problème d'éducation chez l'observateur. J'ai fait surtout un premier livre qui est *visuellement spectaculaire* pour tous les types de public ; ce qui semblerait être un avantage devient un inconvénient quand je me vois confronté à une liberté de jugement parfois excessive.¹⁸⁰²

¹⁸⁰¹ « David Nebreda et le double photographique. Entretien avec Catherine Millet », in *Sur David Nebreda*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁸⁰² « Note de reconnaissance », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 16-17.

Dans le cas de Nebreda, la prise en considération de sa structure psychotique se révèle selon nous primordiale, car d'elle dépendent les intentions ou mobiles qui président à la création chez cet homme, mais aussi ses différents points de repère dans l'appréhension de l'univers, à commencer par sa position relative aux questions de morale.

À ses yeux, par exemple, les spectateurs de ses œuvres sont souvent mal éduqués, et ne comprennent pas la teneur de son projet, affirmations auxquelles nous ne pouvons qu'acquiescer. Par ailleurs, Nebreda estime que son premier ouvrage (*Autoportraits*) pouvait s'adresser à « tous les types de public », point sur lequel, en revanche, nous ne pouvons qu'émettre des doutes importants. Sa posture découle en tout cas de l'absence de mise en place du jugement, lors de son ontogenèse, et donc de son incapacité à juger du bien comme du mal et à considérer les limites entre l'autre et sa personne. On comprend alors pourquoi il n'était pas en mesure d'évaluer ni même d'envisager l'impact négatif de ses travaux sur la plupart des spectateurs.

De fait, avant qu'il n'expose ses clichés à la vue de tous, jamais le photographe n'avait eu à considérer le sentiment de honte¹⁸⁰³ ; il ne s'attendait pas non plus à déchaîner de telles passions : « Je crois, par exemple, que mon contact avec l'extérieur a détruit mon sens de l'ordre et a suscité des mots, inconnus pour moi jusqu'alors, tels que honte, douleur ou dégoût. Je voudrais insister : je découvre seulement maintenant la signification de mots comme dégoût, honte ou haine. »¹⁸⁰⁴ Il ne s'attendait pas non plus à causer autant de stupéfaction chez les spectateurs de son œuvre, comme il l'avoue dans son entretien accordé à Catherine Millet.

d. David Nebreda, son éditeur et la critique spécialisée

Relativement aux créations de Nebreda, la critique spécialisée nous semble commettre deux erreurs principales, liées à deux des grandes tendances qui orientent le monde de l'art actuel : juger les œuvres sous un angle idéologique (lié aux théories du postmodernisme ou au « post-humanisme ») ; juger les œuvres sous un angle purement esthétique (dans une optique formaliste, en rapport avec la promotion d'une esthétique de la destruction, par exemple). Ces deux grands types de jugements seraient plus ou moins influencés par la théorie de la négativité critique. Dans ces conditions, rien n'empêchera le spectateur de considérer que les créations de Nebreda sont belles, qu'elles renouvellent le champ esthétique et qu'elles

¹⁸⁰³ « David Nebreda et le double photographique. Entretien avec Catherine Millet », in *Sur David Nebreda*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁸⁰⁴ *Ibid.*

possèdent une essence et/ou une valeur artistique/s. De même, le lecteur critique pourra aisément leur attribuer une dimension universaliste. Qu'est-ce que l'homme ? Quelles sont ses limites ? Quel est son rapport à la mort ? Jusqu'où est-il capable de se détruire ? Telles pourraient être quelques-unes des interrogations indirectement soulevées par le photographe et imputées, de manière légitime ou non, à son travail.

d.1. Détournement éditorial

De ce point de vue, il n'est pas anodin que l'éditeur Léo Scheer ait choisi de faire publier *Autoportraits* et *Chapitre sur les petites amputations* dans la collection « Beaux Livres », les apparentant ainsi immédiatement à des livres d'art ou de critique d'art. Quant à *Sur la révélation*, il a été édité dans la collection « Variations », dédiée à des réflexions de nature philosophique, sociologique ou anthropologique. Or on ne saurait ignorer que le paratexte éditorial change toujours (notamment ou passablement) la perspective que l'on porte sur une œuvre ; en effet, il constitue déjà une indication sur la manière de lire l'ouvrage.

Aussi, inclure un ouvrage dans une collection intitulée « Beaux Livres », c'est mettre l'accent sur la dimension esthétique de l'œuvre, ou encore, quoique de manière secondaire, sur l'objet-livre lui-même. Dans la collection « Beaux Livres » établie par Léo Scheer paraissent en effet des livres qui comportent non seulement du texte mais aussi des images (peintures, photographies), souvent en lien avec la tenue d'expositions¹⁸⁰⁵. D'une manière générale, on pourrait dire que, par l'intermédiaire de cette collection, l'éditeur propose une sorte d'écrin pour des ouvrages à tonalité artistique.

Sur la révélation, en revanche, est le tome IV de la collection « Variations ». L'appartenance à cette collection est mise en évidence sur la couverture du livre par la mention « Variations IV », imprimée en bordeaux, soit dans la même teinte que le titre. Se révèle ainsi une forme d'insistance sur un lien possible qui se tisserait entre tous les ouvrages de cette collection, lesquels appartiennent au genre de l'essai¹⁸⁰⁶. Nebreda se trouve ainsi

¹⁸⁰⁵ À titre d'exemple, mentionnons *Paris ville-ténèbres* (édité en octobre 2001, en partenariat avec la Maison européenne de la photographie) ; réalisé par Henri Maccheroni et Michel Butor, cet ouvrage présente 52 photographies ainsi que des poèmes. Mentionnons également *Art à mort* (paru en octobre 2002), de Virginie Luc et Gérard Rancinan, décrivant certaines pratiques extrêmes qui ont cours dans l'art contemporain.

¹⁸⁰⁶ Le premier ouvrage de la série « Variations » est un essai philosophique de Catherine Malabou portant sur le concept de plasticité : *La Plasticité au soir de l'écriture* (2005). Le deuxième est un ouvrage polémique de Didier Eribon : *Échapper à la psychanalyse* (2005). Sous « Variations III », on trouve un essai de François Noudelmann intitulé *Hors de moi* (2006), que l'éditeur présente ainsi : « Un essai qui tente d'aller au-delà des pensées généalogistes pour affirmer la possibilité d'un sujet déjouant les identifications familiales et nationales. À une époque où l'on ne parle que d'enracinement, de patrimoine et de nom du père, François Noudelmann propose un exercice de lucidité qui est aussi apprentissage de liberté. » En dehors de la confusion entre « nom du père » et Nom-du-Père, pointe ici une remise en cause sociologique de la figure du père.

érigé en philosophe, en sociologue ou en anthropologue, ou du moins en penseur de notre temps, en théoricien à la fois sauvage et émérite. Or, si *Sur la révélation* possède quelques ressemblances avec les autres ouvrages de la collection « Variations », en particulier peut-être avec l'ouvrage de François Noudelmann (*Hors de moi*), la remise en cause du Nom-du-Père ne s'exerce absolument pas de la même façon chez Nebreda, ni ne comporte la même signification pour lui que pour les autres auteurs.

Lorsque les photographies de Nebreda sont exposées dans un musée ou une galerie d'art, le visiteur qui les découvre ne dispose pas, en général, de tous les éléments contextuels ni de tous les éléments d'appréciation pour appréhender ses travaux, de sorte que son interprétation se trouve, la plupart du temps, biaisée. Dans l'esprit du tout-venant, la *valeur rituelle* de l'objet laisse place inmanquablement à sa *valeur d'exposition*¹⁸⁰⁷. Se produit donc ce qui se produit assez souvent lorsque des amateurs d'art occidentaux s'intéressent aux aspects formels que présentent des masques africains, des sculptures mayas ou des poupées haïtiennes, par exemple : ce sont les critères esthétiques, moraux et/ou idéologiques qui prennent le pas sur les autres critères.

Par ailleurs, que la photographie soit agrandie plein cadre par Nebreda, et que le double présente une taille quasi humaine n'est pas anodin, puisque ces éléments contribuent à briser la séparation entre fiction et réalité, et à faire ressembler le double à un véritable être vivant. Or, ces caractéristiques formelles ne peuvent être rendues dans le livre imprimé, puisque les reproductions possèdent nécessairement des dimensions réduites. Par conséquent, la présentation des photos de Nebreda dans des livres entérine une décontextualisation, différente toutefois de celle qu'accomplit le visionnage des photographies dans le cadre d'un musée ou d'une galerie d'art.

Or on ne peut passer sous silence le détournement opéré par l'éditeur qui, après avoir exposé les autoportraits de Nebreda dans sa galerie, se servirait d'un support médiatique pour faire fonctionner ces objets rituels atypiques comme des œuvres d'art ou des reproductions d'œuvres d'art, en les insérant dans un nouveau cadre, extérieur au projet originel de l'artiste. Le mode d'appréhension de ce type d'objet qu'est le livre de photographies n'est bien évidemment pas le même que le mode d'appréhension d'une photo ou d'une série de photos dans un musée ; et il n'est pas non plus le même que celui d'un document psychiatrique.

Les livres imprimés possèdent néanmoins le mérite de permettre aux photographies et aux dessins d'être accompagnés des textes descriptifs ou explicatifs qui en fournissent les

¹⁸⁰⁷ Nous donnerons des précisions sur ces expressions au chapitre intitulé « Une autre conception de l'œuvre ».

clés, ou du moins des repères suffisants pour en comprendre la nature et les finalités. De plus, il se peut fort bien que, aux yeux de Nebreda, la perspective de la propagation de son œuvre – et, par voie de conséquence, de son délire – lui ait paru, pendant un temps, être un moyen de renforcer la légitimité de celle-ci, c'est-à-dire, en réalité, la légitimité de son projet vital (incluant, par conséquent, ses pratiques rituelles). Comme pour Artaud, la publication, satisfaisant un souhait mégalomane, pourrait en outre lui avoir procuré le sentiment de pouvoir universaliser son appel (au Père).

Nebreda a d'ailleurs tenu à saluer la publication de son premier ouvrage chez Léo Scheer, en insistant sur le fait que, dans les *Autoportraits*, « l'éditeur débutant [*qualificatif plutôt déplacé, vu l'expérience de Léo Scheer*] eut la sagesse de laisser parler l'auteur *tout seul* »¹⁸⁰⁸. Il a également reçu avec bienveillance l'ouvrage critique intitulé *Sur David Nebreda*, pensant que les contributeurs prudents et attentionnés¹⁸⁰⁹ pourraient réparer les erreurs d'appréciation sur ses travaux, erreurs suscitées par ses premières expositions. En effet, ces contributeurs sont présentés dans *Sur la révélation* comme des « personnes qui préfèrent se rapprocher des conditions d'un dialogue plutôt que d'émettre des jugements précipités et téméraires »¹⁸¹⁰. Or le photographe semble avoir été très affecté par certains jugements négatifs ou certaines réactions d'incompréhension, lesquels ont vraisemblablement ébranlé son narcissisme et changé en partie la teneur de son projet, avant de le faire renoncer à toute entreprise de création.

On observe ainsi des aspects contradictoires dans la relation de Nebreda aux autres, aux spécialistes de l'art comme au grand public. Dans son entretien avec Catherine Millet, il va jusqu'à présenter son activité d'exposition comme essentielle :

Depuis que j'ai forgé ce nouveau projet de régénération (qui n'est pas ma régénération), chaque pas que je fais est fonction de ce que les autres me montrent que je suis. Cette activité d'exposition est donc très importante.¹⁸¹¹

Il semble à ce moment-là que les autres puissent l'aider et le soutenir dans sa quête d'une image de lui-même, et que, de ce fait, l'activité de « régénération » prenne une dimension quasi collective.

Plus tard, cependant, Nebreda renonce aussi bien aux expositions qu'à ses activités photographiques et scripturales, dénonçant tout dialogue, tout échange, comme vains et

¹⁸⁰⁸ « Note de reconnaissance », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 16. Souligné par l'auteur.

¹⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁸¹⁰ *Ibid.*

¹⁸¹¹ « Entretien avec Catherine Millet », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 15.

illusoires, ainsi qu'en atteste ce passage de *Sur la révélation*, aux accents particulièrement amers et désespérés :

Il me semble que mes livres pour mes observateurs, de même que pour moi une articulation vocale occasionnelle, n'implique nullement l'opportunité d'une rencontre mais plutôt un exutoire à toutes les négations ; [...] en essayant de nous comprendre, nous nous repoussons. [...] Ce sera ce même paradoxe de ma propre négation interne [...], ce sera précisément notre besoin respectif du *fantasme* de signe contraire [...], ce sera cela qui nous poussera puissamment les uns vers les autres mais qui nous empêchera aussi de dialoguer, qui nous conduira à trouver les preuves indubitables de la culpabilité, de la menace, de la trahison, de l'insuffisance de l'autre, cela qui nous éloignera de façon violente les uns et les autres de nos réalités respectives.¹⁸¹²

L'éditeur Léo Scheer a comparé les travaux du photographe, d'une rare crudité et largement façonnés par la folie, à ceux d'Antonin Artaud, et sans doute n'a-t-il pas eu tort, puisque les affinités que manifestent leurs œuvres ne sont pas – comme nous espérons l'avoir montré – simplement hasardeuses ni superficielles. En revanche, peut-être est-il allé un peu trop vite en besogne en considérant d'emblée comme des œuvres d'art les photographies de Nebreda et en investissant si rapidement ce dernier du statut d'artiste : « Pour moi, Nebreda est un *artiste* du niveau de Francis Bacon »¹⁸¹³, a-t-il déclaré aux journalistes. « L'œuvre de Sade, de Bataille, d'Artaud saisissent de la même façon », a-t-il ajouté.

D'un point de vue strictement psychopathologique, ces comparaisons, hormis celle avec Artaud, ne nous paraissent pas justifiées, bien qu'extérieurement, c'est-à-dire du point de vue de la seule réception, un certain nombre de similitudes soient effectivement observables : en général, le travail de Nebreda exhibe un corps saignant, défiguré, soumis à la torture, offert en sacrifice, comme les corps et les visages réalisés par le peintre Francis Bacon ; d'autre part, on sait l'importance que prend la notion de sacrifice chez Georges Bataille, et son entremêlement d'un érotisme débordant avec le sacré. Cependant, la défiguration et le morcellement de l'anatomie propres à l'univers du sujet psychotique ne proviennent pas du même univers que la cruauté, l'érotisme ou le fantasme qui émanent du sujet pervers ou du sujet névrosé.

Il n'en demeure pas moins que ces visions horribles ne sont pas sans produire sur nous, sujets du monde contemporain, un certain nombre d'échos retentissants, et qu'il est possible que nous nous reconnaissons, ne serait-ce qu'en partie, dans ces reflets détestables, dans la mesure où les images et les paroles qui, dans les ouvrages de Nebreda, s'offrent à nos yeux et à nos oreilles, renvoient à l'éclatement « psychotisant » du monde postmoderne, au

¹⁸¹² « Ce lion moral », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁸¹³ Nous soulignons.

démantèlement progressif de notre société, marquée notamment par les excès de l'individualisme et du néo-libéralisme. Il n'est donc pas étonnant que, de nos jours, les critiques se laissent si aisément fasciner, voire séduire, à la vue de ces photographies extrêmement crues et, dans une moindre mesure, par les textes délirants qui les accompagnent et en fournissent partiellement les clés.

d.2. Détournement idéologique et esthétique

Si les réactions du grand public, bien que relativement diversifiées, restent dominées par une certaine incompréhension (laquelle peut provoquer un sentiment de répulsion plus ou moins important), dans la presse, en revanche, Nebreda a fait l'objet d'un éloge quasi unanime : on salue l'extrême courage de l'« artiste », de même qu'on apprécie sa capacité à nous interpeller sur les fondamentaux de notre humanité, sur la question de la signification que revêt le corps, sur les limites séparatives entre raison et folie, bref, sur la question de savoir ce qui, en fin de compte, constitue l'être ou l'essence de l'être humain.

Les interrogations universelles apparemment soulevées par cette œuvre s'ajoutant à l'exploitation réussie d'une esthétique de la destruction, les autoportraits de Nebreda méritent, aux yeux de la critique spécialisée, l'obtention d'une place sur la scène de l'art, ainsi que l'entrée officielle dans le champ de la Culture. Ainsi, par-delà la jouissance sadique et/ou masochiste, ou même le dégoût et l'horripilation que peut provoquer le travail de ce créateur, le statut *artistique* de son œuvre ne semble plus guère susciter de doutes chez la majorité des experts de l'art, dont nous livrerons ci-dessous quelques-uns des propos, recueillis dans divers journaux et magazines, juste après la parution des *Autoportraits*, en l'an 2000.

« Incontestablement, David Nebreda est un artiste important », affirme Alexandre Grenier, dans *Pariscope*, « artiste d'un art qui n'a pas vocation d'être beau (mais l'art a-t-il cette vocation ?) mais de remplir son rôle émotionnel », poursuit-il. Pour ce critique, les propriétés esthésiques et l'esthétique convoquée par cette œuvre (même si elle ne fait pas appel au sentiment du Beau) légitiment son statut artistique.

Dans *L'Humanité*, Gilles de Staal écrit : « Le livre de David Nebreda est un livre sur l'art, et sur la mise en danger extrême de l'artiste dans son œuvre. [...] L'œuvre d'art comme un acte sacré, c'est-à-dire un sacrifice ou un luxe ultime [...]. » Par-delà la beauté de la formule, l'expression de « luxe ultime » nous semble commettre un complet contresens sur l'œuvre car, pour Nebreda, son travail ne s'apparente pas à un divertissement de dandy, il ne correspond pas à une simple attitude. En revanche, il penche bien du côté du sacrifice, en raison de la confrontation directe de son auteur avec la mort, et de son abandon à la plus

grande des souffrances. En outre, s'il convoque le sacré, c'est avant tout sur le mode de la violation de l'Autre, et non sur le mode du respect pour l'altérité.

Dans *Mixte*, Christian Caujolle¹⁸¹⁴ reconnaît pour sa part la difficulté de pénétrer dans cette œuvre atypique, l'horreur du premier contact avec elle ; il témoigne ainsi du rejet qu'elle a d'abord suscité chez lui, mais il déclare aussi, dans un complet retournement de point de vue, que, « passé le premier effroi devant cet enfermement, on sait qu'on est, de photographies en dessins et en écrits, devant une œuvre, sans concession ». Christian Caujolle exprime par conséquent une sorte d'ambivalence ; on sent chez lui comme une volonté de mettre en place une barrière, un refoulement qui lui permettrait de sublimer les photographies et, plus largement, l'ensemble du travail de Nebreda, en réaction à l'horreur et au rejet liés à la première impression.

Et ce même critique de s'extasier – et sans doute à juste titre, mais dans une perspective esthétique qui n'a plus rien à voir avec les préoccupations de Nebreda – devant la qualité de l'objet-livre proposé par Léo Scheer :

Le livre est soigné, pensé comme livre, un outil au service d'une œuvre étrange, à la fois métaphysique et ancrée dans une violence physique extrême. La qualité du papier, de l'impression [...], l'élégance de la maquette, la générosité de la reliure entoillée [...], la pertinence des textes analytiques, tout, jusqu'au catalogue raisonné en fin d'ouvrage, est parfait.

Or l'ouvrage sérieux, rigoureux et raffiné réalisé par l'éditeur ne correspond pas directement au projet poursuivi par Nebreda. Tout au plus pourrait-il être considéré comme le résultat d'un travail commun, ce que le photographe reconnaît lui-même dans *Sur la révélation*, bien qu'il se donne toujours la primeur, puisqu'il désigne les *Autoportraits* comme « notre premier livre, le sien [*i.e.* : celui de Léo Scheer] et le mien »¹⁸¹⁵. Aussi supposons-nous que Christian Caujolle se protège de cette manière, en repoussant l'immonde, l'infigurable et l'indicible derrière ces rassurants paravents que constituent les notions d'œuvre (recouvrant très probablement ici la notion de photo d'art) et de livre d'art ainsi que derrière l'imaginaire ou l'univers conceptuel qui entourent ces notions. Cependant, on ne peut qu'être surpris par la proximité du terme « œuvre » et de l'expression « sans concession » dans la bouche du journaliste, proximité qui traduirait, en même temps que l'ambivalence de ses sentiments, sa perception effective de la réalité paradoxale du statut propre à l'œuvre évoquée.

¹⁸¹⁴ Responsable du service photo du journal *Libération*, créateur de l'agence de presse Vu en 1985.

¹⁸¹⁵ « Note de reconnaissance », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 16.

Les divers jugements qui viennent d'être mentionnés – s'il est vrai qu'ils rendent hommage à des travaux qui ont eu, ou auraient encore tendance à l'heure actuelle, de par l'incommensurable souffrance et la violence extrême qu'ils charrient, à être relégués dans l'ombre, hors des lieux de publication et d'exposition officiels – sont représentatifs d'une orientation générale de la critique qui, d'un point de vue idéologique, ne reste absolument pas neutre, mais opère un brouillage constant des valeurs esthétiques, morales et politiques.

En particulier, la valorisation esthétique des travaux du photographe nous semble être le produit d'une conception particulière de l'art, développée et stimulée par les approches contemporaines. Tel est l'objet de la contribution proposée par Jean Arrouye dans le recueil critique *Sur David Nebreda*¹⁸¹⁶. Intitulée « Situation de David Nebreda », elle compare les œuvres de ce dernier à celles de Dieter Appelt, Arno Minkkinen, John Copplans et Joel-Peter Witkin, selon la méthode des rapprochements courante en l'histoire de l'art. Dans la même optique, rien n'empêcherait de comparer les créations de Nebreda aux clichés de morgue pris par Andrés Serrano, aux portraits monstrueux de Nancy Burson ou aux corps (virtuellement) découpés de Simon Costin.

D'une manière plus générale, l'appréhension et la valorisation des aspects esthétiques de l'œuvre implique la neutralisation temporaire des affects et une mise à distance de l'objet analysé. En effet, ce n'est qu'une fois surmonté l'obstacle de la terreur première, l'obstacle de l'éblouissement ou de l'aveuglement premier lié à la jouissance éprouvée (surcharge de jouissance qui brouille le regard), plus concrètement, ce n'est qu'une fois évacuée l'horreur du corps martyrisé qui apparaît sur les photos, donc une fois le trauma digéré ou en partie résorbé, que l'image pourra enfin apparaître dans toute sa profondeur, sa logique interne et sa complexité, éléments qui concourent à constituer son attrait comme sa valeur. Cependant, il est aussi possible de se laisser prendre à la jouissance de l'image ; nous serions alors dans le registre de l'esthésique, et non plus dans celui de l'esthétique.

Les travaux photographiques de Nebreda présentent selon nous également un formidable intérêt et sont de haute qualité car ils reposent sur une grande maîtrise technique ; loin de rester « bruts », ils font appel à un arrière-fond culturel, à des connaissances solides en histoire de l'art, de même qu'ils attestent d'un savoir-faire incontestable en matière de mise en scène et de composition photographiques (et aussi, en amont, au niveau de la prise de vue). On pourrait dire que Nebreda a *un œil*, même si ce dernier est dépourvu de regard, comme on

¹⁸¹⁶ « Situation de David Nebreda », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 25-39.

dit d'un expert en parfums qu'il a un nez. C'est pourquoi, selon certains spécialistes de l'art (dont Catherine Millet et Léo Scheer), nous ferions face à une œuvre contemporaine majeure.

Cependant, en postulant qu'il s'agit là d'une œuvre artistique essentielle, la critique spécialisée ne saurait éviter de susciter toute une série de questions, de la part des détracteurs de l'œuvre, des spectateurs non avisés mais aussi de notre part, en raison de l'approche psychanalytique que nous privilégions : le travail d'un psychotique est-il capable d'interpeller tout être humain ? Qu'y a-t-il d'universel et/ou de communicable, de partageable dans les images de terreur et d'obscénité que David Nebreda donne à voir ? Ces images ne sont-elles faites que pour en jouir, en être absorbé et s'absorber en elles, ou sont-elles en mesure de soutenir un regard, une pensée ? Quant aux textes qui accompagnent les photos, de quelle manière peuvent-ils stimuler notre réflexion ? Laissent-ils place à des commentaires ou refusent-ils toute interprétation extérieure ? En somme, quelle(s) perspective(s), quelle écoute adopter face à ces créations hors normes ?¹⁸¹⁷

3. Le rejet de l'art et de la littérature

Dans ses textes, Artaud manifeste souvent son opposition aux critiques et aux hommes de lettres comme sa révolte contre les champs de l'art et de la littérature, en témoigne à merveille ce passage du *Pèse-Nerfs*, soit l'un de ses premiers recueils :

Toute l'écriture est de la cochonnerie.
[...] Toute la gent littéraire est cochonne, et spécialement celle de ce temps-ci.
[...] Et je vous l'ai dit : pas d'œuvres, pas de langue, pas de parole, pas d'esprit, rien.
Rien, sinon un beau Pèse-Nerfs.
Une sorte de station incompréhensible et toute droite au milieu de tout dans l'esprit.¹⁸¹⁸

Le refus de l'affiliation de son travail à une œuvre (littéraire) est ici des plus explicites.

En parallèle, Artaud exprime le net refus que ses spectacles soient assimilés à de l'art, à partir du moment où ce dernier se caractérise par la prédominance conjointe de l'esthétique et de la fiction. C'est ainsi que, dans la lettre à Marcel Dalio datée du 27 juin 1932, le poète exprime son vœu de créer un nouveau théâtre, lequel, selon lui, ne saurait être aucunement affilié à de l'art :

Un théâtre qui vise à tout démolir pour en revenir à l'essentiel, pour chercher par des moyens spécifiquement théâtraux à réatteindre l'essentiel, ne peut être un théâtre d'art, et

¹⁸¹⁷ Nous tenterons de répondre à ces questions dans la sixième et dernière partie de notre thèse.

¹⁸¹⁸ O.C. I*, p. 100-101.

cela *par définition*. Faire de l'art, faire de l'esthétisme, c'est viser à l'agrément, à l'effet furtif, extérieur, passager, mais chercher à extérioriser des sentiments graves, rechercher des attitudes essentielles d'esprit, vouloir donner aux spectateurs l'impression qu'ils risquent quelque chose, en venant écouter nos pièces, et leur rendre sensible à l'esprit une nouvelle idée du *Danger*, je crois que ce n'est pas faire de l'art, cela.¹⁸¹⁹

Mise en avant, l'idée de « Danger » nous oriente vers une pratique performative et rituelle, pratique qui, comme nous l'avons montré dans la première partie de cette thèse, détourne le théâtre de son sens, de son aspect et de sa finalité habituels, en détruisant notamment les barrières sises entre réalité et fiction.

Dans « La notion de littérature », Tzvetan Todorov affirme que « la littérature est une *fiction* : voilà sa première définition structurale »¹⁸²⁰. Or, quel est l'objectif précisément poursuivi par Artaud à travers la rédaction de ses poèmes et de ses missives ? Comme nous l'avons analysé à propos de la *Correspondance avec Jacques Rivière*, l'écrivain veut se faire prendre aux mots, il souhaite faire entendre son cri de détresse, au plus grand nombre possible. Pour lui, « il faut absolument que le lecteur pense qu'il a entre les mains les éléments d'un roman vécu »¹⁸²¹, impératif qui s'oppose au projet initial de Rivière, lequel souhaitait parer les lettres d'un voile de fiction. Dans *L'Équivoque épistolaire*, Vincent Kaufmann soutient :

Les lettres d'Artaud sont à prendre à la lettre, elles s'écrivent hors fiction, hors figure, hors métaphore. Elles sont le « cri de la vie », la « substance de l'âme », c'est-à-dire ce qu'il y a de plus authentique en matière de parole, ce qu'on fait de plus propre en matière de sens. Elles ne laissent aucun espace à un sens figuré : entre ce qu'elles disent et ce qu'elles laissent entendre il n'y a pas le moindre intervalle possible ; c'est en quelque sorte le comble de l'illusion autobiographique.¹⁸²²

Cette réduction à la lettre va de pair avec un refus de la fiction, refus qui, selon Vincent Kaufmann, s'étend ensuite à l'intégralité de l'œuvre composée par Artaud :

La protestation d'Artaud contre la fiction commence au moment de sa correspondance avec Rivière, et ne s'arrêtera plus. À l'époque de Rodez, elle sera même de plus en plus radicale [...].¹⁸²³

¹⁸¹⁹ O.C. V, p. 95. Souligné par l'auteur.

¹⁸²⁰ T. Todorov, « La notion de littérature », in *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, « Points », 1987, p. 12. Souligné par l'auteur.

¹⁸²¹ « Correspondance avec Jacques Rivière », in O.C. I*, p. 40.

¹⁸²² V. Kaufmann, « Sorties (Mallarmé, Artaud) », in *L'Équivoque épistolaire, op. cit.*, p. 195.

¹⁸²³ *Ibid.*

Aussi n'est-il pas étonnant d'entendre résonner, dans le préambule aux *Œuvres complètes* rédigé en 1946, la même litanie que dans les premiers recueils ; le poète énonce en effet à propos de l'ouvrage qui devait rassembler ses textes majeurs :

[...] Ainsi donc les poèmes de ce livre manqué sont de la teneur de ceux qui me furent refusés par Jacques Rivière pour la *N.R.F.* et au sujet desquels je lui écrivis les lettres ci-après [*à savoir la Correspondance avec Jacques Rivière, située dans les premières pages du recueil*].¹⁸²⁴

En évoquant un « livre manqué », en comparant ses poèmes à ses missives adressées à Jacques Rivière, et en les comparant ensuite à des « poèmes avortés »¹⁸²⁵, Artaud transforme immédiatement son projet d'*Œuvres complètes* en une sorte d'échec sur le plan littéraire. Ce placement volontaire hors du champ de la littérature¹⁸²⁶ (et non simplement en marge) est confirmé par le rejet de ses premiers poèmes (ceux qui composent, entre autres, le recueil *Tric Trac du Ciel*), annoncé dans le Préambule, pour la raison que ces derniers avaient la prétention de plaire à son éditeur d'alors et répondaient à des considérations d'ordre essentiellement esthétique¹⁸²⁷. Artaud précise plus loin dans son Préambule la finalité de son entreprise scripturale, la manière dont il veut désormais être entendu et à qui il s'adresse :

Que mes phrases sonnent le français ou le papou c'est exactement ce dont je me fous. Mais si j'enfonçe un mot violent comme un clou je veux qu'il supprime dans la phrase comme une ecchymose à cent trous. On ne reproche pas à un écrivain un mot obscène parce qu'obscène, on le lui reproche s'il est gratuit, je veux dire plat et sans gris-gris. [...] Mais que les mots enflés de ma vie s'enflent ensuite tout seuls de vivre dans le b a – ba de l'écrit. C'est pour les analphabètes que j'écris.¹⁸²⁸

C'est ici tout le projet d'écriture performative du poète qui est mis au jour, puisque l'action (assez violente, d'ailleurs) prime sur l'esthétique et sur la dimension imaginaire. De plus, ce projet s'inscrit dans une perspective utilitaire, la gratuité étant présentée comme digne de reproche (il s'oppose ainsi à la théorie de l'art pour l'art, née en même temps que le développement du concept de littérature, au XIX^e siècle) ; en particulier, Artaud vise à se protéger contre la jouissance intrusive de l'Autre, ce que dénote l'usage du signifiant « gris-gris », qui renvoie à un objet magique pourvu de propriétés apotropaïques. Enfin, le poète dit s'adresser aux « analphabètes », ce qui signifie, outre qu'il se place du côté des plus démunis,

¹⁸²⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸²⁵ *Ibid.*

¹⁸²⁶ *Ibid.*, p. 9-10.

¹⁸²⁷ *Ibid.*, p. 7-8.

¹⁸²⁸ *Ibid.*, p. 9-10.

que son œuvre doit franchir le strict cadre de l'écrit en investissant l'espace et en faisant vivre l'énergie pulsionnelle des lettres, frontières entre mots et corps.

La même hostilité à l'égard de l'art et de la fiction se déploie dans le champ graphique. En 1947, à propos de ses dessins effectués à l'asile de Rodez, dessins que, pour des raisons financières, il a finalement accepté d'exposer à la galerie Pierre, en les accompagnant de lectures performées, Artaud déclare :

J'en ai d'ailleurs définitivement brisé avec l'art, le style ou le talent dans tous les dessins que l'on verra ici. Je veux dire que malheur à qui les considérerait comme des œuvres d'art, des œuvres de simulation esthétique de la réalité.
Aucun n'est à proprement parler une œuvre.¹⁸²⁹

On ne saurait mieux s'en prendre à l'attitude esthétisante, et la dénoncer comme inappropriée, même si, aux yeux d'Artaud, l'esthétique semble essentiellement réduite ici à la doctrine de l'imitation. En effet, la « simulation esthétique de la réalité » correspondant à sa duplication, et donc à sa dévalorisation, elle provoque chez lui la hantise du double persécuteur.

De plus, le poète laisse entendre que ce n'est pas la perfection formelle qu'il recherche par le biais de ses travaux à la fois scripturaux et picturaux, puisque ni le « style » ni le « talent » ne sont, selon lui, des critères pertinents pour juger de ses créations. De fait, seule compterait leur efficacité, c'est-à-dire leur caractère utilitaire, en lien avec une pratique performative et une visée à la fois autocognitive et autocathartique. Ainsi, le terme d'*œuvre* entendu comme œuvre d'art destinée à être exposée et admirée par les foules, se trouve complètement remis en cause par le poète.

Dans l'entretien qu'il a accordé à Catherine Millet, David Nebreda s'exprime peu ou prou de la même façon, insistant sur le fait que son projet ne saurait se réduire à de l'art photographique : « [...] je ne reconnais pas à mon activité un caractère strictement artistique. »¹⁸³⁰ Pour Nebreda, la photo n'est pas plus réalisée dans une intention esthétique que dans une intention idéologique : « Le corps théologique ne saurait être un corps critique ni esthétique mais dramatique [*sic*] »¹⁸³¹. Contrairement à ce que l'on pourrait penser si l'on s'en tenait à une analyse formelle, le renouvellement esthétique ou la subversion politique et morale par le biais du renouvellement des formes de l'art ne sont absolument pas des priorités pour le photographe ; à ses yeux, ces éléments n'entreraient même pas en ligne de compte. De

¹⁸²⁹ « Le Visage humain », in « Textes écrits en 1947 », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1535.

¹⁸³⁰ D. Nebreda, « Entretien avec Catherine Millet », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 19.

¹⁸³¹ *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 89.

fait, à l'instar de ses écrits, la photo de Nebreda témoigne essentiellement de son rapport conflictuel avec l'Autre comme avec le monde (extérieur), elle montre son impitoyable et incessant combat entre lui et son double.

Sans compter que Nebreda récuse l'art en tant que pratique sociale, et rejette souvent le terme d'*artistique* pour qualifier ses œuvres picturales ou photographiques, ainsi que cela transparaît dans son entretien avec Catherine Millet :

[...] Ce ne sont pas des dessins artistiques, mais de crise, très clairement de crise [...].
[...] je n'ai pas eu de pratique artistique dans le sens « honorable » du terme. Mais, tout au long de ma vie, j'ai été constamment obsédé par l'autoportrait. Donc dans ce domaine, effectivement, j'ai eu une pratique artistique, mais privée [...].¹⁸³²

De fait, les regards extérieurs semblent plus méprisés que recherchés par le photographe, qui, à l'origine, n'avait pas l'intention de montrer ses œuvres à un quelconque public. Avant d'être exposés, il précise que certains de ses autoportraits ont d'ailleurs été enterrés, comme une première tentative de gagner l'éternité :

L'enterrement des photos ne s'est pas limité aux photos en noir et blanc, il s'est également étendu aux premières photos couleur. Elles ont été enfouies, pas directement dans la terre, mais dans de grandes boîtes que j'ai remplies de terre et où j'ai ensuite introduit ces photos. [...] J'ai donc tenté de donner une sorte d'éternité à ces photos, la meilleure garantie possible d'éternité.¹⁸³³

Si l'on se rapporte aux dires du photographe, c'est l'un de ses amis qui l'aurait mis en relation avec le monde de l'art, après qu'il lui eut montré très innocemment ses clichés :

À la fin de 1997, après une claustration de plusieurs années qui me mit par deux fois au bord de la mort, j'envisageais un jour *le moment venu* de reprendre contact avec le monde extérieur. Pour cela j'exhumais mes photographies, je convoquais une ancienne connaissance et je les lui montrais, tranquillement. Sans m'en rendre compte j'entrais, en vérité, dans le monde. Il me dit que c'étaient les photos les plus répugnantes qu'il avait vues de sa vie et me pria de ne plus les lui montrer ; cependant, il me ménagea un contact avec une autre personne qui, pur hasard, était sur le point d'organiser une petite exposition à Paris. Il renonça à son idée première et, par contre, exposa mes photos à la fin de 1998.¹⁸³⁴

Tout semble ici se faire sans que Nebreda l'ait vraiment décidé, voire même recherché ; son entrée dans le monde de l'art serait doublement involontaire, puisque, d'une part, s'il reprend contact avec le monde, c'est sous l'effet d'une voix ou d'un appel extérieurs

¹⁸³² D. Nebreda, « Entretien avec Catherine Millet », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 11.

¹⁸³³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸³⁴ D. Nebreda, « Note de reconnaissance », in *Sur la révélation, op. cit.*, p. 16.

(comme le suggère l'expression « le moment venu ») ; d'autre part, ce sont des intermédiaires qui, suite au contact ménagé par son ami, vont considérer son œuvre photographique et picturale comme digne d'être montrée au public et se charger également de publier ses écrits. Le net rejet de l'art – au sens conventionnel du terme – manifesté par Nebreda n'a donc pas empêché certains spécialistes en ce domaine (Catherine Millet et Léo Scheer, entre autres) de penser que ses travaux méritaient d'être exposés et publiés, de sorte qu'ils soient vus et lus par le plus grand nombre ; leur décision, en soi louable, permettait effectivement de faire connaître l'œuvre du photographe, mais au prix des malentendus ou des méprises que nous avons évoqués.

Dans « Le corps des ressuscités », Cécile Zerudacki, de son côté, fait remarquer que Nebreda n'a pas écrit d'*ars poetica* au sujet de son œuvre, et que ses textes n'ont rien d'un manifeste d'artiste expliquant les orientations théoriques et esthétiques qu'il aurait adoptées. Pour autant, selon elle, cela ne doit pas forcément nous amener à considérer que « le travail esthétique serait pour Nebreda négligeable, ou qu'il se placerait dans l'espace du photo-reportage »¹⁸³⁵. Pour C. Zerudacki, « il saute aux yeux, au contraire, que chaque photo est un sommet à la fois de complexité technique et de minutieuse exigence plastique. Simplement, l'art n'étant pas un but en soi, mais *le moyen canonique d'atteindre la vie* [...], tout métalangage esthétique serait proprement incongru »¹⁸³⁶.

Nous retrouvons effectivement, dans les travaux de Nebreda, une subordination du regard esthétique et de la maîtrise technique à des fins utilitaires, soit l'un des modes de fonctionnement propre à l'art rituel. Le photographe, qui refuse ouvertement de qualifier son œuvre d'artistique, condamne dès son premier ouvrage la « stylisation, de plus en plus gratuite »¹⁸³⁷ comme une « dérive ». De même, il précise que le sang, qui est l'un des éléments centraux de son œuvre comme de son rituel, doit « être utilisé avec réserve pour qu'il ne devienne pas un objet de style, et parce que l'auteur continue de croire à la fonction qu'a le sang dans son système de relation propre »¹⁸³⁸. Dans ces conditions, prendre l'esthétique (y compris entendu sur le mode d'une esthétique de la destruction ou comme une forme de revalorisation du déchet, lequel constitue le refoulé de nos sociétés occidentales) pour seul critère d'évaluation des autoportraits paraît pour le moins inadéquate et « incongru » comme le spécifie Cécile Zerudacki. Ainsi s'explique l'incompréhension et la révolte de Nebreda face aux attitudes de rejet et de dégoût suscitées par ses premières expositions, mais

¹⁸³⁵ C. Zerudacki, « Le corps des ressuscités », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 73.

¹⁸³⁶ *Ibid.*

¹⁸³⁷ D. Nebreda, « Autoportraits réalisés entre août et octobre 1997 », in *Autoportraits, op. cit.*, p. 177.

¹⁸³⁸ D. Nebreda, « Dessins », in *Autoportraits, op. cit.*, p. 180.

aussi sa dénonciation de l'amalgame effectué entre ses créations et les productions photographiques ou plastiques réalisées par des artistes contemporains.

4. Une autre conception de l'art et de l'œuvre

Après un bref aperçu géographique et temporel d'une autre conception de l'œuvre, nous présenterons les objets servant au culte privé de Nebreda, puis les objets magiques d'Artaud, en spécifiant à quelle conception de l'art les uns et les autres se rapportent explicitement ou implicitement.

a. Objets magiques et art rituel

D'un point de vue historique, l'art, loin d'être un concept éternel et universel, s'ancre dans l'espace et dans le temps : il est même assez récent puisqu'il naît en Europe occidentale, au temps de la Renaissance (autour des XV^e-XVI^e siècles). En Italie, le Quattrocento (début du XV^e siècle) marque l'entrée dans une nouvelle ère, comme le spécifie Bruno Péquignot :

Il y a un moment dans l'histoire où, dans une aire culturelle particulière, a été créée une nouvelle catégorie de pensée, qui a été désignée du mot art. Certes, cette « invention » ne s'est pas faite du jour au lendemain, cependant on considère qu'au sens moderne du mot, l'art est une invention de la Renaissance en Europe de l'Ouest. Affirmer cela, c'est aussi dire qu'avant et ailleurs, les pratiques de production d'objets similaires, images, sons, mouvements, ne relevaient pas de cette catégorie.¹⁸³⁹

Autrement dit, d'une part, les objets aux propriétés esthétiques créés « avant l'époque de l'art »¹⁸⁴⁰ et/ou dans d'autres aires de civilisation que l'aire occidentale ne répondent pas forcément aux mêmes critères esthétiques que les nôtres ; d'autre part, ce n'est pas forcément la beauté de l'objet et son exposition aux yeux d'autrui qui correspondent aux visées premières (ni même, forcément, aux visées dernières) des créateurs.

En particulier, mentionnons le fait que, dans les langues africaines, il n'existe pas de mot équivalent à notre concept moderne et occidental de l'art. Selon Dominique Château, on peut considérer, comme Lucien Stéphan, auteur, avec Jacques Kerchache et Jean-Louis Paudrat, d'un livre sur l'« art africain »¹⁸⁴¹, qu'« il est positif d'admettre que les objets africains sont de l'art, mais il faut faire attention à ne pas leur appliquer, par ce biais, un

¹⁸³⁹ B. Péquignot, *Sociologie des arts*, op. cit., p. 9.

¹⁸⁴⁰ Cf. H. Belting, *Image et Culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, trad. F. Muler, Paris, Cerf, 1990.

¹⁸⁴¹ Cf. J.-L. Paudrat, J. Kerchache et L. Stéphan, *L'Art africain*, Paris Mazenod, 1988.

concept occidental de l'art »¹⁸⁴². Or, c'est généralement sous l'influence d'une pensée esthétique, et en attribuant immédiatement, sans vérification, une intention d'œuvre à leurs créateurs, que l'on parle d'art à propos de ces objets (qu'il s'agisse de sculptures, de mobilier, de masques, de statuettes, ou de tout autre artefact).

En général, les œuvres d'art dit primitif sont souvent considérées par leurs auteurs comme magiques, elles sont valorisées pour leur caractère sacré et l'efficacité dont elles font preuve au sein d'un rituel, ainsi que l'explique Ernst Gombrich dans son *Histoire de l'art* :

Le travail de l'artiste [*mais peut-être faudrait-il mieux, de manière plus prudente, parler ici d'artisan*] est souvent destiné à jouer un rôle dans ces étranges coutumes et, ce qui compte alors, ce n'est pas de savoir si la sculpture ou la peinture est belle, au sens où nous l'entendons, mais si elle « opère », c'est-à-dire si elle peut accomplir l'œuvre magique désirée.¹⁸⁴³

Ce qu'affirmait déjà, à sa manière, Tristan Tzara, dans « L'art des peuples africains » :

La statuaire nègre ne remplit pas les mêmes fonctions que nos œuvres d'art. Elle est, *avant tout, utilitaire*, dans ce sens qu'elle répond à des besoins précis, soit religieux, soit sociaux, et il faut ici préciser que, pour ces peuples, la vie sociale et religieuse se confondent et sont en une certaine mesure l'expression unique de leur comportement.¹⁸⁴⁴

En effet, à partir du moment où les images sont valorisées essentiellement pour leur pouvoir (magique), s'ensuit une relégation à l'arrière-plan de leur éventuelle dimension esthétique ; cependant, on peut aussi considérer que leurs aspects formels et leurs propriétés esthétiques, loin d'être ignorées et/ou négligées, sont entièrement mises au service du rituel ou de la cérémonie sacrés, lesquels, comme le précise Tzara, font partie intégrante de la vie sociale.

Dans *Au-delà d'un regard – Entretiens sur l'art africain par Paul Lebeer*, l'écrivain et ethnologue Michel Leiris, qui a beaucoup arpentés les territoires de l'Afrique, décrit l'intérêt que manifestent les autochtones pour les propriétés esthétiques des objets qu'ils produisent ; il en donne pour preuve les classements qui existent entre les différents artefacts : en fonction de leurs formes et de leur style, certains sont estimés plus réussis que d'autres. Mais, Leiris y insiste, ces objets (que pour sa part il souhaite continuer à ranger dans la catégorie des objets

¹⁸⁴² D. Château, « Ethnoesthétique », in *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 176.

¹⁸⁴³ E. Gombrich, *Histoire de l'art*, nouvelle édition, trad. de l'anglais par J. Combe et C. Lauriol, Paris, Flammarion, 1990, p. 23. On pourrait toutefois critiquer E. Gombrich sur le fait que, pour effectuer sa démonstration, il imagine une figure générique de primitif ; mais il n'en reste pas moins que, sur le fond, sa présentation schématique de la fonction de l'art dit primitif nous semble tout à fait juste.

¹⁸⁴⁴ T. Tzara, « L'art des peuples africains » (article paru dans *Démocratie nouvelle*, n° 5, Paris, 1955), in *Découverte des arts dits primitifs*, Paris, Hazan, 2006, p. 54. Nous soulignons.

d'art) sont aussi – et avant tout – des objets sacrés, des objets de culte¹⁸⁴⁵. On constate donc une subordination de la finalité esthétique à d'autres finalités, et plus spécialement à la finalité rituelle (qui est une finalité pratique). Très souvent, les œuvres d'art dit primitif servent dans le cadre d'une curation, d'une guérison par répudiation des démons intérieurs ; lors de cérémonies collectives, elles permettent de se concilier les puissances occultes, de rendre les dieux favorables à la communauté.

Dans « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », Walter Benjamin oppose ainsi les objets à valeur d'usage ou valeur rituelle et les objets à valeur d'exposition, en insistant – de manière quelque peu abusive¹⁸⁴⁶ – sur l'orientation diachronique de l'art :

On pourrait représenter l'histoire de l'art comme la confrontation entre deux pôles au sein de l'œuvre d'art elle-même et considérer que l'histoire de son déroulement est définie par le déplacement du centre de gravité qui passe d'un pôle de l'œuvre d'art à l'autre. L'un de ces pôles est la valeur culturelle de l'œuvre, l'autre sa valeur d'exposition.¹⁸⁴⁷

Dans ce passage, il ne s'agit pas d'entendre le terme d'*exposition* au sens de *monstration à un public* – ce qui, alors, ne différencierait pas l'œuvre d'art occidental de l'œuvre à vocation culturelle – mais au sens d'*exposition dans le cadre d'une institution officielle*. Dans ce cas, *valeur d'exposition* peut aussi bien s'entendre comme *valeur de conservation*.

Or, si l'œuvre d'« art primitif » ou d'art non occidental doit également être montrée pour impressionner voire fasciner les participants à une cérémonie ou à un culte, elle n'est pas faite – du moins à l'origine – pour être mise sous cloche et rester enfermée dans un musée. Cette œuvre s'insère par conséquent dans un réseau de relations complexes (interhumaine mais aussi entre hommes et dieux) et ne prend sens que dans un environnement particulier, à une occasion précise, dans un contexte ou une pratique spécifiques. À propos des artefacts exposés au musée du Quai Branly, l'anthropologue Philippe Descola affirme :

Je suis assez convaincu par Jean-Marie Schaeffer quand il montre dans *Les Célibataires de l'art* (1996) qu'il n'y a pas vraiment de moyens de qualifier d'« artistique » ou d'« esthétique » un objet [*s. e. : exposé dans le musée*] – même avec des propriétés relationnelles. [...] La plupart des objets des musées d'ethnographie ou du Quai Branly sont pour l'essentiel rituels, utilisés dans des opérations de médiation entre les humains,

¹⁸⁴⁵ Michel Leiris : *Au-delà d'un regard – Entretiens sur l'art africain par Paul Lebeer*, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 1994, p. 45.

¹⁸⁴⁶ Cf. B. Vouilloux, « Autonomie et *aura* », in « Au-delà de l'œuvre : le contexte à l'épreuve », in *L'Œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*, op. cit., p. 26-34.

¹⁸⁴⁷ W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version, 1935), Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 2001, p. 79.

les non-humains ou le surnaturel. Leur perfection et l'effet saisissant qu'ils exercent (y compris par leurs bruits, leurs odeurs) jouent un rôle important [...] ¹⁸⁴⁸

Or, cet art utilitaire et fortement contextualisé, que l'on attribue souvent aux cultures dites primitives, en vérité, ne nous est pas si étranger. Il suffit de se reporter à la réalité des périodes médiévales, ou antérieures au XVIII^e siècle, pour nous en convaincre. Avant d'acquérir son autonomie théorique, l'art servait en effet la plupart du temps à enseigner l'histoire sacrée et à édifier la population ; sous forme de peintures, de sculptures ou d'architectures monumentales, il s'insérait directement dans un cadre religieux. Dans *Le Corps des images*, Jean-Claude Schmitt résume ainsi la conception médiévale de l'art occidental :

L'« art » médiéval n'est pas soumis à la *mimesis* des Anciens et la culture cléricale associe à son rejet de l'*imitatio* la condamnation des « singeries » des mimes et des jongleurs. Les formes figuratives et les couleurs sont plutôt conçues comme les *indices* de réalités invisibles qui transcendent les possibilités du regard. Les images ne sauraient « représenter » – au sens habituel du terme – de telles réalités. Tout au plus peuvent-elles chercher à les « rendre présentes », à les « présentifier ». ¹⁸⁴⁹

L'œuvre médiévale se définit donc par opposition aux jeux et aux loisirs (alors que certaines œuvres d'art contemporain, dans la continuité de la théorie de l'art pour l'art, revendiquent au contraire une dimension ludique), elle s'oppose à la théorie de l'imitation, affiliée de manière péjorative aux « mimes » et aux « jongleurs », lesquels renvoient au monde profane ; par ailleurs, outre sa vocation didactique et sa dimension édifiante, cette œuvre doit susciter une hiérophanie, ou apparition divine, en lien avec la perception d'un temps et d'un espace sacrés. De fait, les formes de l'objet ou de l'image ne sont pas exploitées pour elles-mêmes mais aussi et surtout pour leur capacité à révéler la présence de l'Au-delà. Généralement, cette présence consiste en un rappel de la Passion christique. C'est pourquoi, lorsqu'ils ne se réduisent pas à de l'artisanat, les objets d'art ou les images, au Moyen Âge, possèdent souvent une valeur d'indices.

D'autre part, dans le monde moderne comme dans le monde contemporain, nous constatons l'existence d'un retour à cette « primitivité » de l'art, qui, en réalité, ne nous a probablement jamais quittés. Au tournant des années 1920, elle se manifeste à nouveau chez

¹⁸⁴⁸ N. Jancovic, « Philippe Descola, une anthropologie de la figuration », in *Art Press*, n° 336, Paris, juil.-août 2007, p. 58. Pour parler de l'efficacité recherchée à travers les œuvres rituelles, Ph. Descola utilise l'expression de « valeur d'agence ».

¹⁸⁴⁹ J.-Cl. Schmitt, « Introduction », in *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle du Moyen âge*, Paris, Gallimard, « Le Temps des images », 2002, p. 24-25.

les Dada (dans les récitals du Cabaret Voltaire, avec les danses exotiques et l'usage des masques de Marcel Janco, etc.) puis, un peu plus tard, chez les surréalistes (rappelons notamment qu'André Breton, grand collectionneur d'art « primitif », est l'auteur de *L'Art magique*), avant de resurgir, à peine quarante ou cinquante ans plus tard, dans les performances contemporaines (n'oublions pas l'aspect rituel que revêtent les œuvres réalisées par les actionnistes viennois, par exemple¹⁸⁵⁰). De nos jours, la spontanéité et la liberté de l'art, l'aura ou l'authenticité (purement imaginaire) des œuvres sont également revendiquées par les amateurs et les collectionneurs d'Art Brut, ce qui peut très bien se comprendre, dans un monde où les œuvres, quel que soit le projet auquel elles répondent, semblent souvent être toutes placées sur le même plan¹⁸⁵¹, et se trouvent parfois estimées et appréciées uniquement en fonction de leur valeur marchande.

Ainsi, par le biais de la performance, telle qu'elle se déploie depuis les années 1950-1960 (avec un essor dans les années 1970-1980), comme par le biais de l'engouement actuel pour l'Art Brut et ses dérivés, se manifeste la révolte contre un art institutionnel (ou perçu comme tel) qui aurait perdu sa puissance de vie, sa singularité, sa capacité à faire rêver ou à éveiller les consciences, contre un art qui, pour reprendre un terme cher à Walter Benjamin, aurait été dépouillé de son *aura*. Comment retrouver le sentiment, la sensation que les œuvres sont vivantes, authentiques, dispensatrices de réels bienfaits pour l'âme ou l'esprit aussi bien que pour le corps ? Telle est l'une des interrogations qui, actuellement, traverserait certains pans du monde de l'art contemporain mais aussi la société toute entière.

b. Objets du culte privé de Nebreda

Les œuvres performatives d'Artaud et de Nebreda, précisément, ne sont pas faites pour la contemplation et le simple monnayage ; originellement, elles n'ont pas été conçues pour être exposées dans des musées, mais pour être éprouvées et investies pleinement par leurs créateurs comme par un éventuel public, dans des contextes particuliers, suivant des procédures particulières. C'est pourquoi, avec certaines précautions d'usage, elles peuvent être comparées à des objets magiques et rituels.

Comme nous l'avons montré, le « témoin photographique » n'est pas un autoportrait au sens traditionnel du terme. D'après les textes écrits par Nebreda, le *témoin* constitue une preuve capable de *révéler* et de *légitimer* l'existence de son double magnifié, à ses yeux

¹⁸⁵⁰ Citons plus précisément, sur ce point, Hermann Nitsch et son Théâtre des orgies et des mystères (*Orgien Mysterien Theater*), créé dans les années 1980, théâtre rituel où le sang animal coule à flots.

¹⁸⁵¹ N'est-ce pas, d'ailleurs, l'une des critiques qui pourrait être formulée à propos de l'espace d'exposition, sans ombre et sans relief, du LAM ?

comme aux yeux du public – même si, dans ce dernier cas, l’attente de reconnaissance et de légitimation n’existait pas au départ et, par la suite, semble ne pas avoir été satisfaite. Il apparaît donc que le but essentiel recherché par l’intermédiaire de l’autoportrait n’est pas la création esthétique, mais demeure, à l’instar du principal objectif d’Artaud, la réincarnation dans un corps neuf, exempt de toute altérité ; au mieux, la création esthétique ou plastique peut être considérée comme un *moyen* de parvenir (ou plutôt, de tenter de parvenir) à la résurrection tant attendue. Par conséquent, le double photographique ne saurait être dissocié de son contexte de production et de ses objectifs pratiques. Précisons que le rattachement à la valeur d’efficacité n’implique pas obligatoirement la réussite, même partielle, des opérations. En effet, qu’ils réussissent ou qu’ils échouent dans leurs tâches, les autoportraits réalisés par Nebreda gardent leur finalité première, à savoir la réincarnation dans un corps pur, ou la constitution d’une nouvelle image du corps, qui ferait office de suppléance.

Ainsi, la création, chez Nebreda, n’est pas libre mais soumise à un « principe d’ordre »¹⁸⁵² ; le photographe informe à plusieurs reprises ses lecteurs que son œuvre, pour se réaliser, doit se conformer à des constantes. Dans *Chapitre sur les petites amputations*, nous apprenons que certaines d’entre elles donnent lieu à un culte spécifique :

Tous les univers de représentation, en effet, utilisent à peu près les mêmes codes. L’obsession et, simultanément, l’occultation du nom ou du verbe, le culte du secret, le caractère auto-agressif ou nécrophile et, simultanément, la négation de la mort, le culte mystérieux d’une image *presque* spéculaire ou ennemie, le culte inconditionnel de l’ennemi, le culte ou le rejet du pain de vie, le partage ambigu entre saleté et purification, la négation rédemptrice de la douleur, l’adoption *objective* d’une échelle de temps, la négation ou l’universalisation de l’espace [...].¹⁸⁵³

Le signifiant *culte* est donc reconnu et assimilé par Nebreda, de sorte que son œuvre pourrait aisément être qualifiée de *cultuelle*. Mais encore faudrait-il s’entendre sur le sens qu’il convient, en l’occurrence, de donner à ce mot.

A priori, il serait tentant d’assimiler le public des expositions à l’entourage du Christ, venant témoigner à la fois de la mort et de la résurrection de Nebreda. Le photographe se trouverait en position de Christ martyr (être de pure jouissance), tandis que son double photographique serait là pour témoigner de son existence *post-mortem*, sous une forme transfigurée. Ce double serait donc à la fois lui-même et un autre que lui-même, capable, par son apparition sacrée, de donner corps et consistance à Nebreda tout en le transfigurant, c’est-

¹⁸⁵² D. Nebreda, *Autoportraits*, op. cit., p. 9.

¹⁸⁵³ *Chapitre sur...*, op. cit., p. 31.

à-dire en annihilant en même temps son existence d'homme (sujet limité par la castration) ou de sujet vivant (en tant que marqué par le désir). C'est vers la mise en lumière de ce moment paradoxal de béatitude et de souffrance ultime (en tous les cas, de jouissance) que convergeraient aussi les dessins d'Artaud.

Sans revenir sur la dimension sacrificielle qui entre dans la confection des auto-portraits, évoquons à nouveau la pratique des *ex-voto* afin d'amadouer l'Autre, et de s'attirer ses bonnes grâces. Dans les *Autoportraits*, la photo de la page 57 porte ainsi pour légende : « 29-7-89. Après huit séances d'incisions sur la poitrine et les épaules, il atteint à une certaine tranquillité, l'hommage et le tribut étant alors accomplis. » La comparaison avec un rituel sacré s'impose donc, à ceci près que c'est le corps même du photographe qui, la plupart du temps, s'offre en sacrifice à l'Autre, sous les yeux d'autrui.

Par ailleurs, outre qu'il considère son sang et ses excréments comme des fluides sacrés, Nebreda témoigne d'une adoration pour ses os, adoration qui n'est pas sans évoquer, relativement à la religion catholique, le culte des reliques sacrées, et notamment la vénération particulière dévolue aux ossements de saints : « [...] tous craignent et vénèrent l'os, tous insultent en silence la dureté, tous regardent et caressent la peau qui recouvre l'os sacré »¹⁸⁵⁴, affirme hautement Nebreda, dans *Chapitre sur les petites amputations*. Parallèlement, le photographe proclame « la soumission du monde, du diable et de la chair à l'indéfinissable du tendon, au creux minime entre les articulations, à la langue morte des liens »¹⁸⁵⁵, ce qui n'est pas sans faire penser à la langue des nerfs recherchée et valorisée aussi bien par Artaud que par D. P. Schreber. Cette réduction au « tendon », au « creux minime entre les articulations », créant une sorte de crypte au cœur de l'anatomie comme du langage, permettrait de répudier l'Autre, identifié ici au « diable », au « monde » et à la « chair ». L'objectif, pour le photographe, consiste aussi à garder une trace de l'existence d'un corps, aussi minime ou évanescence soit-elle. Convoquer le regard d'un spectateur permettrait alors d'accentuer la valeur de preuve liée au déchet organique (os, tendon...) mis au jour.

Cependant, ce n'est que par un concours de circonstance que le travail du photographe a pu devenir l'objet d'un culte public, culte réunissant d'ailleurs, pour l'instant, assez peu d'adeptes. En effet, la pratique automutilatoire de Nebreda possède tous les caractères d'un *rituel privé*, le photographe précisant qu'il ne s'automutile jamais en présence d'autrui. Nous sommes donc bien loin des exhibitions proposées par certains performeurs contemporains.

¹⁸⁵⁴ *Ibid.* On notera au passage, outre l'universalisation exagérée du propos, l'autoérotisme dont sa peau fait l'objet. En effet, elle sert de barrage face aux intrusions de l'Autre.

¹⁸⁵⁵ *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 31.

Malgré les apparences, les œuvres de Nebreda ne sauraient être rattachées à l'art de la performance en tant que tel ; elles n'ont que peu à voir avec les pratiques sadomasochistes mises en scène en leur temps par Gina Pane, Ron Athey ou les actionnistes viennois.

D'ailleurs, pas plus que l'expression d'*objet photographique*, Nebreda n'emploie le terme de *performance* pour parler de ses travaux ; dans les rares occasions où il fait allusion aux performeurs contemporains – notamment pour répondre aux questions que lui posent les critiques sur ce sujet –, Nebreda se montre très clair : son projet vital n'a rien à voir avec les « jeux » que proposeraient la plupart, sinon tous les tenants de l'art corporel. Ainsi, à la question de Catherine Millet : « Que pensez-vous des actionnistes viennois, du *body-art* ? »¹⁸⁵⁶, il répond :

Je les connais, mais ils ne m'intéressent pas. Cet usage plastique et conscient de leur corps ne m'intéresse pas. Le corps n'est pas autre chose que l'homme même, et l'homme, en tant qu'objet limite par excellence, n'admet qu'un compromis limite. Le reste est un jeu que le prétexte artistique ne justifie pas.¹⁸⁵⁷

Enfin, Nebreda précise que, pour lui, « les blessures ne se font pas dans le but de faire une photographie. L'auto-agression n'a pas la photo comme but »¹⁸⁵⁸.

Ainsi, entre l'auteur des *Autoportraits* et les performeurs contemporains, les divergences dans les objectifs poursuivis comme dans les modalités d'action adoptées sont patentées. Le travail réalisé par Nebreda, loin d'être exhibitionniste, répond avant tout à une *nécessité*, terme qui revient un nombre incalculable de fois dans les écrits qui émaillent les *Autoportraits*. Cet homme se trouve en effet soumis aux voix provenant d'un Autre tout-puissant qui lui donne des ordres auxquels il ne peut en aucun cas se soustraire. Or, comme nous l'avons montré à la fin de notre première partie, à propos des modalités de création chez le sujet psychotique, la contrainte psychique n'emprunte pas le même circuit que la pulsion.

c. Objets magiques et art rituel d'Artaud

De même que Nebreda fait allusion au mode de lecture préconisé pour ses créations dans ses entretiens ou ses diverses notices explicatives, récusant toute lecture artistique, Artaud précise dans ses préambules comme dans ses textes critiques, ses commentaires de dessin ou ses divers manifestes, le mode d'appréhension convenable pour ses créations

¹⁸⁵⁶ « David Nebreda et le double photographique. Entretien avec Catherine Millet », in *Sur David Nebreda*, *op. cit.*, p. 17-18.

¹⁸⁵⁷ *Ibid.*

¹⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 14.

théâtrales, poétiques, scripturales ou picturales ; par la même occasion, il délivre ses conceptions personnelles de l'art, du théâtre et de la poésie, qu'il considère pour sa part comme des absolus et, plus que comme des visions du monde (*Weltanschauungen*), comme de véritables manières d'être au monde (c'est pourquoi, dans ses textes, les mots *Art*, *Théâtre* et *Poésie* prennent souvent la majuscule).

Rappelons qu'après avoir été séduit par le théâtre balinaï¹⁸⁵⁹ et tenté par l'exploration de l'Extrême-Orient, Artaud pense trouver l'objet de sa quête au Mexique, pays alors en révolution, pour lequel il s'embarque le 10 janvier 1936. Exalté par ses lectures de même que par les récits de voyage qu'on lui a faits à propos de l'Amérique latine¹⁸⁶⁰, il espère y retrouver une culture vivante, magique, et une communauté d'artistes au sein de laquelle il pourrait prendre toute sa place. Dans « Ce que je suis venu faire au Mexique »¹⁸⁶¹, texte d'une conférence donnée à Mexico, l'écrivain parle de la décadence de l'Europe et s'attaque notamment au concept d'art occidental. Parallèlement, il propose sinon impose ses propres définitions de l'art et de la culture. Dans nombre de ses écrits mexicains¹⁸⁶², Artaud prêche pour le retour à une culture magique, soit une culture au sein de laquelle les objets émettent des signes qui parlent aux profondeurs de l'âme, des signes qui ne sont pas dépourvus d'effets bénéfiques sur le corps et l'esprit. Au sein de cette culture, l'artiste est un homme de pouvoir, de surcroît doté d'une grande influence, position qui trancherait avec la figure occidentale de l'artiste rabaissé au rang d'esthète ou d'esclave, figure derrière laquelle doit se lire aussi, selon nous, l'expérience scénique ratée d'Artaud et le peu d'influence exercée par celui-ci, de son vivant, en tant qu'acteur et homme de théâtre, et surtout son sentiment de manquer d'indépendance :

Jusqu'à maintenant j'ai été un artiste, cela veut dire que j'ai été un homme *mené*. Il n'est en effet pas douteux que du point de vue social les artistes sont des *esclaves*.

Eh bien, je dis, moi, qu'il faut que cela change.

Il fut un temps où l'artiste était un sage, c'est-à-dire un homme cultivé qui se doublait d'un thaumaturge, d'un mage, d'un thérapeute, et même d'un gymnasiarque ; ce tout qu'on appelle dans le langage des foires l'« homme-orchestre » ou l'« homme Protée ». L'artiste réunissait en lui toutes les facultés et toutes les sciences.¹⁸⁶³

Recevant un accueil favorable de la part des autochtones et conquis par le pays, Artaud reste un an au Mexique. Pendant son séjour, il rend visite aux Indiens Tarahumaras et

¹⁸⁵⁹ Dont il a observé les danses lors de l'Exposition universelle de 1931.

¹⁸⁶⁰ Cf. « L'aventure mexicaine », in F. de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud*, Paris, Fayard, 2006, p. 543-548.

¹⁸⁶¹ Cf. A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 716-720.

¹⁸⁶² Rassemblés par Paule Thévenin sous le titre de « Messages révolutionnaires ».

¹⁸⁶³ « Ce que je suis venu faire au Mexique », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 716.

participe au rite du Peyotl, au fin fond de leur territoire. Sur cette terre âpre et aride, le théâtre s'élargit pour lui aux dimensions de l'univers ; l'espace de la scène n'existe plus en tant que tel : l'hallucination est totale, la nature parle, la magie est partout¹⁸⁶⁴. Dans ces conditions, la séparation entre l'art et la vie ne saurait subsister ; l'art, y compris le théâtre, s'assimile alors à la présence pure, à la plongée dans le Réel.

Dans les textes exaltés des années 1930, marqués par le voyage au Mexique ou par la fascination vis-à-vis de l'Extrême-Orient, Artaud exprime l'intention de faire surgir les forces primitives qui se dissimulent sous les formes, de libérer la magie contenue, enfermée dans les images, les lieux, les corps et les objets. Dans la préface du *Théâtre et son Double*, rédigée après son voyage au Mexique, il juge que « ce qui nous a perdu la culture, c'est notre idée occidentale de l'art et le profit que nous en retirons »¹⁸⁶⁵. C'est ici, comme dans d'autres sections du recueil, l'attitude bourgeoise à l'égard de l'art qui se trouve principalement mise en cause, avec la critique de la jouissance gratuite de la part d'un public qui viendrait au théâtre et au musée uniquement pour se distraire, et la critique de la thésaurisation des œuvres. Le poète se désole ainsi de voir « les dieux qui dorment dans les Musées »¹⁸⁶⁶, et ajoute : « Au Mexique [...], il n'y a pas d'art et les choses servent. Et le monde est en perpétuelle exaltation »¹⁸⁶⁷, ce qu'il conçoit bien évidemment comme le modèle à suivre. Dans ces conditions, l'œuvre n'est plus un objet à contempler pour le simple bonheur des sens ou de l'intellect, ni un spectacle gratuit, mais une entité aux limites difficilement identifiables, visant une certaine efficacité physique et psychique¹⁸⁶⁸. Nous songeons ici à la distinction établie par Wilhelm von Humboldt entre l'*ergon* (l'« œuvre morne et impassible ») et l'*energeia* (*en* + *ergeia* = l'« énergie », contenue dans l'*ergon*), idée reprise par Jacques Derrida qui, dans ses divers essais sur la peinture et sur Artaud, distingue forces et formes.

Plus tard, dans un texte de 1947, fournissant des clés au spectateur pour « regarder et comprendre » ses dessins, Artaud se défend de faire de l'art, et repousse toute allusion à l'esthétique ; en revanche, il met en avant leur valeur documentaire, ce qui promeut leur fonction auto-cognitive, en lien avec un objectif autobiographique ou automythographique :

¹⁸⁶⁴ Se reporter à tous les textes écrits par Artaud au sujet des Tarahumaras.

¹⁸⁶⁵ A. Artaud, « Le Théâtre et la Culture », in *Le Théâtre et son Double*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁸⁶⁶ *Ibid.*

¹⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸⁶⁸ Selon Freud, la magie correspond à la croyance infantile en la toute-puissance du moi, elle découle ainsi de « présuppositions mégalomaniaques » puisque le sujet qui y croit ou s'y adonne pense pouvoir conformer la réalité à ses désirs. Cf. S. Freud, « Pour introduire le narcissisme » (1914), in *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1973 (1^{re} éd : 1969), p. 83.

Mes dessins ne sont pas des dessins mais des documents,
il faut les regarder et comprendre ce qu'il y a *dedans*,
à ne les juger que du point de vue artistique ou véridique [*c'est-à-dire, uniquement en relation avec la théorie de la mimésis*], objet parlant et réussi, on dirait : cela est très bien mais ça manque de formation manuelle et technique [...].¹⁸⁶⁹

En ouverture du catalogue qui présente ses dessins et portraits, lesquels font l'objet d'une exposition à la galerie Pierre du 4 au 20 juillet 1947, le poète surenchérit :

Je n'ai pas cherché à y soigner mes traits ou mes effets, / mais à y manifester des sortes de vérités linéaires patentes [...] / C'est ainsi qu'il faut accepter ces dessins dans la barbarie et le désordre de leur graphisme "qui ne s'est jamais préoccupé de l'art" mais de la sincérité et de la spontanéité du trait.¹⁸⁷⁰

Pour lui, le dessin s'inscrit donc dans cette expérience temporelle spécifique que nous avons étudiée sous l'angle de la performativité. Par conséquent, à l'instar de Jacques Derrida, nous sommes tenté de désigner l'ensemble de ses créations picturales, par comparaison avec la peinture de Jackson Pollock, comme de l'*action drawing*, soit du « dessin en action »¹⁸⁷¹. En outre, ce dessin ayant pour finalité la recherche d'une vérité existentielle profonde et originelle, désignée ici par l'expression de « vérités linéaires patentes », il est une « biographie en acte », ce que dénote l'emploi du terme de *sincérité*. Enfin, le dessin est également à mettre en rapport avec la lutte perpétuelle et acharnée que le poète engage contre l'Autre ; on peut donc supposer que la *spontanéité* qu'il requiert sert à prendre cet Autre de court, et à parer de cette manière à toute intrusion persécutrice, cette dernière prenant appui sur tous les écarts et toutes les différences, y compris sur l'écart temporel qui s'insinue théoriquement entre l'œuvre et son auteur.

Dans un autre texte de 1947 où il témoigne de son sentiment de persécution, Artaud énonce clairement la finalité qu'il attribue à ses dessins ; ils fomentent une rébellion contre le registre du Symbolique et, en même temps qu'ils portent atteinte au culte de la Forme, rejettent toutes les lois garantissant le sens et la stabilité de la réalité :

Le but de toutes ces figures dessinées et coloriées était un exorcisme de malédiction, une vitupération corporelle contre les obligations de la forme spatiale, de la perspective, de la mesure, de l'équilibre, de la dimension, et à travers cette vitupération revendicatrice une condamnation du monde psychique incrusté comme un morpion sur le physique qu'il incube ou succube en prétendant l'avoir formé.¹⁸⁷²

¹⁸⁶⁹ O.C. XXI, p. 266-267.

¹⁸⁷⁰ « Le Visage humain » (1947), in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1535.

¹⁸⁷¹ Cf. J. Derrida, *Artaud le Moma, op. cit.*, p. 78.

¹⁸⁷² « Les figures sur la page inerte », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1467.

Le terme d'*exorcisme* renvoyant à une pratique magique qui vise à faire refluer les démons (autrement dit, l'Autre persécuteur), la fonction curative des dessins, qui se combine à leur fonction auto-cognitive, est on ne peut plus évidente. Mentionnons aussi le fait, très évocateur, que le poète ait choisi de nommer « Sorts » ou « gris-gris » certaines des œuvres qu'il a confectionnées.

Parallèlement à sa tentative d'*auto-catharsis*, le poète, en particulier dans ses « Messages révolutionnaires »¹⁸⁷³, réinterprète à sa manière le sens du mot *art*, en axant sa définition sur l'opérativité ou l'*efficacité généralisée* – en effet, il s'agit à la fois d'attaquer l'Autre et de se protéger de sa mauvaise influence, mais aussi de provoquer une révolution sociale capable de bouleverser l'ordre de l'univers. Par là, Artaud rejoint une conception très ancienne de l'*art*, qui renvoie à des expériences collectives et à des pratiques culturelles, mais aussi à une science magique, comme il l'explique dans un texte sur la peinture mexicaine où il fait l'éloge de l'« esprit primitif » :

[...] C'est que l'art-inspiration d'aujourd'hui est un art qui a perdu la science. Lorsque l'artiste ancien peignait, il peignait comme on exorcise ; et il connaissait traditionnellement les gestes qui permettent de dissocier ce qui est. L'art était une chasse ouverte dont on suivait anxieusement le trajet. Car chaque fois qu'un artiste opérait, on sent très bien que le monde ne demeurerait pas inerte ; et c'est quelque chose de la vie collective qui à chaque fois était rebrassé.¹⁸⁷⁴

Par conséquent, on retrouve l'idée fort ancienne – mais qui est aussi le propre de la mentalité religieuse – de l'influence du microcosme sur le macrocosme, et réciproquement. C'est à ce modèle d'art rituel et magique que répond la conception du Théâtre de la Cruauté, modèle auquel le poète ne dérogera pas jusqu'à la fin de sa vie¹⁸⁷⁵.

Dans le même temps, c'est au nom de cette valeur d'efficacité magique, qui doit permettre d'échapper à l'emprise de l'Autre, et de guérir aussi bien l'individu qu'une société perçue comme malade, qu'Antonin Artaud dénigre l'Exposition internationale du surréalisme, qui eut lieu de juillet à septembre 1947 à la galerie Maeght, et à laquelle André Breton l'avait pourtant convié :

[...] une exposition
qui ne peut pas avoir un caractère d'art
puisqu'elle consiste à placer dans des angles, des éclairages, des situations choisis

¹⁸⁷³ Cf. A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 685-745.

¹⁸⁷⁴ « Le Mexique et l'esprit primitif : Maria Izquierdo », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 744.

¹⁸⁷⁵ Ainsi, lors de sa conférence donnée le 13 janvier 1947 au Théâtre du Vieux-Colombier, Artaud cherche non pas à jouer à l'acteur, mais à être le véritable acteur de sa vie, à posséder le public et à régenter l'univers, tout en produisant un événement d'ordre performatif – que l'événement se soit soldé par un échec importe peu.

des objets qui ne brameront pas, ne pueront pas, ne schlingueront pas, ne péteront pas, ne cracheront pas, ne porteront pas de blessures, n'en recevrons pas, seront extraits de leur ligne d'activité vivante par le fait qu'ils figureront dans une « *exposition* » vers laquelle tout le snobisme mondial se déplacera, lequel se garderait bien de risquer un atome de son être, pour changer quoi que ce soit à l'axe actuel de la réalité [...].¹⁸⁷⁶

Dans ces lignes se manifeste l'importance primordiale que le poète attribue au contexte de présentation d'une œuvre, contexte dont Philippe Descola fait le propre de l'œuvre rituelle. Selon Artaud, l'œuvre doit impérativement convoquer tous les sens, faire délirer, et même provoquer ou recevoir des « blessures », autrement dit, elle doit s'inscrire dans une interaction directe et violente avec son public. En revanche, lorsqu'il est simplement « *exposé* / l'objet est / *émasculé* »¹⁸⁷⁷, affirme-t-il en faisant référence à la présentation des tableaux de Van Gogh au musée de l'Orangerie.

L'opposition mise en évidence par Walter Benjamin entre valeur d'exposition et valeur rituelle fonctionne ici à plein. La valeur d'exposition est considérée comme une contre-valeur par Artaud, dans la mesure où elle renvoie aux idées de luxe, de stupre, d'immobilisme et de conservatisme (sur le plan politique, ces valeurs ne sont pas l'apanage d'un camp particulier, puisque, selon le poète, elles appartiennent aussi bien aux bourgeois capitalistes qu'aux élites communistes, dont ferait partie Breton) ; ces idées renvoient elles-mêmes à la stase du corps, à la persécution et à la jouissance intrusive, perçues comme insupportables par le sujet psychotique.

C'est pourquoi Artaud refusa l'invitation de Breton, qui lui proposait de faire figurer ses œuvres à la galerie Maeght. Cependant, il accepta de présenter ses dessins et ses manuscrits à la galerie Pierre, quelques mois plus tard, en juillet 1947, car cette fois, il se sentait le maître de son « exposition », laquelle correspondait, en théorie, à une tout autre conception que celle qui présidait à l'Exposition internationale du surréalisme. À le suivre, Artaud n'avait pas conçu une exposition pour ses objets, mais une scénographie et une mise en scène *performatives*. En effet, l'événement donna lieu, en ouverture et en clôture, à des lectures performées¹⁸⁷⁸, de sorte que les œuvres étaient actualisées et implémentées ; parallèlement, la conduite du visiteur-lecteur-spectateur devait répondre à une ligne stricte, laquelle se trouvait notamment décrite dans l'un des manuscrits placés en vitrine de la galerie :

Ces cahiers n'ont pas été mis sous verre dans l'intention d'être enchâssés comme des pièces de musée.

¹⁸⁷⁶ « Lettre à André Breton (Ivry, 1^{er} ou 2 mars 1947) », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1219-1220.

¹⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 1220.

¹⁸⁷⁸ Des textes d'Artaud furent lus par Colette Thomas, Marthe Robert et le poète lui-même.

Ils me serviront encore, mais je les montre
pour qu'un homme qui recherche comme moi une vérité et une *mécanique* perdue les
retrouve,
comme je les ai cherchées dans ces cahiers.¹⁸⁷⁹

Pour Artaud, il ne s'agit pas de s'attarder sur des formes ou sur des textes figés, de s'abandonner à la contemplation au sens strict ; ses poèmes comme « dessins écrits » ont en revanche pour tâche de faire jaillir et de transmettre des forces à celui qui en prend connaissance et qui s'y confronte, afin de régénérer son corps ou de le faire renaître dans un nouveau corps.

Le but visé de manière similaire par les projets d'Artaud et de Nebreda consiste en effet à se mettre à mort afin de se réincarner dans un corps plus authentique, c'est-à-dire délivré de la présence de l'Autre, mais aussi dans un corps tout-puissant et immortel. Seule compte, au fond, la sensation de jouissance condensée dans l'espace graphique d'un trait, dans le temps anhistorique d'une pro-fération poétique, comme dans l'instant ou la courte durée qui correspond au temps de l'acte barbare et automutilateur qui fait prendre conscience du corps, sous son versant réel. Chez Artaud comme chez Nebreda, la finalité des travaux accomplis, qu'ils soient présentés ou non au public, est donc toujours double, et pourrait se résumer par ces deux mots : auto-cognition et auto-curation.

¹⁸⁷⁹ « Cahier 306 », in « Textes écrits en 1947 », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1536.

Conclusion

Les œuvres produites par Antonin Artaud et par David Nebreda possèdent-elles un statut artistique ? Plus largement, les créations réalisées par des sujets psychotiques sont-elles assimilables à des œuvres d'art ?

Sur ce point, le regard porté par le spectateur ou par la critique ne coïncide pas forcément avec celui que portent les créateurs eux-mêmes. Du côté de la critique, là où certains, comme Michel Foucault et Maurice Blanchot, ont évoqué « l'absence d'œuvre »¹⁸⁸⁰ ou le « désœuvrement »¹⁸⁸¹ tout en s'interrogeant sur le statut et le devenir de créations de plus en plus façonnées par la folie, d'autres, comme les surréalistes, sous la houlette d'André Breton, et, dans leur lignée directe, Jean Dubuffet, ont pris sans ambiguïté la défense des « artistes » aliénés. En s'efforçant d'exposer les travaux de ces derniers au grand jour, ou en suggérant les prodigieuses ressources imaginatives liées à la pathologie mentale comme à tous les types de délire, les uns comme les autres tendaient à inverser le rapport esthétique, situant le manque d'inspiration, le dépérissement et la mort du côté des artistes qu'ils qualifiaient d'« officiels ».

Quels que soient le caractère progressiste d'une telle posture au regard de l'histoire de l'art, et les changements radicaux et louables qu'elle a pu opérer au niveau de la réception des œuvres, il n'en reste pas moins que tous les sujets psychotiques n'en partagent pas forcément les bienfaits. Ils se pourraient ainsi que le cri et l'appel au Symbolique lancés tant par Artaud que par Nebreda ne soient pas entendus, ou bien qu'ils restent largement en sourdine. Pour le public comme pour la critique, la folie des œuvres est certes plus acceptable que celle des créateurs. En général, pour l'historien, l'artiste ou le critique d'art avant-gardiste, la folie est une image, une métaphore ; elle s'identifie à des critères formels, caractérise une époque, marque un courant ou une tendance artistique, voire constitue une mode. C'est pourquoi l'art et la littérature expérimentés à leurs limites définissent, si l'on veut, une *folie de l'art ou de la littérature*, mais cette dernière n'est pas assimilable, selon nous, aux *œuvres de folie*, c'est-à-

¹⁸⁸⁰ M. Foucault, « La folie, l'absence d'œuvre », in *Dits et Écrits I*, op. cit., p. 419.

¹⁸⁸¹ M. Blanchot, « L'absence de Livre », in *L'Entretien infini*, Paris, NRF/Gallimard, 2003, p. 617 sqq. Précisons toutefois que les propos de M. Blanchot, faisant suite aux affirmations de M. Foucault, s'inscrivent dans une réflexion générale sur la littérature moderne et contemporaine, de sorte que la notion de « folie » y prend un sens assez élargi.

dire, de manière plus précise, aux créations *issues de* ou *déterminées par* cette pathologie mentale que l'on nomme *psychose*.

Au regard du processus de création tel qu'il est engagé par un sujet psychotique, comme des finalités recherchées par celui-ci à travers ses expérimentations esthétiques et/ou esthésiques, les termes d'*art* et d'*œuvre* ne sont pas ceux qu'il convient forcément ni toujours d'employer. Ainsi, bien que témoignant d'une maîtrise, d'une technicité et d'un talent incontestables, les créations d'Artaud et de Nebreda correspondent avant tout à des activités ou des pratiques *auto-cathartiques* (ou auto-curatives) et *autoréflexives* (ou auto-cognitives).

De fait, la jouissance esthétique recherchée et obtenue par le biais de leurs travaux qui engagent un corps non soumis à la Loi de la castration s'oppose au plaisir esthétique (du moins, tel que le conçoit Kant) comme à la sublimation des pulsions (si l'on se réfère à la théorie de Freud). En revanche, l'*utilisation rituelle et magique* des œuvres, leur *dimension performative*, les rapprochent d'un *art fonctionnel*, tel qu'il existait dans les civilisations anciennes ou les temps pré-modernes, mais aussi tel qu'on le rencontre parfois dans l'art contemporain ou tel qu'il perdure au sein de certaines civilisations non-européennes.

Ainsi, ce que, en nous agrippant aux critères de la culture occidentale, nous prenons généralement pour des œuvres d'art, seraient, pour Artaud comme pour Nebreda, de simples résidus, des restes de leurs projets existentiels, de leurs travaux de type performatif, mais des restes qui, pour eux – en tout cas dans un premier temps –, ne feraient pas sens, ne feraient pas traces, et auraient encore moins vocation à s'inscrire dans l'histoire de l'art, en tant qu'étendards ou symboles d'une nouvelle avant-garde. La seule finalité de ces œuvres consisteraient à se réenfanter dans un corps totalement libre et surpuissant, chantant et dansant, un corps de pure jouissance, qu'Artaud identifie pour sa part à la poésie. « Sous la poésie des textes, il y a la poésie tout court, sans forme et sans texte. Et comme l'efficacité des masques, qui servent aux opérations de magie de certaines peuplades, s'épuise, – et ces masques ne sont plus bons qu'à rejeter dans les musées, – de même s'épuise l'efficacité poétique d'un texte [...] », affirme Artaud dans « En finir avec les chefs-d'œuvre »¹⁸⁸².

Dans sa conférence intitulée « Artaud le Moma »¹⁸⁸³, le philosophe Jacques Derrida s'interrogeait sur le bien-fondé d'une exposition des dessins et peintures d'Artaud, en 1996, dans le cadre de cette prestigieuse institution qu'est le *Museum of Modern Art* (MoMA) de New York. Comment en effet accueillir dans un musée, et par voie de conséquence présenter

¹⁸⁸² A. Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre », in *Le Théâtre et son Double*, op. cit., p. 121.

¹⁸⁸³ Cf. J. Derrida, *Artaud le Moma*, op. cit.

en tant qu'œuvre d'art, ce qui s'offre essentiellement comme une malfaçon¹⁸⁸⁴, prône un certain retour à la sauvagerie¹⁸⁸⁵, au primitivisme¹⁸⁸⁶, et surtout revendique la destruction de l'objet d'art et de l'instance muséale ?¹⁸⁸⁷ N'y a-t-il pas en fin de compte, dans cette permanente tentative de récupération opérée par la Culture, et dans cette « mise sous cloche » qu'elle opère, y compris vis-à-vis de ce qui lui est le plus fondamentalement hostile et étranger, comme un mauvais esprit, une volonté perverse et intéressée, ce qu'Antonin Artaud redoutait si fort et dénonçait avec tant de lucidité dans ses écrits ? Et la même question pourrait être posée au sujet des œuvres de David Nebreda, exposées dans les galeries d'art ou les musées.

Nous supposons effectivement que l'exploitation du « mauvais » goût contemporain favorise la reconnaissance artistique de travaux présentant des qualités esthétiques hors normes, des aspects scatophiles, sanglants, cruels et souvent morbides, pouvant entraîner la fascination du public et des collectionneurs. D'autre part, nous avons vu qu'il existe, depuis le début du XX^e siècle, une tendance de plus en plus marquée à la valorisation et à l'idéalisation de productions empreintes de folie, et ce, quels que soient les intentions, projets, mobiles ou impulsions qui ont présidé à l'acte créateur, de sorte que s'installent et que persistent, au sein du public comme parmi les experts de l'art et les instances décisionnaires, de lourds malentendus. Ce que notifie par exemple Marc Jimenez dans *Qu'est-ce que l'esthétique ?* :

L'embarras de Danto [*le philosophe de l'art*], qui est aussi celui de plus d'un visiteur d'expositions d'art contemporain, ne tient-il pas au fait que l'on conserve ici la catégorie « œuvre d'art » pour l'appliquer à un objet qui ne revendique nullement cette qualité ?¹⁸⁸⁸

De fait, la parole des créateurs aliénés nous semblent être toujours plus ou moins étouffée sinon confisquée par les théories et les discours esthétiques, moraux, politiques, économiques ou d'autres natures, qui participent à l'ambiance actuelle de la Culture, de surcroît métamorphosée depuis quelques décennies en industrie (des loisirs). Par conséquent, les œuvres de tous les créateurs, quels qu'ils soient, quels que soient les forces et les mobiles qui les poussent à créer, peuvent être soumises à des récupérations idéologiques et esthétiques

¹⁸⁸⁴ Cf., par exemple, le commentaire de dessin intitulé *La Machine de l'être ou Dessin à regarder de traviole*, in Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1039 (dessin reproduit p. 1038).

¹⁸⁸⁵ Cf. « Le Théâtre et la Culture », in *Le Théâtre et son Double, op. cit.*, p. 16.

¹⁸⁸⁶ Cf. par exemple « Le Mexique et l'esprit primitif : Maria Izquierdo », in *Œuvres, op. cit.*, p. 742-745.

¹⁸⁸⁷ Sans préjuger de sa qualité et de son intérêt, on pourrait se poser la même question au sujet de l'exposition consacrée à Antonin Artaud, qui eut lieu à la BNF en 2006. Et que dire des nombreuses œuvres de l'artiste, intégrées depuis longtemps aux collections de grands musées ?

¹⁸⁸⁸ M. Jimenez, « Le tournant culturel de l'esthétique », in *Qu'est-ce que l'esthétique, op. cit.*, p. 411.

par le monde de l'art. Comme en témoigne l'engouement actuel pour l'Art Brut, on ne tient plus compte du fait que les auteurs expriment ou non l'intention de *faire œuvre (d'art)*.

Dans notre démarche, nous nous sommes reportés aux textes et métatextes qu'Antonin Artaud et David Nebreda ont écrits concernant leurs propres créations, et il nous a paru essentiel de citer les avis, appréciations et jugements de valeur qu'ils ont eux-mêmes émis sur celles-ci. Aussi nous sommes nous aperçus que, chez les auteurs étudiés, œuvre et folie se nourrissent l'une l'autre, au même titre que la création est indissociable de la destruction. Mais surtout, nous avons remarqué que, bien souvent, Antonin Artaud et David Nebreda procèdent volontairement à la désactivation de leurs œuvres, en niant leur appartenance au domaine de l'art, sinon leur statut d'œuvre. Par conséquent, attribuer aux créations étudiées une qualité artistique ne reviendrait-il pas immanquablement à consacrer leur échec – l'échec de leurs visées et, en parallèle, l'échec de leurs auteurs, lesquels n'auront pas atteint le but qu'ils s'étaient fixé, à savoir, en premier lieu, faire part à l'Autre et aux autres de l'état de suspens, de paralysie, de détresse et d'aporie dans lequel ils se trouvent plongés ?

Cependant, on ne saurait ignorer les répercussions positives que toute création (qu'elle soit d'ordre mystique, scientifique, esthétique et/ou artistique) engendre sur le sujet qui s'y adonne. Une fois accomplie, la création produit généralement des effets bénéfiques sur la personne, quelle que soit la structure psychique à laquelle elle appartient ; en particulier, elle tend à renforcer son narcissisme, puisqu'elle peut (faire) admirer l'objet de sa création mais aussi, en retour, attirer les regards, l'attention et les compliments sur elle. Cette possibilité de reconnaissance tend encore à renforcer le narcissisme du sujet créateur, déjà impliqué dans l'acte de création, et lui fournit, le cas échéant, une meilleure *assise* pour la (tentative de) restauration de sa position subjective. Aussi pourra-t-on déplorer le renoncement à l'activité artistique de la part de David Nebreda. Quant à Antonin Artaud, on pourra au contraire se réjouir de sa fréquentation des cercles d'artistes et de la reconnaissance publique (relative) dont il aura pu bénéficier, même si cela n'indique pas pour autant la réussite dans la formation d'un sinthome.

Si l'on se rapporte plus spécifiquement aux œuvres d'Art Brut et aux « écrits bruts », ou encore aux textes ou œuvres plastiques conçus et produits dans le cadre d'ateliers d'Art-thérapie ou de médiation thérapeutique, on pourrait dire que, même confinés dans la sphère privée et/ou dans le milieu asilaire, et même lorsqu'ils ne sont pas accompagnés par une volonté explicite de reconnaissance extérieure, la création esthétique comme l'écriture – et en particulier l'écriture de soi – peuvent suppléer en partie à la forclusion du Nom-du-Père. Dans

certains cas, comme celui de D. P. Schreber, il arrive que la création d'une métaphore délirante permette la stabilisation du délire, le sujet psychotique retrouvant alors une vie à peu près normale (même si, pour cela, il doit continuer à s'adonner à certains rituels privés). Plus généralement, l'investissement de la libido du sujet dans une création réussit à faire décroître son excitation et à cadrer en partie sa jouissance illimitée ; néanmoins, la création, à elle seule, reste bien souvent insuffisante pour instaurer une véritable suppléance et redonner un équilibre de vie au sujet.

Pour finir, une certaine distinction doit être effectuée entre Artaud et Nebreda, qui, l'un et l'autre, n'adoptent pas exactement la même posture vis-à-vis du monde de l'art. Alors que le premier reprend à son compte la figure du dandy comme celle de l'artiste maudit et souhaite que certaines de ses créations soient publiées et reconnues en tant qu'œuvres, quand bien même elles ne relèveraient pas de l'art proprement dit, le second s'est montré beaucoup plus réticent à l'exposition et à la publication de ses travaux ; si les photographies de Nebreda ont fini par être présentées au public, c'est, nous semble-t-il, davantage en raison de la valeur et de la reconnaissance que leur ont conférées quelques critiques d'art et éditeurs influents que par la volonté explicite de l'auteur ; ce dernier, d'ailleurs, aurait désormais cessé toute activité¹⁸⁸⁹.

Artaud, de son côté, s'est toujours entouré de mécènes, il a toujours insisté pour faire publier ses œuvres mais aussi pour obtenir une tribune publique où il pourrait se faire entendre, faire résonner sa voix dans l'espace et (dé)raisonner à la face du monde. Derrière l'aspect révolutionnaire de ses revendications, il s'est efforcé de modifier les limites de l'art et, de manière plus générale, le rapport des individus aux œuvres d'art, tout en se distinguant nettement des avant-gardes, tant sur le plan théorique que dans la pratique. Comme le soulignait Arthur Adamov, l'un des plus proches amis du poète, « peut-on s'arrêter à des considérations esthétiques, si importantes soient-elles, lorsqu'il s'agit de l'œuvre d'Antonin Artaud, où la poésie, à l'état natif, est comme débordée de toutes parts par l'élément même qui lui donne naissance et qui est *la souffrance sans mesures* »¹⁸⁹⁰ ?

Chez les deux auteurs étudiés, la dimension esthétique, entendue en dehors de toute acception ou norme classique, est toujours subordonnée à un projet personnel, de nature

¹⁸⁸⁹ De fait, la reconnaissance du sujet psychotique comme artiste, surtout lorsque l'inscription dans le monde de l'art se fait à l'initiative de mécènes ou de marchands d'art, ne contribue pas forcément à la stabilisation ou au mieux-être du sujet, ainsi que l'illustre le cas de la peintre d'Art Brut nommée Sérafine, dont l'équilibre de vie se rompit avec l'abandon du cadre strictement privé qu'elle réservait, au départ, à sa peinture.

¹⁸⁹⁰ A. Adamov, in *Obliques*, n° 10/11, 1976, p. 7. Souligné par l'auteur.

ontologique, un projet qui engage leur corps de jouissance et de souffrance dans une lutte acharnée, impliquant le risque de mort. C'est pourquoi nous avons présenté David Nebreda comme un apôtre de l'art primitif, le mot *art* ne signifiant ici rien d'autre que *l'habileté à créer un artefact* (de nature rituelle). De même, nous pourrions considérer Artaud non comme un artiste moderne mais comme un précurseur majeur de l'art contemporain. En effet, les productions et les pratiques contemporaines nous obligent sans cesse à repenser la définition et les limites de l'art. Si certaines se présentent ouvertement comme des œuvres artistiques, sans nécessairement nous convaincre du bien-fondé de cette promotion, d'autres conservent en revanche un statut plus ambigu, plus instable et aussi – mais cela reste à discuter – une valeur plus subversive.

Le problème que posent alors les créations d'Artaud et de Nebreda, profondément marquées par la psychose, ne serait donc pas tant celui de leur légitimité ou non à figurer dans un musée ou une galerie d'art – institutions qui, en réalité, ne sont pas tenues à exposer exclusivement de l'art (au sens d'objets reconnus comme artistiques) –, que celui du regard et de l'écoute attentionnés, prudents, éthiques, qu'il convient d'accorder à ces créations qui, dans une certaine mesure, pourraient être associées aux productions d'Art Brut, et qui engagent l'existence même d'un être humain.

Rejetant l'art au sens où il relève d'une pratique symbolique et se situant hors de la littérature proprement dite, les écrits d'Artaud et de Nebreda, de même que leurs œuvres plastiques, picturales et photographiques, resteraient donc, malgré une certaine notoriété acquise et l'obtention d'un statut artistique – en raison des mutations propres au champ de l'esthétique contemporaine –, toujours et pour l'éternité, en attente de reconnaissance et de légitimation.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Rapportée à Antonin Artaud et à David Nebreda, la question du statut des œuvres outrepassa le domaine de l'art et de la littérature ; elle ne saurait se réduire à une question de classification en tant qu'œuvre artistique ou non artistique, littéraire ou non littéraire. Il convient alors de trouver des critères pertinents pour appréhender les créations étudiées et déterminer leur statut, sans se méprendre sur les démarches, les mobiles et les visées ou intentions (d'œuvre) des créateurs. C'est pourquoi, à notre étude axée sur les formes sensibles des productions et leurs effets esthétiques ou esthésiques, nous avons adjoint un examen des situations ontologiques auxquelles les auteurs se soumettent et des nouvelles perspectives qu'ils soulèvent, alors même que certaines contraintes physiques et psychiques s'imposent à eux. Il ressort en effet que, face aux réalisations d'Artaud et de Nebreda, nous sommes sans cesse ramenés à la question première du jugement d'existence, bien antérieure à la question de l'évaluation artistique.

A priori, on pourrait nous reprocher d'avoir évoqué l'atteinte psychotique chez des créateurs qui maîtrisent parfaitement leurs médiums (écriture, théâtre, dessin, photographie...), dont les productions possèdent une valeur esthétique incontestable et semblent avoir été définitivement acceptées par le monde de l'art – et qui ont même, dans le cas d'Artaud, été reconnues de manière triomphale. Or, loin de rabattre leurs travaux sur le registre psychopathologique afin de les enfermer dans une catégorisation psychiatrique, il s'agissait pour nous de prouver que, d'une part, l'affection qui touche ces sujets occupe une place centrale dans leurs travaux, et que, d'autre part, la prise en compte du fonctionnement psychotique permet d'approfondir le sens des œuvres et d'éviter certains malentendus, relayés par la critique et répandus ensuite parmi le public. En particulier, nous avons souhaité éviter de réitérer, dans notre *approche critique*, la mythification d'Artaud comme celle de Nebreda, en montrant la complexité et la diversité de leurs créations mais aussi en n'occultant pas la dimension d'horreur et de barbarie qui les imprègne, et les problèmes qu'elles suscitent dans le cadre de la théorie de la négativité critique : les créations d'Artaud et de Nebreda peuvent-elles si aisément être pensées comme les produits d'une nouvelle avant-garde ? En quelle mesure peuvent-elles être assimilées à des œuvres d'art contemporain et, au même titre que nombre d'œuvres d'Art Brut, être exposées sur les cimaises des musées ?

Pour répondre à ces questions, il s'est avéré nécessaire d'étudier les œuvres également sous un *versant clinique*, ce qui nous a permis de dégager deux finalités ou fonctions principales, orientant aussi bien les créations d'Artaud que celles de Nebreda : la *fonction auto-curative* (ou auto-cathartique) et la *fonction auto-cognitive* (ou autoréflexive). Nous avons insisté sur le fait que les rapports à l'Autre et à la Chose ne sont pas les mêmes dans la névrose que dans la psychose. Dans ce dernier cas, la lutte pour la survie menée par le sujet, sans cesse menacé d'être englouti par la Chose, l'oblige à inventer et à mettre en œuvre de multiples modalités de défense qui, si elles prennent parfois la forme du poème, de la performance ou de la création plastique, n'en demeurent pas moins déterminées par une contrainte vitale et une quête existentielle singulière.

Visant la construction et la préservation d'un Moi propre, les projets d'Artaud et de Nebreda consistent, du moins à l'origine, en la confection d'une armature totale et hermétique contre l'Autre ou en la réduction de l'Autre au Même, par le biais d'une osmose primordiale rejetant tout écart, toute différence. De telles visées engagent le sujet psychotique dans un combat à mort contre l'Autre mais aussi contre lui-même, car les rituels accomplis pour dégager un Moi primitif ne prennent pas en compte la dimension de l'altérité et ne sauraient donner naissance à un sujet de l'inconscient, c'est-à-dire à un *Je* (qui, selon Lacan, n'est pas identique au Moi). Malgré cela, ou pour cette raison même, les créations étudiées présentent un certain nombre d'affinités avec les performances contemporaines, qui s'attaquent souvent à la dimension du Symbolique. En particulier, les travaux d'Artaud et de Nebreda établissent un *espace projectif*, auquel nous attribuerons les deux définitions suivantes : d'une part, un espace où l'esprit et le corps de l'auteur se projettent ensemble et simultanément, un champ de bataille virtuel où les tensions physiques contraires et les aspirations contradictoires s'affrontent¹⁸⁹¹ ; d'autre part, un espace dans lequel le spectateur n'a pas vocation à exister en tant qu'individu, mais seulement en tant que projection, reflet, double de l'auteur.

Les créations d'Artaud et de Nebreda convoquent différents langages asymboliques, sous la forme de postures et de gestes, de signes et de marquages corporels, de cris et de glossolalies. Comme nous y avons insisté, ces créations sont aussi bien de nature rythmique et sonore – relevant de la tendance dionysiaque définie par Nietzsche – que de nature picturale et (photo)graphique – relevant alors davantage de la tendance apollinienne. Elles créent des effets de miroir et constituent des chambres d'écho. Ainsi, le recours à la théorie psychanalytique nous a paru s'imposer avec d'autant plus de légitimité que les travaux

¹⁸⁹¹ Ce que nous retrouvons, par exemple, dans les films du sculpteur, vidéaste et performeur américain Matthew Barney, auteur du *Cremaster Cycle*.

d'Artaud et de Nebreda, au même titre que nombre de créations d'Art Brut, sollicitent autant l'écoute que la vision et ne se tiennent pas hors langage. Cependant, nous estimons que, par le biais du signifié, du signifiant et de la lettre, et par-delà leurs aspects purement formels, ces créations sont porteuses d'un *appel* auquel nous nous sommes efforcés d'être attentif. Cet appel renvoie selon nous à l'appel au Père symbolique non advenu lors de l'ontogenèse du sujet, c'est pourquoi il doit sans cesse être relancé.

Afin de nous tenir davantage à l'écoute de ces sujets, nous avons tenté d'appréhender le mode de pensée psychotique et d'analyser son fonctionnement tout d'abord au niveau du processus de création. Ce mode de pensée repose sur une logique paradoxale fondée sur le « et... et... », et non, comme la logique du névrosé, sur l'alternative « ou... ou... ». Paul-Claude Racamier a défini ce mode de fonctionnement, dans son ouvrage phare sur les schizophrènes, comme une logique de la non-ambivalence¹⁸⁹². Non soumise au principe de contradiction, elle agit par création de blocs hermétiques ou par juxtapositions et emboîtements à l'infini, au même titre que le corps schizophrénique se construit « fibre à fibre », « mousse sur mousse », « boîte sur boîte », « arbac par arbac comme arbre par arbre »¹⁸⁹³, ainsi qu'il ressort du commentaire de *Couti l'anatomie* effectué par Artaud. De même, Nebreda soutient dans *Sur la révélation* : « [...] il est impossible que mes rapports relatifs – avec le monde mais aussi avec moi-même comme croyance – soient sans équivoque affirmatifs ou négatifs. Je serai bien là mais j'y serai tout en niant. »¹⁸⁹⁴ Cette affirmation ne correspond pas à une forme d'ambivalence mais traduit un paradoxe, lié à l'inefficience, dans la logique psychotique, du principe de non-contradiction.

C'est pourquoi, dans les textes, dessins, photos ou propos de sujets psychotiques, il convient de repérer un *cri de survie* et un *appel à la reconnaissance* lancé aux autres et au monde : « J'existe ! », mais il ne faudrait pas oublier d'entendre la suite du cri et de l'appel, lancé contre soi, contre les autres, contre le monde : « (J'existe)... en me/vous niant ! » Transposé dans l'univers de la création, la formule pourrait se présenter de cette manière : « Je crée mon œuvre en la détruisant », en considérant que l'œuvre s'annihile et disparaît en même temps qu'elle s'élabore et se manifeste ; de plus, le deuil de cette œuvre, morte avant de naître, est impossible à effectuer pour son auteur. Aussi les *créations-destructions* d'Artaud et de Nebreda ne sont-elles pas, fondamentalement, comparables aux œuvres

¹⁸⁹² P.-Cl. Racamier, *Les Schizophrènes*, op. cit., p. 57-70.

¹⁸⁹³ Cf. « Commentaires de dessin » (*Couti l'anatomie*), in A. Artaud, *Œuvres*, op. cit., p. 1037.

¹⁸⁹⁴ « Ce lion moral », in *Sur la révélation*, op. cit., p. 51. Souligné par l'auteur.

performatives d'un Arman¹⁸⁹⁵ ou d'un André Elbaz, bien que ces œuvres reposent elles aussi parfois sur des opérations d'emboîtement, d'empilement et/ou de coupure, de brûlure et de destruction. En effet, chez ces artistes contemporains, le paradoxe apparent lié au recours à une esthétique du chaos ou à une volonté de manifester l'impossibilité de faire-œuvre dans le monde actuel¹⁸⁹⁶ fait l'objet d'une relève dialectique, donc d'un dépassement, qui s'inscrit dans une logique et un discours symboliques. Chez d'autres artistes, cette même esthétique de la destruction peut revêtir l'aspect d'une recherche esthétique ou répondre à une prise de conscience historique ou politique, etc.

À l'image des sujets qui les animent, les créations-destructions réalisées par Artaud et par Nebreda restent en revanche à tout jamais fragmentaires, amputées d'une partie d'elles-mêmes. Éternels prisonniers de l'entre-deux-morts, de l'antre des morts, ces auteurs mort-nés ne cessent d'en appeler à l'Autre, au Père symbolique qui, dans la psychose, n'est jamais advenu et n'advient jamais. Même si s'esquisse chez eux un semblant de dialectique, même si se construit un langage pré-signifiant pourvu de formidables qualités esthétiques et esthésiques, la (non-)scène archaïque de l'écriture, du théâtre, du dessin ou de la photographie, se détache sur le fond sanglant et cruel d'une naissance impossible.

Certes, les diverses activités de création scientifique, religieuse ou esthétique /artistique, telles que l'écriture, la peinture, le dessin ou la photographie semblent en mesure de pallier – ne serait-ce que temporairement ou partiellement – la non-inscription du signifiant du Nom-du-Père ; en parallèle, elles permettent de lutter contre l'envahissement du sujet par la jouissance de la Chose. De fait, écrire, peindre, dessiner ou photographier, c'est déjà sortir un peu de sa folie, instaurer une médiation entre son univers en phase d'effondrement et le monde extérieur, entre soi et l'autre, sortir de la complète jouissance en reléguant une part de libido dans un travail intellectuel et/ou émotionnel. C'est aussi tenter de forger une métaphore délirante ou un sinthome prenant appui sur un objet esthétique et/ou esthésique, sur une démonstration logique ou mathématique et/ou sur un signifiant particulier, valorisé poétiquement. Même si elle ne réussit pas toujours, cette démarche engage le sujet dans une élaboration psychique qui présente pour lui de nombreux aspects bénéfiques. La concentration sur une activité d'écriture, notamment, et l'auto-imposition d'un cadre spatio-temporel provoquent une certaine chute de la jouissance au profit d'un état plus calme, plus

¹⁸⁹⁵ Pour une synthèse du travail d'Arman, cf. *Arman*, ouvrage collectif, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1998.

¹⁸⁹⁶ Le monde d'après la Shoah, mais aussi d'après le 11 septembre 2001. Tel est le sujet de la série des *Urnes*. Cf. A. Elbaz, *L'Œuvre exécutée*, *op. cit.*, p. 80-95.

homéostatique, qui permet, lorsque certaines circonstances favorables sont réunies, de fixer le délire et/ou de relancer en partie le processus de subjectivation. Ajoutons qu'il n'est pas indispensable que l'activité entreprise relève du champ de l'art ou de la littérature à proprement parler pour qu'elle produise des effets d'apaisement et de contention de la jouissance.

Cependant, il ne faut pas oublier, comme le soutient Thierry Sauze¹⁸⁹⁷, que le sujet psychotique entretient un rapport spécifique à la Loi ; pour lui, le signifiant de la Loi ne doit pas être, en raison de ce qu'il signifie, ou du moins de ce qu'il évoque, pour lui : la *castration primordiale ou éviration*, la castration symbolique ne pouvant être comprise et vécue, pour un tel sujet, que dans le Réel. C'est la raison pour laquelle le sujet psychotique, même au sein d'un travail de création, marque son rejet de la Loi symbolique et témoigne de sa révolte contre le Surmoi (tyrannique).

Comme les performeurs et autres actionnistes, les créateurs que nous étudions rejoignent souvent cet état qui, selon Artaud, doit devancer l'esprit de rébellion lui-même, et qu'il nomme « fureur », en considérant sans doute ce terme dans son acception étymologique de *régression au statut de bête sauvage*. Or ce *furor* se caractérise par un débordement libidinal, causant notamment une recrudescence du mouvement et de l'action, une frénésie des sens comme une libération outrancière des flux. Par conséquent, l'un des objectifs majeurs de notre travail a consisté à rendre compte de l'importance des phénomènes d'ordre physique, dynamique, énergétique, surgissant à la lecture comme au visionnage des œuvres d'Artaud et de Nebreda mais aussi et surtout déjà à l'œuvre dans le corps des créateurs eux-mêmes, et dans leur pensée, ainsi que leurs textes en portent le troublant témoignage.

Ainsi, après avoir éclairci les rapports entretenus entre le Réel et l'Imaginaire dans les travaux de David Nebreda comme dans ceux d'Antonin Artaud, nous avons découvert la lutte mais aussi l'entrelacement qui s'instaurent, au sein de leurs créations, entre *composition et décomposition, statisme et mouvement, narrativité (ou pictorialisme) et performativité, cri et écriture*. Nous soutiendrons l'hypothèse que la mise en récit instaure une possible suppléance au fantasme, en lien avec l'instauration d'une scène primitive d'un nouveau genre, antérieure à la scène primitive décrite par Sigmund Freud et transposée dans le registre du théâtre par Octave Mannoni.

¹⁸⁹⁷ Lors de sa conférence intitulée « Le rejet psychotique » donnée dans le cadre du colloque « Les psychoses » organisé par Espace analytique en mars 2011.

Cette scène correspond à une tentative d'enrobage du corps organique afin d'échapper à l'insupportable du Réel et de donner sens à l'énigme que représente le signifiant phallique. Les images spectrales ou hallucinées renvoient à un imaginaire à la fois personnel et universel, reposant sur des sensations cinesthésiques mais s'abreuvant aussi à la source de différents mythes, marqués par le meurtre ou le sacrifice rituel. En particulier, elles empruntent des éléments à la Passion christique, aux mythes grecs et à divers contes et légendes fantastiques. Dans le cadre des automythographies performatives que nous avons décrites, l'identification mégalomane au saint ou au martyr renforce le narcissisme du sujet, fusionnant avec son Moi idéal. Le détour par l'imaginaire permet également d'enrober la scarification, la coupure sanguinolente, les organes comme tout autre détail morbide, dans une forme et/ou un *ersatz* de *scénario* qui, bien qu'ils puissent susciter l'angoisse ou l'effroi chez le spectateur, permettent, pour un temps, de redonner consistance au sujet en nouant ensemble le Réel et l'Imaginaire¹⁸⁹⁸.

L'acte performatif, de son côté, relancerait le tenant-lieu de la pulsion, grâce à l'introduction d'un marquage temporel (prenant la forme d'un trait graphique, d'une déchirure dans le support papier, d'une incision à même la peau, etc.) ou d'une scansion (liée à la prosodie, aux cris, aux glossolalies, etc.) dans un présent aussi insupportable qu'étouffant car vécu comme éternel, immuable et sans issue – temps inerte correspondant à la stase mélancolique. Ainsi se créerait une *dialectique de survie* qui, chez des sujets malades, en proie aux affres de la psychose, se substituerait à l'impossible dialectique entre pulsion de vie et pulsion de mort.

De fait, Antonin Artaud et David Nebreda se lancent dans une perpétuelle tentative pour se donner naissance ou, plus précisément, pour *naître en tant que sujet propre* et *donner naissance à une œuvre*, même si, de leur propre aveu, l'avortement ou l'échec en constitue toujours l'étape ultime et inéluctable. Leurs œuvres-événements répondent à une nécessité d'*affirmation de soi*, qui se traduit aussi bien par un *rejet de l'altérité*, perçue comme un Autre intrusif et persécuteur, que par un besoin d'*incarnation* en un corps pur ou glorieux, échappant à la loi de la castration. Les créations d'Artaud et de Nebreda doivent permettre de les faire *exister* (du latin *ex-sistere*, « se tenir hors de ») en les arrachant à la matrice originelle et en les introduisant à la dimension de l'espace, lequel sert de support à la perception du corps comme forme et comme étendue ; de même, elles visent à les faire *per-durer* en introduisant leur être à la dimension du temps, en favorisant chez eux une conscience du

¹⁸⁹⁸ Cf. J. Lacan, *Le Séminaire XXIII : Le sinthome*, op. cit., p. 87-88 (à propos du schéma en nœud de trèfle).

rythme et en laissant une empreinte de leur passage et de leurs actes de destruction sur différents subjectiles. En réaction au corps et à l'esprit qui s'écroulent, à la vie qui s'en va, la création scripturale, picturale ou photographique sert momentanément d'étayage, fait temporairement office de corps de substitution ou délivre au sujet une image de son corps partiellement unifiée, même si ce corps ou cette image restent toujours en instance d'explosion, d'effondrement, de disparition.

Notre étude a montré l'étonnante capacité de résistance d'Artaud et de Nebreda, nous interrogeant sur le noyau dur – résidu de corps (an)atomique, ébauche d'image corporelle ou étincelle de voix asubjectivée/resubjectivée – qui se maintient dans leurs œuvres, au milieu de ce qu'il y a de plus épuisé, de plus abrasé, de plus détruit, de plus effacé ou aplani. En constituant ce que l'on pourrait considérer comme une amorce de Moi-peau, écorce bien fragile toutefois, ces deux créateurs parviennent à échapper momentanément au poids de la lettre morte comme à l'horizontalité du corps-cadavre. Ainsi se produit une première *relève*, une première résurrection (en grec : *anastasis*), qui ne saurait toutefois valoir comme instauration d'un Nom-du-Père, car le sujet qu'elles font surgir se situe en deçà du refoulement originaire.

Un sujet archaïque, antérieur à la constitution du sujet de l'inconscient, se manifeste ainsi dans le domaine scriptural, sous la forme de *stances* réitérées qui constituent autant d'*extases* ou de *stations*, soit autant d'occasions pour attester de la présence temporaire d'un sujet parlant et criant, écrivant et désarticulant la syntaxe, dans l'espoir d'une ultime résurrection (ou création d'un sujet propre). Artaud et Nebreda font ainsi tous deux l'épreuve d'une Passion, au sens religieux du terme, tout en s'efforçant de transformer cette Passion en Action. Dans le carnage tonitruant qu'ils provoquent, ces auteurs savourent-ils leur triomphe ou se lamentent-ils d'être au supplice ? Entre résurrection du corps et exécution publique, victoire et reddition de la pensée, création et destruction langagière, impossible de trancher, comme le prouvent les positions victimaires et les postures de toute-puissance successivement ou simultanément empruntées.

Artaud et Nebreda ne sauraient se placer que de deux manières extrêmes par rapport à ce lieu d'expression du pouvoir, mais aussi d'échange, qu'est le lieu de la parole vive. En tant que metteurs en scène de leurs automythographies, producteurs d'« images vraies » ou praticiens de la magie verbale, ils peuvent certes s'identifier à Dieu. Mais ces créateurs ne sont pas seulement les metteurs en scène et les acteurs héroïques de leurs drames, ils en sont aussi les victimes expiatoires, à l'image du bouc émissaire que l'on expulse, de l'offrande que

l'on sacrifie aux dieux avides et sanguinaires, du roi du carnaval que l'on brûle une fois la fête finie¹⁸⁹⁹.

De fait, le sujet que mettent en scène les œuvres d'Artaud et de Nebreda n'appartient déjà plus ou pas encore au genre humain. Situé hors castration, possédant un corps morcelé, informe et dépourvu de visage, il partage nombre de points communs avec le cadavre ou avec le monstre, caractérisé par l'excès et l'hybridation, l'inachevé et le fragmentaire. Il relève donc du sacré dans son versant néfaste, impur et sacrilège. Aussi serait-il possible de comparer leurs doubles reconstitués à partir de morceaux de chair morte à la créature du Docteur Frankenstein, œuvre contre-nature popularisée par le roman de Mary Shelley.

Parallèlement aux opérations de coupure et de perforation, caractéristiques de leurs pratiques d'exorcisme, Artaud et Nebreda s'adonnent effectivement à un autre travail de curation, consistant en reprises, en nouages, en reliaisons. Ce travail vise à engendrer un corps hermétique, totalitaire et surpuissant auquel Nebreda donne notamment le nom d'« ange païen » et auquel Artaud attribue le nom de « corps sans organes ». Et pourtant, force est de constater que ce corps déployé et mis en scène par le poète déborde d'organes, que ceux-ci s'écoulent et se répandent au dehors, suite à différents actes d'expulsion exécutés par son propriétaire. L'œuvre d'Antonin Artaud comme celle de Nebreda se voit submergée par les excréments, la création d'un corps-déchet permettant de boucher les trous et de remédier momentanément aux défaillances du « corps-passoire », sans pour autant composer une totalité, une image du corps qui tienne.

Faisant appel à l'imaginaire, le récit délirant qui s'ébauche dans les créations-destructions peut être qualifié de rédempteur et de cosmogonique, puisqu'il ne vise rien moins que la renaissance conjointe du sujet et du monde, à partir de matériaux bruts (sang, excréments, principalement). Cependant, la renaissance qui s'esquisse, même si elle offre parfois des aspects grotesques et bouffons¹⁹⁰⁰, s'inscrit dans une mise en scène funèbre et un déroulement tragique, qui convoquent les spectres et les fantômes sur fond de meurtres, de tortures et de maléfices, comme dans les contes d'horreur, l'imaginaire fantastique accomplissant un premier enrobement du corps Réel ou organique.

Ainsi, aux yeux d'Artaud et de Nebreda, l'exploration des sombres territoires de la mort, ou la plongée dans l'extase dionysiaque, correspond à une nouvelle façon de vivre, s'apparente à une autre manière de concevoir l'existence, malgré toutes les souffrances

¹⁸⁹⁹ Cf. C. Dumoulié, « En prévention d'être dieu », in *Antonin Artaud, op. cit.*, p. 112-115. C. Dumoulié insiste sur la dimension sacrificielle du poète, repérable dans ses premiers écrits comme dans ses dernières œuvres.

¹⁹⁰⁰ Cf. en particulier, « Suppôts et Suppliciations », in A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*

provoquées par les rites sacrificiels ou l'ascèse qui les sous-tendent. De même, en s'adonnant à l'art de la composition géométrique comme à l'arrangement des jeux de lumière, ou bien encore en se livrant à l'« esprit de la musique »¹⁹⁰¹, les deux créateurs parviennent à se révolter contre la catatonie et la mort psychique qui les guettent.

L'effroyable descente aux enfers à laquelle nous convient, à travers leurs créations, Artaud et Nebreda, leur performance poïétique au sens d'épreuve poétique (ou de refondation du langage), physique (ou de refondation du corps propre) et ontologique (ou de refondation du sujet propre), engageant l'intégralité de leur être, constitue pour eux non seulement un processus extrêmement dangereux mais aussi une quête bénéfique et salutaire, une action *nécessaire et vitale* dont le but est d'échapper à la servitude intellectuelle, corporelle et spirituelle induite par la psychose.

Cependant, entre la phallophanie mégalomaniacale et la réduction au statut de déchet, entre le corps-bloc, hermétiquement fermé sur lui-même et le corps troué, percé, pénétré par l'Autre et dont les contenants s'évacuent par tous les pores de la peau, autrement dit, entre la compacité totale qui rejette l'Autre/autre ou l'éclatement et l'ouverture complète qui débouchent sur un infini dépersonnalisant, Artaud et Nebreda ne possèdent guère d'alternative. La dialectique entre le dedans et le dehors, censée être instaurée par la constitution d'un Moi-peau – dont Didier Anzieu a souligné dans ses écrits le rôle central d'interface –, chez eux, ne fonctionne pas. C'est pourquoi le travail ou l'épreuve de l'œuvre, transformé(e) en *événement* de par son caractère performatif mais aussi en *avènement* (toujours reporté) de par son caractère sacré et ses implications ontologiques, correspond à un état d'attente toujours insatisfait, suscitant insupportables pressions, tensions extrêmes et désespoir récurrent. Car en réalité, l'évènement/avènement final de la (re)naissance, de la rédemption et de la résurrection n'aura jamais lieu : en l'absence de régulation par le Symbolique, l'édifice corporel étayé par le biais d'identifications mégalomaniacales ou d'un langage-affects a sans cesse besoin d'être recimenté, sinon réédifié ; en parallèle, le *Nom/Non*, négation structurante (*Verneinung* freudienne) qui n'a pas réussi à se mettre en place lors de l'ontogenèse, doit sans cesse être réancré, revendiqué à nouveau, sur un autre mode, avec

¹⁹⁰¹ Dans *Invocations*, A. Didier-Weill évoque « cette ultime altérité invocable qu'est l'esprit de la musique qui, dans sa persévérance, détient le pouvoir d'apprendre à l'homme que lorsque son *je* d'existence, déterminé par son histoire singulière, est sur le point de disparaître, peut apparaître ce *je* d'avant l'existence historique qu'est le *je* invoquant du temps absolu ». Néanmoins, il ajoute aussitôt : « En vérité, cette subjectivité absolue se réfère peut-être moins à un *je* qu'à un *tu* récepteur passif, en même temps que passible d'advenir comme une pure écoute ne dissociant pas le son du sens. » (« La pulsion invoquante, la musique et la danse », in *Invocations. Dionysos, Moïse, saint Paul et Freud*, Paris, Calmann-Lévy, 1998, p. 73.)

d'autres outils et d'autres dispositifs, par l'intermédiaire d'autres images, d'autres signifiants, d'autres manières de communiquer ou de communier. Ainsi se déploie un sempiternel mouvement de spirale, qui entérine le retour du Même (le même passé obsédant, le même destin implacable), bien que ce retour soit marqué à chaque fois par une petite différence qui en constitue toute la valeur esthétique et en procure tout l'intérêt épistémologique. Ajoutons que ce mouvement se produit en creux, voisine avec l'immonde et se rapproche toujours davantage du néant.

La création-destruction entreprise par les « auteurs » étudiés consiste donc en des mises à mort successives et réitérées, en vue d'une ultime réincarnation en un corps neuf, immortel et infini ou intégralement clos sur lui-même. Recherchée par Artaud comme par Nebreda, l'*œuvre de jouissance*, au même titre que le *corps de jouissance*, se veut pure, régénérée, immaculée au sens où elle ne serait plus entachée par la présence ni par la volonté imposée de l'Autre ; elle correspond à un *corps-œuvre* omnipotent, hors castration, en perpétuel suspens, tel un pénis dressé qui ne connaîtrait jamais la détumescence. Dans ces conditions, exister et faire exister l'œuvre reviendrait d'abord à se *tenir droit/debout*, à se revêtir d'une armature droite et rigide, car l'être humain se définit aussi, et peut-être avant toute chose, par sa stature¹⁹⁰². Mais dans la psychose, l'adoption d'une position pseudo-phallique permet surtout de lutter contre le « pousse-à-la-femme », soit le penchant à la féminisation du sujet, ce dernier étant incapable de donner sens à la fonction phallique. C'est pourquoi, jouant sur le sens du mot *statut* et faisant référence à son étymologie, nous établirons que la visée majeure et première des travaux d'Artaud et de Nebreda est précisément l'obtention d'un *statut*, au sens de position droite, de suspens érectile, permettant au sujet comme à la réalité de *tenir*, grâce à l'inclusion et à l'exploitation d'éléments propres au délire de chacun.

Sigmund Freud, dans ses écrits, soutient que le délire n'est pas à rejeter intégralement dans le hors-sens car il constitue en fait une reconstruction, autrement dit une manière, pour le sujet psychotique, de tenter de retisser des liens avec la réalité, et de redonner du sens à un monde qui, pour lui, s'est écroulé¹⁹⁰³. Cette idée sera reprise et développée par Lacan, dans sa

¹⁹⁰² Cf. Aristote, *Parties des animaux*, II, 10, 655b13 : « Seul, en effet, de tous les animaux, l'homme se tient droit. » En gagnant la position verticale, l'homme renonce progressivement à l'olfaction pour privilégier le sens de la vue et l'échange verbal dans la communication.

¹⁹⁰³ Cf. S. Freud, « Névrose et psychose », in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1973, p. 285 : « En ce qui concerne les délires quelques analyses nous ont appris que la folie y est employée comme une pièce qu'on colle là où initialement s'était produite une faille dans la relation du moi au monde extérieur. »

conception plus approfondie de la psychose : le délire sert à colmater un trou énigmatique et à donner sens à la jouissance envahissante.

Parmi les éléments de délire communs à Artaud et à Nebreda, nous retrouvons le motif de l'auto-engendrement, voisinant avec les thèmes de la guerre, du parricide et de l'inceste. Obéissant à une logique hors castration, les deux créateurs s'érigent en pères tout-puissants de familles endogamiques, fruits de leur imaginaire ; leurs fils ou leurs filles de cœur, enfantés par parthénogénèse, désignent aussi leurs créations verbales ou photographiques. Par conséquent, Artaud et Nebreda sont à la fois les pères *et* les enfants de leurs œuvres « à naître ». Un autre point commun à leurs délires respectifs réside dans la tentative de refondation d'un sujet à partir d'un nom propre, d'une lettre ou d'un symbole, ces éléments étant souvent empruntés à la mystique chrétienne (ange, alpha et oméga, croix...). Ces symboles ne relèvent pas du Symbolique mais sont traités par les créateurs sur un mode imaginaire ; ils permettent d'enrober ou de soutenir leur corps réel face au morcellement qui le guette ; au même titre que les opérations d'automutilations ou que la production d'une scène fantastique ou d'une image spectrale, ils constituent des moyens de réparer la faille ontologique liée au Symbolique défaillant. Les symboles religieux ou les symboles géométriques servent donc de prothèses ou de colonne vertébrale à un sujet dont la maintenance (*handling*) ou la stature n'est plus assurée.

Retenons ici une différence notable entre le travail d'Artaud et celui de Nebreda : alors que le premier semble vouloir créer, par le biais de ses poèmes et de ses glossolalies, une contenance (*holding*) ou une enveloppe acoustico-verbale¹⁹⁰⁴, le second recherche plutôt, par le biais de ses photographies, un enrobement visuel et la possibilité de se doter d'un regard (non persécuteur). Dans les poèmes comme dans les dessins d'Artaud, le thème de la musique revient en ritournelle, comme si l'efficacité de son travail reposait avant tout sur la production de vibrations et/ou sur la modulation sonore. Chez Nebreda, la photographie, comme nous l'avons vu, possède également des propriétés acoustiques et physiques notoires. Dans le *Moi-Peau*, Didier Anzieu a rappelé que, à sa naissance, le nourrisson baigne dans des sensations qui sont à la fois d'ordre tactile et d'ordre sonore et que la communication avec les proches s'effectue aussi bien par le toucher que par la voix (sans néanmoins évacuer les autres sens). Chez les deux créateurs étudiés, le toucher possède d'ailleurs une importance capitale car, comme l'ont indiqué de nombreux philosophes depuis Aristote¹⁹⁰⁵, et comme cela a été

¹⁹⁰⁴ Cf. D. Anzieu, *Le Moi-peau, op. cit.*, p. 183-198.

¹⁹⁰⁵ Cf. Aristote, *De l'âme*, III, 13,435 a11-b25. Voir aussi sur ce point les travaux des phénoménologues, en particulier Husserl et Merleau-Ponty.

spécifié par plusieurs psychologues au cours du temps¹⁹⁰⁶, le toucher est un sens particulièrement primitif, qui peut conforter la sensation de faire corps avec soi-même et l'idée d'avoir une peau à soi. De façon plus générale, Artaud et Nebreda demeurent en quête d'une enveloppe somato-psychique qui redonnerait à leur être une forme unifiée, « orthopédique de sa totalité »¹⁹⁰⁷, et ferait office de support pour une subjectivité primitive¹⁹⁰⁸.

De fait, parallèlement à l'effondrement du cadre et de la scène qui provoque le surgissement de l'obscur, nous avons noté la récurrence, chez les créateurs étudiés, de l'établissement d'un cadre structurant et identifiant. Ce cadre provient souvent de la combinaison de plusieurs disciplines ou activités (religion, ésotérisme, mathématiques, géométrie) et de plusieurs médiums (poésie, théâtre, dessin, photographie...), Artaud et Nebreda s'interrogeant sans cesse sur les moyens d'action les plus efficaces pour pallier la non-inscription du Nom-du-Père. Nous avons insisté sur l'importance d'étudier leurs créations selon leur évolution chronologique, car ces créateurs inventent sans arrêt de nouvelles stratégies, changent de médiums et font varier leurs langages, bref, ils rivalisent d'ingéniosité pour tenter d'enserrer dans une *forme* la matière indocile et persécutrice de leur corps réel, débordant de fluides et d'organes, de même que pour insérer dans une *formule* qui tienne, c'est-à-dire qui fasse sens pour eux, une parole dissoute ou disséminée, en errance, perdue dans les limbes, exilée de sa voix/e propre.

Malgré l'impératif de jouissance auquel ils doivent se plier, Artaud et Nebreda s'échinent à *inscrire une trace* de leur être, trace qui saurait enfin les représenter en propre. Cette empreinte précaire, évanescence, lorsqu'elle ne surgit pas d'une hallucination cauchemardesque ou d'une vision ésotérique qui la rendent méconnaissable, revêt l'aspect brut de coupures, de lacérations, de cris et de coups. En s'appuyant sur *Artaud le Moma*, ouvrage de Jacques Derrida portant sur les dessins et peintures d'Artaud, Jean-Christophe

¹⁹⁰⁶ Cf. les travaux de Condillac, de Maine de Biran et, plus près de nous, de Didier Anzieu.

¹⁹⁰⁷ J. Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in *Écrits, op. cit.*, p. 97.

¹⁹⁰⁸ Dans ce contexte, l'asile psychiatrique ne devrait plus être considéré systématiquement comme un simple lieu d'enfermement, où la créativité des sujets serait réprimée et où les patients, créateurs ou non, seraient victimes de tous les mauvais traitements possibles et imaginables, ainsi que le colportent certains clichés persistants. Même si la situation et le fonctionnement des hôpitaux psychiatriques reste complexe, l'hospitalité bienveillante des médecins et les « murs » de l'asile servent parfois d'ultime contenant à des sujets qui ont le sentiment que leur corps ou leur esprit éclate (cf. *Entre autres. La clinique de Saumery*, reportage de Th. Demaizière et Alban Teurlai, diffusé sur France 5 le 26 décembre 2013). L'asile protège alors face à un dehors perçu comme hostile, fait office de pare-excitation, au même titre que la peau, lorsque celle-ci ne parvient plus à remplir ses fonctions. Sur ce point, la pratique du *packing* avec des sujets autistes offre une illustration très éloquente.

Goddard fait ainsi observer la conquête et la formation d'une certaine « restance »¹⁹⁰⁹ chez le poète, laquelle ne contredit pas pour autant les propriétés performatives de ses travaux.

Dans la mesure où elle « garde la trace de son propre coup »¹⁹¹⁰, de sa propre folie annihilante, la création-destruction se présente aussi comme un témoignage d'un devenir-soi et d'un devenir-œuvre toujours retardé, repoussé, différé, *en souffrance* – au propre comme au figuré – car elle accomplit et réitère, avec la destruction et le rejet de l'Autre/autre en tant qu'altérité, sa propre auto-annulation. La mémoire qui s'esquisse ne pouvant se changer en mémoire historique (cette dernière impliquant la reconnaissance du temps chronique¹⁹¹¹, réglé sur un enchaînement linéaire passé-présent-futur), la trace mnésique ne parvenant pas à s'inscrire dans la *psyché* des créateurs (cette trace nécessitant le passage préalable par le refoulement originaire), pèse toujours sur eux la menace d'un *oubli* de leur (pseudo-)œuvre (oubli signifiant ici rejet total et non refoulement) comme la menace de la *disparition du sujet*.

C'est pourquoi Artaud et Nebreda se considèrent tous deux comme des sujets qu'on (*i.e.* : la Société, la gent religieuse, les autorités psychiatriques, une force maléfique, etc.) a voulu faire taire, qu'on a privé de langue, ou qu'on a voulu écarter de la scène publique (à commencer par les scènes littéraire, artistique, théâtrale, etc.) au risque de leur faire perdre conjointement *audibilité* et *visibilité*. Conscients de l'échec permanent de leur situation existentielle comme de leur impossibilité à faire œuvre, le poète et le photographe se voient contraints d'effectuer envers leurs correspondants – qu'ils soient lecteurs, auditeurs ou spectateurs – une demande réitérée de *crédit* qui, comme le souligne Jean-Michel Rey, s'apparente à un « pari »¹⁹¹² quasi intenable sur l'avenir : crédit à l'égard de son existence littéraire pour Artaud (du moins, dans ses premières années), crédit à l'égard de l'authenticité de son double photographique et de sa résurrection effective pour Nebreda, crédit à l'égard de leurs œuvres en germes pour les deux auteurs (car le statut de ces œuvres se trouve sans cesse éprouvé et remis en question).

Même s'il doit obéir à une morale surmoïque qui le conduit à se dévaloriser, et à dévaloriser son projet, Nebreda cherche à sauver ce qui, de lui, peut l'être, par l'intermédiaire de ses textes mais aussi par le biais de ses créations picturales et photographiques qui, comme nous l'avons souligné, n'excluent pas le recours à l'écrit : « [...] Nous assumons

¹⁹⁰⁹ Cf. J. Derrida, *Artaud le Moma*, *op. cit.*, p. 71 et J.-Ch. Goddard : « Œuvre et destruction : Jacques Derrida et Antonin Artaud », in *Derrida : la déconstruction*, *op. cit.*, p. 89-90.

¹⁹¹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹¹ Cf. É. Benveniste, « Le langage et l'expérience humaine », in *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, NRF/Gallimard, 1974, p. 67-78.

¹⁹¹² « Une improbable guérison », intervention lors de la journée d'étude consacrée à Antonin Artaud à la BNF en 2006, dans le cadre de son exposition sur Antonin Artaud.

momentanément notre lâcheté, qui elle aussi nous constitue, et nous préférons préciser et justifier le petit peu que nous avons jusqu'à présent obtenu. »¹⁹¹³ Il existe d'ailleurs un lien très fort non seulement entre mémoire et écriture mais aussi entre mémoire et photographie, puisque cette dernière constitue la trace visible d'un corps ou d'un événement passé, trace qui perdure à travers le temps grâce à son inscription chimique sur pellicule.

Ainsi, de même qu'Artaud s'efforce, par le biais de ses poèmes et de ses dessins, de sauvegarder et de transmettre les restes ou les déchets de lui-même¹⁹¹⁴, y compris sous la forme de simples traces ou traits graphiques (gribouillis, rayures, bâtons qui parsèment les *Cahiers de Rodez*), afin de relancer son procès de destruction en corrélation avec sa tentative d'auto-affirmation, Nebreda recueille les déchets et les lambeaux de son corps, après avoir pratiqué des entailles ou des coupures sur sa peau, afin de conserver, par l'intermédiaire d'une *photo-graphie*, non pas tant la mémoire d'un événement passé que la trace d'un événement présent qui, en inscrivant l'acte et la preuve de sa propre négation dans le Réel, suppléerait à l'absence d'inscription de la négation symbolique (*Verneimung*). Dans le même mouvement, il porte tribut à l'Autre, implore sa protection et apaise sa cruauté par le biais d'*ex-voto* mortuaires, qui constituent autant de reliques de lui-même.

Par conséquent, les créations étudiées, tout en arborant une dimension performative, ne renoncent pas – quoiqu'ait pu en dire, à plusieurs reprises, Artaud – à l'opération de conservation et à la dimension de l'*écrit* : elles visent certes à conférer à leurs auteurs en devenir un nouveau corps de puissance et de jouissance, en lien avec une identification mégalomaniacale (éventuellement sous la forme d'une identification victimaire), mais elles doivent également leur permettre de porter et d'*inscrire un Nom/Non* sous la forme d'un « contrecoup » – à la fois interpellation de l'Autre, d'affirmation première de soi et fin de non-recevoir envoyées à la Société et au monde de la Culture. Aussi parviennent-elles à introduire *une signature*, qui se voudrait *indélébile* et *éternelle*, dans un cadre (ou *contre*, ou encore *à travers* ce cadre) paradoxalement aimé *et* haï, convoqué *et* honni, signature qui, bien qu'elle puisse s'apparenter à une épitaphe ou à une épigraphe infâmante, serait seule à même de signaler et de garantir de manière pérenne, en même temps que leur *attentat* contre la réalité, leur *tentative* d'existence propre. Observable chez Artaud comme chez Nebreda, cette *surrection du corps propre* constitue une véritable *insurrection du sujet* (non limité par la castration), dans la mesure où elle se révèle concomitante à un acte d'agression et de violence exercé tant à l'encontre de l'Autre/autre qu'à l'encontre du Symbolique. Telle est la mission

¹⁹¹³ *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 11-12.

¹⁹¹⁴ Cf. par exemple, « Correspondance avec Jacques Rivière », in *O.C. I**, *op. cit.*, p. 23-46.

dévolue aux autoportraits et aux vanités de Nebreda, tel est également le rôle des « dessins écrits » et du langage d'affects créés par Artaud, ce langage sorti « d'affre – affre cette vieille serve de peine, ce sexe de carcan enfoui qui sort ses vers de sa maladie : l'être, et ne supporte pas qu'on l'oublie »¹⁹¹⁵. Ce que confirme encore ce passage d'une lettre adressée à Jacques Prevel, occasion pour Artaud de formuler à nouveau, sur un mode qui tient de l'injonction, sa conception de la poésie : « La poésie [...] c'est-à-dire ce petit tremblement indétachable [*sic*] de véridicité d'une douleur sortie des cataclysmes millénaires qui a vécu et toujours vivra car elle ne pourra plus disparaître jamais. »¹⁹¹⁶

À l'instar d'autres sujets psychotiques (Louis Wolfson, D. P. Schreber...), Artaud et Nebreda déploient un grand nombre de subterfuges pour se défendre contre les voix et les paroles envahissantes de l'Autre, et tenter ainsi de restaurer une instance énonciative, de produire une amorce de *je* dans le discours. Par conséquent, le souffle de l'inspiration, chez eux, ne se révèle pas purement néantisant et destructeur, mais il réintroduit du jeu/*je* dans le langage, ranimant le sujet par des *voies/voix détournées*.

En particulier, chez Artaud, la médiation de l'écriture, bien qu'exerçant sa fonction traditionnelle de témoignage, ne sert pas uniquement à fixer le délire ou à l'alimenter ; elle permet aussi et surtout au poète d'en sortir en tempérant et en repoussant sa force de dislocation/dislocation. De fait, ce n'est jamais par une complète obéissance à une voix hallucinée, ou bien assez rarement, qu'Artaud rédige ses textes ; Jacob Rogozinski attire l'attention sur le fait que, contrairement à ce qu'a pu laisser croire Jacques Derrida, la parole du poète n'apparaît pas toujours comme une « parole soufflée » : « On doit en effet distinguer de cette parole “soufflée” par un Autre maléfique une *parole insufflée*, inspirée par d'autres voix qui ne seraient plus persécutrices, des voix dont la dictée ne se distinguerait plus de sa propre diction, de la scansion du poète. »¹⁹¹⁷

Artaud travaille et retravaille ses textes au niveau du signifiant comme au niveau de la lettre, matière première de l'écriture, il cherche à produire des effets cinesthésiques par le biais des rythmes et de la scansion, il écrit et réécrit ses textes afin de leur faire acquérir davantage d'efficacité (c'est-à-dire davantage de pouvoir subjuguant) sur ses lecteurs, et enfin, il fait appel à ces derniers pour qu'ils assistent le Poète dans la lutte sans fin qu'il mène

¹⁹¹⁵ « Lettre à Henri Parisot du 22 septembre 1945 », in *O.C.* IX, p. 170.

¹⁹¹⁶ *O.C.* XI, p. 250.

¹⁹¹⁷ J. Rogozinski, « À toi qui vivras morte », in *Guérir la vie. La Passion d'Antonin Artaud, op. cit.*, p. 31. Mots soulignés par l'auteur. J. Rogozinski assimile ces voix libératrices aux « filles de cœur » inventées par Artaud ; de plus, il établit une comparaison fort intéressante entre ces créatures imaginaires et les muses, à la source de l'inspiration chez maints poètes classiques ou modernes.

contre la persécution liée à la présence de l'Autre dans le langage. C'est pourquoi Artaud nourrit la volonté de s'extraire du champ littéraire et part à la recherche d'une position autre, supérieure, inviolable, inaltérable, qui correspondrait notamment à celle de metteur en scène ou de conteur, une position libérée de l'emprise du « moi » et des formes fixes propres à la poésie lyrique traditionnelle, comme le suggère ce passage de *Révolte contre la poésie*¹⁹¹⁸ :

Je ne veux pas être le poète de mon poète, de ce moi qui a voulu me choisir poète, mais le poète créateur, en rébellion contre le moi et le soi. Et je me souviens de la rébellion antique contre les formes qui venaient de moi.¹⁹¹⁹

On pourrait encore ajouter, en suivant Michèle Aquien, qu'en tant que poète, Antonin Artaud possède un savoir particulier sur le signifiant¹⁹²⁰. C'est précisément cette maîtrise sur les mots, sur leurs sonorités comme sur le rythme des phrases qui lui permettrait, malgré sa maladie, d'introduire un certain *jeu* dans le langage, et de produire une amorce de *je*, au lieu d'être intégralement soumis à l'Autre omnipotent, comme une vulgaire marionnette, et de se contenter du *dit* de cet Autre.

David Nebreda, de son côté, se sert des artifices de la logique et de la rhétorique, auxquelles il inclut ses vérités hallucinatoires, pour tenter de recomposer un discours organisé et argumenté. Le style d'écriture hermétique que l'on rencontre généralement chez lui, s'il est marqué par la juxtaposition de propositions, reste aussi entrecoupé de longs passages où un raisonnement s'esquisse voire s'élabore – sans pour autant aboutir. Et si elle possède ce trait de « sur-organisation »¹⁹²¹ qui, selon Tzvetan Todorov, caractérise le « discours paranoïaque », son œuvre écrite présente surtout un caractère non-isotopique qui rend particulièrement malaisée la lecture de maints passages. Un travail de pensée est donc possible, bien qu'il ne s'appuie pas sur le signifiant phallique et réponde à une logique folle. Mais c'est peut-être davantage dans les scarifications opérées sur sa peau que, aussi incroyable et insupportable que cela paraisse, Nebreda trouverait la force et le moyen d'inscrire sa signature, tracée en lettres de sang ; il réussirait à cette occasion à se faire un nouveau nom/non dans le Réel (à défaut de pouvoir réaliser un sinthome).

Par ailleurs, si, en matière de photographie, il se présente comme un autodidacte¹⁹²², son art de la composition ne manque pas de rappeler qu'il possède du talent et des

¹⁹¹⁸ O.C. IX, p. 121-123.

¹⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 121. Ce sont les formes qui viennent du moi et de son image, le soi, qui doivent être combattues.

¹⁹²⁰ Cf. M. Aquien, *L'Autre Versant du langage*, « Troisième partie : Le savoir du signifiant », *op. cit.*, p. 243-400.

¹⁹²¹ T. Todorov, « Le discours psychotique », in *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978, p. 80.

¹⁹²² D. Nebreda, « Notes sur le système de travail », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 26.

compétences en dessin. Concernant la réussite de ses mises en scène photographiques, Nebreda admet lui-même : « Il me faut reconnaître que la construction de mes photos doit beaucoup à ma formation passée, à la connaissance de l'histoire de l'art, de l'anatomie, et surtout à un bon apprentissage du dessin. »¹⁹²³ Aussi les photos réalisées par cet homme n'offrent-elles rien de spontané ou d'improvisé (à l'exception des rares erreurs prises en bonne part par le photographe). Au contraire, tout est calculé pour répondre à des normes précises comme à un objectif unique, à savoir que le résultat imprimé sur la pellicule doit parfaitement correspondre à l'image mentale constituée au préalable, au cours de la phase de méditation qui précède le processus d'élaboration photographique proprement dit. En outre, au même titre que les artistes Bruts, Nebreda a su renouveler son champ d'activité et le dispositif photographique par l'utilisation de divers accessoires – cartons, fils, manches à balai, draps, tissus – comme par l'invention de nouveaux procédés techniques¹⁹²⁴.

Il reste donc possible de déceler, chez Artaud comme chez Nebreda, l'existence d'un certain jeu, au sens premier d'écart (y compris d'écart avec la norme), mais aussi, peut-être, au sens winnicottien de *playing*, soit d'activité ludique. Ce jeu résiderait, *via* la médiation de l'écriture ou l'usage de tout autre médium, dans une prise de distance partielle avec soi-même ; il se manifesterait consécutivement dans la présentification et la description voire dans l'analyse de son mal-être, activité qu'Artaud appelle Théâtre ou Poésie, à laquelle Nebreda donne le nom d'*autoportrait*, et que nous avons désignée, afin souligner son lien constant avec le délire, par le terme d'*automythographie*.

C'est dans un tel cadre, ouvert, en perpétuelle transformation, mais néanmoins soumis à des règles de logique et à des normes strictes de composition, que tendrait à se mettre en place, pour ces sujets, un rapport salutaire – bien que cruel – aux autres et à l'Autre comme à soi-même. En effet, même si les activités de création auxquelles ils s'adonnent prennent avant tout sinon exclusivement pour objet leur personne propre, Artaud et Nebreda interpellent également l'Autre ou le Père symbolique, *par l'intermédiaire des autres*, lesquels constituent en quelque sorte ses représentants ou ses hypostases. Cette invocation en direction du Symbolique renforce, pour les créateurs étudiés, la *fonction identifiante* des productions verbales, picturales et photographiques réalisées ; en mobilisant une écoute qui serait marquée

¹⁹²³ *Ibid.*, p. 25-26.

¹⁹²⁴ D. Nebreda, « Notes sur le système de travail », in *Sur la révélation*, *op. cit.*, p. 23. Dans un chapitre de *Sur la révélation*, Nebreda nous fait part de toute une série d'ingénieuses pratiques auxquelles il a recouru pour produire des effets particuliers dans ses photos. Cf. « Détails techniques à propos de quelques photographies des *Autoportraits* et de *Chapitre sur les petites amputations* », in *Sur la révélation*, p. 31-37.

par le respect et la bienveillance, notamment par le biais de leur correspondance écrite, l'adresse à l'Autre/autre permettrait de rétablir, de manière temporaire, un semblant d'unité subjective.

Dans ce va-et-vient permanent entre la tentative de séparation, de détachement de l'Autre (considéré et vécu comme un double persécuteur) et la collusion recherchée entre sujet (*Je*) et objet (moi, l'autre), s'amorce ainsi une forme de dialectique atypique, support d'un *je(u)* de langage. Excluant la référence au Symbolique, la scène instaurée se caractérise par une tentative de nouer le cri, la danse et la musique, sous l'action de la transe dionysiaque, à la tendance apollinienne, qui vise quant à elle à l'ordonnement du monde, des êtres et des objets. L'espace théâtral, photographique et performatif devient alors cet *espacement*¹⁹²⁵ qui constitue une force de l'écriture verbale ou plastique, capable de bouleverser les phrases, les mots et leurs significations, sur un mode disséminatoire, mais aussi de mettre en rapport les signifiants les uns avec les autres, les tonalités et les couleurs les unes avec les autres – dans l'effet combiné d'une sorte de synesthésie et d'une inflation des significations –, sans jamais parvenir toutefois à réaliser une totalité de sens.

Par les thèmes qu'ils développent, leurs innovations picturales ou langagières, les délires mis en forme par des sujets psychotiques s'apparentent donc parfois à des œuvres artistiques, qui relèveraient plutôt de l'esthétique moderne ou contemporaine. Les surréalistes ne s'y sont pas trompés, eux qui ont su se montrer particulièrement sensibles aux aspects esthétiques de certaines productions délirantes¹⁹²⁶. De même, Michel Thévoz, qui a tenté de valoriser certains textes rédigés par des patients internés au sein d'hôpitaux psychiatriques, en les compilant dans un recueil intitulé *Écrits Bruts*¹⁹²⁷.

Il n'en reste pas moins que, selon nous, l'œuvre d'un poète, d'un artiste ou, plus largement, d'un créateur, ne doit pas être confondue, ou du moins ne doit jamais être intégralement confondue, avec son délire. En effet, il nous semble important de prendre en compte l'existence d'une tension : chez le sujet psychotique, l'œuvre apparaît comme le produit du délire (elle peut même en être très largement imprégnée), mais elle ne s'y limite pas, car elle est aussi ce qui permet au sujet d'échapper à son délire. La création esthétique (picturale, photographique...) ou poétique serait ainsi en mesure de faire suppléance au Nom-du-Père défaillant, alors que le délire n'y réussirait qu'à partir du moment où serait créée une métaphore délirante.

¹⁹²⁵ Terme que nous empruntons à Jacques Derrida, qui l'a lui-même emprunté à Stéphane Mallarmé.

¹⁹²⁶ Cf. par exemple les délires valorisés et imités par André Breton et Paul Eluard dans *L'Immaculée Conception*.

¹⁹²⁷ M. Thévoz, *Écrits Bruts*, Paris, PUF, 1979.

Or, tout en revendiquant la *nécessité* implacable de leur travail de création – car, outre qu’il obéit à une contrainte psychique, ce travail constitue le dernier fil auquel ils peuvent se rattacher –, Artaud et Nebreda ne cessent d’exprimer l’illégitimité, à leurs yeux, du jugement d’autrui, l’inutilité de la transmission et l’impossibilité du dialogue, en atteste ce « Post-scriptum » rédigé par le photographe :

Nous croyons que le dialogue entre égaux n’est pas nécessaire, puisque la certitude offre de meilleures garanties que la sympathie. Il y a quelque chose de précieux dans la violence muette, et on peut se demander si la générosité de celle-ci envers autrui est légitime. Nous nous déplaçons sur le terrain des correspondances entre image et disparition – ou recreation –, entre image et mort.¹⁹²⁸

Artaud, de son côté, affirme à tous ses lecteurs potentiels, présents et à venir : « Je suis témoin, je suis le seul témoin de moi-même. »¹⁹²⁹ Se posent ainsi, pour Nebreda comme pour Artaud, le problème de l’*adresse au public* et, de surcroît, la question du mode de lecture ou d’appréhension possible de leurs travaux. Si « le dialogue entre égaux n’est pas nécessaire » – le terme d’*égaux* équivalent sans doute ici à celui de *doubles* –, si tout commentaire est considéré d’emblée comme faux et comme persécuteur, et si les créateurs, de leur côté, sont convaincus d’être en possession de *certitudes*, donc de vérités absolues, lesquelles annulent la possibilité de tout dialogue sinon de toute parole et de tout discours, alors, c’est la place même de l’autre/Autre en tant qu’altérité, et donc la place dévolue à un quelconque public (d’amateurs, d’experts, d’universitaires, de critiques, etc.), qui se trouve éradiquée.

Et pourtant, le fait que Nebreda et Artaud aient rencontré tous deux la nécessité de réaliser un travail d’écriture et de création plastique conséquent – et même particulièrement imposant, dans le cas d’Artaud – mais aussi d’inscrire sans cesse une trace (picturale, photographique, etc.) relative à leur expérience de lutte à mort et de survie, faisant ainsi, malgré tout, *œuvre de témoignage*, ne vient-il pas contredire un point de vue aussi pessimiste sur la portée et la destination des pseudo-œuvres accomplies ? Ces deux créateurs, qui conservent presque toujours des doutes relatifs à la légitimité de leur construction délirante, et qui nourrissent des inquiétudes quant au sens à donner à la jouissance qui envahit leur être, n’attendent-ils pas, de manière récurrente, un mot, un signifiant ou une réponse, un acquiescement, un appui ou une relève, sous quelque forme que ce soit, de la part de l’autre/Autre ? Dans ces conditions, le lecteur-auditeur-spectateur, bien que nié dans sa

¹⁹²⁸ D. Nebreda, « Post-scriptum », in *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 183.

¹⁹²⁹ « Le Pèse-Nerfs », in *O.C. I**, p. 88.

dimension subjective, ne serait-il pas, au même titre que ces auteurs en perpétuel devenir, toujours appelé à témoigner (en bonne part) ?

Par conséquent, si Artaud et Nebreda ne souhaitent pas dialoguer, ni échanger autrement que sur un mode violent, avec leur public – car le dialogue, outre qu’il nécessite un respect pour la parole de l’interlocuteur, implique aussi la reconnaissance du Symbolique faisant office de Tiers –, rien n’empêche le lecteur, de son côté, de *s’entre-tenir* et d’amorcer un dialogue (imaginaire) avec eux. À ce propos, comment se fait-il que ces créations-destructions nous *retiennent* avec autant d’insistance ? Pourquoi nous interpellent-elles avec tant de force ? En quoi suscitent-elles si fort notre intérêt ? N’est-ce pas en raison de leur capacité à renouveler notre conception du sujet, d’un côté, et à modifier notre perception de l’œuvre et de l’art, de l’autre côté ? Nous avons tiré plusieurs conséquences du rapport de proximité de ces sujets avec le lieu de la Chose et de l’application, dans leurs œuvres comme dans leur système de pensée, d’une logique paradoxale ; nous tenterons, pour finir, de les résumer ci-dessous.

En premier lieu, nous avons insisté sur les effets de Réel et le *pathos* produit par ces créations-destructions, lesquelles semblent exercer sur leur public la même fascination, le même ébranlement physique et la même emprise psychologique, en un mot, la même *vampirisation* que celle qu’elles s’évertuent précisément à combattre et à repousser, dans la mesure où ce phénomène est attribué par eux à un viol constant perpétré par l’Autre. Telle est la conséquence de toute lecture immersive, lorsqu’elle se trouve confrontée à des formes d’œuvres obéissant à un mode d’écriture qui déjoue aussi bien la logique phallique que la loi de la castration.

En second lieu, reconnaissons que les œuvres proposées ne sauraient se réduire à l’expression d’un pur cri tragique : convoquant également le langage de la raison, elles produisent des sons et des phonèmes articulés, enchaînent des phrases, avec des signifiés et des signifiants qui peuvent nous parler, toucher notre inconscient et faire naître des réflexions – même si le lectorat les interprète la plupart du temps dans une logique névrotique, en y mêlant ses angoisses, ses préoccupations et ses fantasmes, autrement dit en les englobant dans sa propre « précompréhension »¹⁹³⁰ du monde – ; chacun d’entre nous peut donc se sentir concerné ou interpellé par telle ou telle expression d’Artaud et de Nebreda, par telle ou telle

¹⁹³⁰ Nous empruntons l’expression à H. R. Jauss.

menace adressée à l'Autre (sous la forme du Père ou de la Mère archaïques) ou provenant de cet Autre, par telle ou telle manifestation de révolte, de rage ou de désespoir exprimée par ces deux hommes.

D'autant que ce qu'on pourrait désigner comme le *discours délirant* s'appuie lui-même sur des éléments de réalité et de culture (éléments puisés dans la science, dans la littérature, dans l'histoire...) et peut donner lieu à un discours parfaitement cohérent, du moins en apparence. On remarque par exemple, dans certains écrits d'Artaud, la prise en compte du contexte historique et sociopolitique (Révolution mexicaine, Seconde Guerre mondiale, pénurie alimentaire) ainsi que l'intégration des découvertes scientifiques et des innovations technologiques de son époque ou des époques à venir (invention du cinéma, expansion de l'industrie de guerre américaine, expériences ou projets d'insémination artificielle, etc.) et, chez Nebreda, l'importance capitale accordée à la religion (références aux écrits de saints, et plus largement à tous les écrits sacrés, avec le détournement occasionnel d'écrits bibliques apocryphes...). Freud a reconnu que le délire d'un sujet est toujours construit autour d'une parcelle (ou de plusieurs parcelles) de vérité. Cette idée, avancée dès son ouvrage sur la *Gradiva* de Jensen¹⁹³¹, sera reprise bien plus tard, dans *L'homme Moïse et la religion monothéiste* (1939) : « Le délire [...] contient [...] une parcelle de vérité, et la conviction du malade part de cette vérité pour passer à son enveloppe de délire. »¹⁹³²

En troisième lieu, même si tous les êtres humains n'entrent pas dans la structure psychotique, ils sont tous concernés par le rapport à la Chose (au sens freudo-lacarien, soit *das Ding*). Or l'interdit qui, pour le sujet névrosé, barre l'accès à la Chose, n'empêche aucunement que, dans certaines circonstances, le refoulé fasse retour. En effet, le *lieu de la Chose* reste une tentation pour tout sujet, quelle que soit la structure à laquelle il appartient. L'écriture ou la plastique d'Artaud et de Nebreda possèdent ainsi le pouvoir, sinon de nous replonger dans le bain de jouissance primordial, du moins de nous rappeler que, tous autant que nous sommes, nous pouvons toujours y être confrontés.

Conformément au dernier modèle théorique de la psychose élaboré par Lacan (le modèle borroméen), certaines suppléances peuvent être créées par un sujet qui a décompensé, afin de retrouver une maintenance et une consistance, et ce, quelle que soit sa structure psychique. Aussi convient-il de ne pas considérer les trois grandes structures établies par

¹⁹³¹ S. Freud, *Délire et rêves dans la "Gradiva" de Jensen* (1907), Paris, Gallimard, « Idées », 1973, p. 225-226. Titre original : *Der Wahn und die Träume in W. Jensens : "Gradiva"*.

¹⁹³² S. Freud, *L'homme Moïse et la religion monothéiste* (1939), trad. C. Heim, Paris, Gallimard, 1989, p. 235.

Freud (névrose, psychose et perversion) comme un modèle fixiste mais de prendre en considération le *dynamisme* au sein de chaque structure. Sur cette base, la folie peut s'entendre comme *décompensation* (ou comme rupture des nœuds RSI) à l'intérieur de chacune des trois structures et il convient de conserver cette idée que nul n'est épargné, en théorie, par le délire¹⁹³³. Il en découle le nécessaire départ entre psychose et folie, ainsi que la possibilité, pour un sujet de structure psychotique, de retrouver un équilibre (quoique plus fragile que chez le névrosé) dans sa structure. Par conséquent, un sujet psychotique n'est pas forcément un sujet qui délire¹⁹³⁴. En outre, un sujet qui délire – quelle que soit sa structure – ne délire pas forcément à tout moment ni en toutes circonstances, ce qui n'implique pas, pour autant, un changement de structure.

Évelyne Grossman met ainsi en rapport l'écriture du poète avec les expériences de défiguration et de désubjectivation contemporaines :

Le lisant [*i.e.* : *Lisant Artaud*], nous ne pouvons pas éviter de nous interroger sur la troublante proximité de sa pensée à la nôtre, nous, sujets post-identitaires du XXI^e siècle, qui sommes de moins en moins assurés de la tranquille stabilité de nos appartenances et de nos filiations, comme de la détermination strictement locale de nos corps (le *topos* du sol, du territoire, de la langue nationale, de l'identité sexuée). Il y a sans doute banalement en chacun de nous de la dis-location, de l'affaîssement identitaire.¹⁹³⁵

C'est donc *dans un rapport à la réalité contemporaine, à la société et à l'individu actuels* qu'Évelyne Grossman tente de lire Artaud, et d'en renouveler la lecture critique. Elle fait l'hypothèse – qui nous semble parfaitement justifiée pour les sociétés modernes de type occidental – d'une proximité accrue entre, d'un côté, l'écriture d'Artaud, et de l'autre, des modes de vie, des comportements et des modes de pensée ou de fonctionnement psychique relevant de la plasticité et/ou de l'effondrement identitaires. Bien qu'autotéliques et s'attaquant au langage, les corps-œuvres martyrisés d'Artaud et de Nebreda produisent de la pensée, font naître des réflexions, nous en apprennent plus long que nous ne pensons sur l'être humain et son fonctionnement général, dans la mesure où leur langage met en évidence le fond de folie sur lequel se trouve bâtie la raison, comme le précise Michel Foucault dans *Les*

¹⁹³³ Ce que prouve, chez Freud, les hallucinations éprouvées par l'Homme aux loups, dont la structure psychique correspond à la névrose obsessionnelle, ou encore les nombreux délires hystériques.

¹⁹³⁴ Ce que rappelle O. Douville dans « De la Lettre et de l'organe dans le délire dit "mélancolique" », in *Psychologie clinique*, n° 25 (nouvelle série), sous la dir. d'O. Douville et de C. Hoffmann, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 34 : « [...] on ne peut faire entrer en totale coïncidence les termes de psychose et de délire. Outre le fait qu'il est impossible de qualifier de psychotique toute expérience délirante, il faut encore distinguer au sein de la clinique des psychoses la psychose comme état du délire comme phénomène. »

¹⁹³⁵ « Lire, délier, délier Artaud », in *op. cit.*, p. 22.

*Mots et les Choses*¹⁹³⁶. Par conséquent, la lecture d'Artaud et de Nebreda, la tentative d'immersion dans leur mode de pensée comme la confrontation avec leur mode d'expression nous informent sur les rapports de l'être humain au langage, au plaisir et à la jouissance et, de manière corollaire, sur ses rapports à la mort et à la loi de la castration.

En quatrième lieu, les créations étudiées reflètent le caractère « psychotisant » propre au monde moderne comme au monde contemporain. Comme si la *folie des œuvres* – qu'elles donnent lieu ou non à des *œuvres de folie* – formait une réponse possible à la folie du monde. Resterait alors à savoir en quelle mesure l'expression de la révolte désespérée des auteurs pourrait constituer un remède salutaire, *pour le public*. Pour sa part, Gérard Mordillat souligne avec justesse les similitudes entre l'éclatement généralisé du monde postmoderne et l'aspect discontinu, inachevé et fragmentaire de l'« œuvre » d'Artaud¹⁹³⁷. Aussi les œuvres en souffrance d'Artaud et de Nebreda apparaissent-elles comme le point de rencontre entre les différentes tragédies historiques et la tragédie personnelle des créateurs. « Le théâtre c'est l'échafaud, la potence, les tranchées, le four crématoire ou l'asile d'aliénés. / La cruauté : les corps massacrés »¹⁹³⁸, scande le poète dans le préambule de ses *Œuvres complètes*. Par ailleurs, dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*, il met en lien la destruction de l'homme et de la nature avec certaines dérives propres aux expérimentations scientifiques comme avec l'industrialisation massive de la société, ce que nous rapporterons pour notre part aux excès de la société de consommation, qui tend à faire disparaître le Symbolique dans un abandon de toutes les limites et un aplanissement de toutes les valeurs. Dans le commentaire de son *Autoportrait en constructeur d'Europe*, Nebreda, quant à lui, affirme sur un mode critique, qui emprunterait la voie du cynisme et de l'autodérision : « [...] nous, conspirateurs, égoïstes, répugnants et impuissants, nous représentons l'Europe »¹⁹³⁹. Surgit alors le *leitmotiv* du complot ourdi par des politiciens et des technocrates, qui seraient désignés ici par le terme de « conspirateurs », mais aussi la vision réaliste de l'impuissance actuelle à bâtir une Europe accueillante, dynamique et prospère.

Par la révolte radicale qu'elles expriment vis-à-vis d'un monde dont la marche peut, à plus d'un titre, paraître folle, par leur revendication d'un espace pour la dénonciation de l'horreur et de la bassesse humaines, qui visent à réduire l'homme à l'état de déchet ou de

¹⁹³⁶ M. Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, préface de Jean Daniel, Paris, France Loisirs, 1991, p. 555-556.

¹⁹³⁷ « Artaud mauvais sujet – Témoignage par Gérard Mordillat », in *Le Magazine littéraire*, n°434 : *Antonin Artaud*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁹³⁸ « Préambule », in *O.C. I**, p. 11.

¹⁹³⁹ D. Nebreda, *Chapitre sur...*, *op. cit.*, p. 67.

marchandise, les créations d'Artaud et de Nebreda feraient donc office de remède et de *catharsis*, autant sinon même davantage pour les lecteurs-auditeurs-spectateurs que pour les créateurs eux-mêmes.

En dernier lieu, on pourrait s'interroger sur la place accordée à l'humain dans le monde de l'art actuel. L'idéologie consumériste et individualiste de même que l'hyper-empirisme ne se trouvent-ils pas désormais transposés dans le champ esthétique ?¹⁹⁴⁰ Soumises à l'emprise du marché de l'art, ou à l'idéologie des loisirs, les œuvres n'auraient-elles pas tendance à perdre leur *aura*, ce qu'on pourrait encore appeler leur magie, leur pouvoir fantasmatique ou, dans un autre registre, leur pouvoir de fascination ?¹⁹⁴¹ Sans s'égarer en généralisations excessives, mentionnons le fait que les œuvres sont parfois estimées uniquement en fonction de leur valeur marchande. De plus, comme le rapportent Serge Lesourd et Anne Fongond, Andy Warhol a été le porte-drapeau d'une nouvelle génération d'artistes (qui serait représentée, à l'heure actuelle, par Jeff Koons) dont le travail repose sur une esthétique aussi « consumatoire » que consumériste, répondant en fin de compte, au même titre que les œuvres d'Artaud et de Nebreda, à une économie de *pure jouissance*. En effet, le patron de la Factory « transforme l'œuvre d'art en objet de consommation, l'artiste en machine de production. La création, dimension subjective première de l'artiste, est bannie, et l'art devient une illusion crédibilisée, qui attire le crédit et qui vit de ce crédit »¹⁹⁴². Notons encore une déception souvent ressentie par le public, vis-à-vis de la froideur de certaines œuvres contemporaines (en particulier, celles qui sont issues de l'art abstrait) mais aussi vis-à-vis de la froideur de certaines scénographies ou de certains musées, d'où l'humain, sous l'angle de la liberté et de la création, se trouverait évincé.

Comme le soutient Jean Clair dans *L'Hiver de la culture*, la *disparition de l'aura*, que Walter Benjamin évoquait en relation avec la possibilité de reproductibilité technique des œuvres, ne serait-elle pas devenue davantage effective de nos jours ? Nous supposons que cette aura, possédée anciennement par les œuvres à caractère rituel et censées rapprocher les êtres par le biais d'une communion sacrée, constituerait un point de mire essentiel pour les

¹⁹⁴⁰ Cf. notamment S. Lesourd et M. Fongond, « Warhol, une esthétique "consumatoire" ou l'art comme modernité », in *Cliniques méditerranéennes*, n° 80 : *La psychanalyse (sur)prise par l'art*, sous la dir. de Jean-Michel Vives, Toulouse, Érès, 2009 (2^e sem.), p. 165-175.

¹⁹⁴¹ Cf. J. Clair, *L'Hiver de la culture*, Paris, Flammarion, « Café Voltaire », 2011.

¹⁹⁴² S. Lesourd et M. Fongond, « Warhol, une esthétique "consumatoire" ou l'art comme modernité », in *op. cit.*, p. 173.

amateurs d'Art Brut¹⁹⁴³ ou de Land Art comme pour les amateurs du théâtre dit post-dramatique ou pour les adeptes de performances contemporaines. Du point de vue de l'artiste qui œuvre dans ces différentes disciplines, il s'agit bien souvent de briser le cadre de la représentation, d'aller au-delà du lisible, de l'audible et du visible afin de créer un sentiment d'empathie et de toucher directement, au plus près, en plein cœur, le public. L'un des mots d'ordre de la performance, du moins telle qu'elle se concevait dans les années 1970-1980, était précisément, outre de lutter contre un art institutionnel considéré comme moribond, de retrouver la spontanéité et la liberté de l'art. D'autre part, dans le cadre de l'Art Brut, la valeur d'un objet dépend plus de l'attachement personnel que lui voue son auteur, et par suite son collectionneur, que de ses qualités techniques ou esthétiques ; de même, sa valeur humaine ou, disons, affective reste, théoriquement, plus importante que sa valeur monétaire. Cependant, il faudrait se demander si les objets dédiés à un culte privé, même dans le cas de figure où ils se trouvent exposés ou présentés à un public, ne seraient pas destinés à provoquer uniquement une jouissance ou une *catharsis* d'ordre privé, éliminant ainsi toute possibilité de partage, sur un plan culturel ou symbolique.

L'étude des œuvres d'Artaud et de Nebreda nous incite en effet à distinguer deux types d'aura, qui resteraient définitivement inassimilables l'un à l'autre. Bien que produisant un effet de présence, l'aura produite par les créations d'Artaud et de Nebreda ne fait pas référence au Symbolique ou à une forme transcendante du sacré, tel que l'envisage la peinture d'icône, dans la tradition chrétienne orthodoxe. Elle consiste uniquement en la convocation du Réel du corps ou en un enveloppement du Réel brut sous une forme spectrale ou fantomatique. D'où un rapprochement possible avec la catégorie du fantastique. À ce titre, nous avons également souligné la présence et la valeur d'un halo lumineux, que nous avons désigné comme phénomène auratique, dans les autoportraits de David Nebreda. L'aura revêt ainsi, dans le contexte des *autoportraits*, le sens concret que lui donne W. Benjamin dans *Sur la photographie* – soit un halo qui s'arrache de l'obscurité de la bordure, créant un effet d'apparition, ou de surgissement de l'image, de sorte que les personnages représentés sur celle-ci semble provenir ou revenir de l'Au-delà.

Or ce n'est que parce que le public retrouve la sensation qu'elles sont vivantes et habitées par un souffle qui les transcende – ce souffle fût-il réduit à la poussée d'un cri tragique ou à la production d'un appel au secours – que les œuvres deviennent pour lui dispensatrices de bienfaits, pour l'âme autant que pour le corps, et, malgré le risque totalitaire

¹⁹⁴³ Pour cette affirmation, nous nous appuyons notamment sur les différents articles de Christian Berst, galeriste et collectionneur d'Art Brut, rassemblés et publiés sur le site de sa galerie : www.christianberst.com.

qu'elles comportent parfois, constituent ainsi des remèdes temporaires à la folie et à la barbarie du monde. *A priori*, et si l'on prend pour critère essentiel l'*intention d'œuvre*, la convocation du Symbolique ne serait donc pas indispensable à la réalisation d'une œuvre d'art, en tenant compte toutefois du fait que l'esthétique, dans le contexte que nous venons d'évoquer, tend à se rabattre uniquement sur des sensations d'ordre esthétique.

En définitive, les travaux d'Artaud et de Nebreda, au même titre que les productions et les pratiques contemporaines nous obligent sans cesse à repenser la définition et les limites de l'art. Si certaines se présentent ouvertement comme des œuvres d'art, sans nécessairement nous convaincre du bien-fondé de cette promotion, d'autres conservent une position plus ambiguë, plus instable, ou se revendiquent comme du « non-art » ou de l'« anti-art ». Concernant les multiples travaux d'Artaud et de Nebreda, sans amoindrir leur valeur, nous ne nous permettrons pas de conclure sur le statut précis qu'il convient de leur accorder, respectant en cela au plus près les contradictions et les volontés paradoxales de ces créateurs. Sans négliger les divergences de fond et de forme que nous avons mentionnées, nous les rapprocherons par conséquent des œuvres contemporaines, en ce qu'elles nous plongent dans une incertitude similaire quant à la valeur et au crédit à leur accorder. D'autre part, comme maintes « œuvres » actuelles, elles nous confrontent au délitement du corps, de l'esprit, de la société. Issues d'un univers schizophrénique, les créations-destructions que nous avons étudiées font constamment appel à l'Autre et nous interrogent sur la bonne distance à adopter pour recréer du lien social, tout en oscillant inéluctablement entre coupure et reprise, solitude et fusion, ascèse et débordement. Or, il nous semble précisément que l'art contemporain ne cesse de poser au public et aux professionnels de l'art comme à lui-même des questions de cet ordre : Que reste-t-il de l'humanisme au XXI^e siècle ? L'art et l'humanité peuvent-ils survivre à une économie de pure jouissance ? Où sont placées les limites de l'humain, et qu'est-ce qui fonde le sujet en tant que tel ?

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE SPECIALISÉE SUR ANTONIN ARTAUD

Ouvrages de l'auteur

- ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes*, t. I* à t. XXVI, édition dirigée par Paule Thévenin, Paris, NRF/Gallimard, 1956-1994.
- ARTAUD Antonin, *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004.
- ARTAUD Antonin, *L'Ombilic des Limbes, suivi de Le Pèse-Nerfs et autres textes*, préface d'Alain Jouffroy, Paris, NRF/Gallimard, « Poésie », 1995.
- ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son Double*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1987.
- ARTAUD Antonin, *Le Moine raconté par Antonin Artaud*, Paris, Gallimard, « Folio », 1998.
- ARTAUD Antonin, *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1996.
- ARTAUD Antonin, *Les Cenci*, Paris, Gallimard, « Folio/Théâtre », 2011.
- ARTAUD Antonin, *Van Gogh, le suicidé de la Société*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2001.
- ARTAUD Antonin, *Nouveaux Écrits de Rodez*, préface du Dr Ferdière, présentation et notes de Pierre Chaleix, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2007 (1^{re} éd. : 1994).
- ARTAUD Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Marseille, André Dimanche, 1998 (CD audio).
- ARTAUD Antonin, *Suppôts et Supplications*, préface d'Évelyne Grossman, Paris, NRF/Gallimard, « Poésie », 2006.
- ARTAUD Antonin, *50 Dessins pour assassiner la magie*, sous la dir. d'Évelyne Grossman, Paris, NRF/Gallimard, 2004.

Ouvrages biographiques et critiques sur l'auteur

- ANDRÉ Serge, *L'Épreuve d'Antonin Artaud et l'Expérience de la psychanalyse*, Bruxelles, Luc Pire, « Que », 2007.
- Antonin Artaud*, catalogue de l'exposition « Antonin Artaud » à la BNF, publié sous la dir. de Guillaume Fau, Paris, Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2006.
- BAILLY Jean-Christophe, *L'Infini Dehors de la voix*, Marseille, André Dimanche, 1995.
- BONARDEL Françoise, *Artaud ou la Fidélité à l'infini*, Paris, Balland, 1987.
- BORIÉ Monique, *Antonin Artaud. Le Théâtre et le Retour aux sources (Une approche anthropologique)*, Paris, NRF/Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1989.
- BOUTHORS-PAILLART, Catherine, *Antonin Artaud – L'Énonciation ou l'Épreuve de la cruauté*, préface de Julia Kristeva, Paris, Droz, 1997.
- BRUNO Pierre, *Antonin Artaud. Réalité et Poésie*, Paris, L'Harmattan, « L'œuvre et la psyché », 1999.
- DANCHIN Laurent, *Artaud et l'Asile*, t. 2 : « Le cabinet du docteur Ferdière », Paris, Séguier, 1996.
- DE PORTZAMPARC Renaud, *La Folie d'Artaud*, Paris, L'Harmattan, « Psychanalyse et civilisations », 2011.
- DERRIDA Jacques, *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, « Écritures/Figures », 2002.
- DUMOULIÉ Camille, *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, « Les Contemporains », 1996.
- DUMOULIÉ Camille, *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, Paris, PUF, « Philosophie d'aujourd'hui », 1992.
- DUROZOI Gérard, *Artaud – L'Aliénation et la Folie*, Paris, Larousse, « Larousse Université : Thèmes et Textes », 1995.
- GARELLI Jacques, *Artaud et la question du lieu – Essai sur le théâtre et la poésie d'Artaud*, Paris, José Corti, 1982.
- GOUHIER Henri, *Antonin Artaud et l'Essence du théâtre*, Paris, Vrin, « Essais d'art et de philosophie », 1974.
- GROSSMAN Évelyne, *Artaud, « l'aliéné authentique »*, Paris, Farrago/Léo Scheer, 2003.
- LOTRINGER Sylvère, *Fous d'Artaud*, Paris, Sens et Tonka, 2003.
- MAEDER Thomas, *Antonin Artaud*, Paris, Plon, 1978.
- MÈREDIEU Florence de, *C'était Antonin Artaud*, Paris, Fayard, 2006.
- MILON Alain, *L'Écriture de soi : ce lointain intérieur. Moments d'hospitalité littéraire autour d'Antonin Artaud*, La Versanne, Encre marine, 2005.

- PENOT-LACASSAGNE Olivier, *Antonin Artaud. « Moi, Antonin Artaud, homme de la terre »*, Croissy-Beaubourg, Aden, 2007.
- POLLOCK Jonathan, *Le Moine (de Lewis) d'Antonin Artaud*, Paris, Gallimard, « Folio », 2002.
- REY Jean-Michel, *La Naissance de la poésie*, Paris, Métailié, 1991.
- ROGOZINSKI Jacob, *Guérir la vie. La Passion d'Antonin Artaud*, Paris, Cerf, « Passages », 2011.
- ROUMIEUX, *Artaud et l'Asile*, t. 1 : « Au-delà des murs, la mémoire », Paris, Séguier, 1996.
- THÉVENIN Paule et DERRIDA Jacques, *Antonin Artaud : Dessins et portraits*, Gallimard/NRF, Paris, 2000.
- THÉVENIN Paule, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1993.
- THÉVENIN Paule, *Antonin Artaud : fin de l'ère chrétienne*, préface de Michel Surya, Paris, Léo Scheer, « Lignes », 2006.
- VIRMAUX Alain et Odette, *Antonin Artaud – Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1986.
- VIRMAUX Alain, *Antonin Artaud et le Théâtre*, Paris, Seghers, 1970.

Revue et articles critiques sur l'auteur

- ALLET Natacha, « “... o ta fiolo ira” (les dessins écrits d'A. Artaud) », in *Textimage. Revue d'étude du dialogue texte-image*, n° 3, www.revue-textimage.com, été 2009.
- BLANCHOT Maurice, « Artaud », in *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 2003, p. 50-58.
- BLANCHOT Maurice, « La cruelle raison poétique (rapace besoin d'envol) », in *L'Entretien infini*, Paris, NRF/Gallimard, 2003, p. 432-438.
- BRUN Anne, « Corps, création et psychose à partir de l'œuvre d'Artaud », in *Cliniques méditerranéennes*, n° 80 : *La psychanalyse (sur)prise par l'art*, sous la dir. de Jean-Michel Vives, Toulouse, Érès, 2009, p. 143-158.
- CASTANET Hervé, « Antonin Artaud et le “littoral” (J. Lacan) », in *Lacan & la Littérature*, textes rassemblés et présentés par Éric Marty, Houilles, Manucius, « Le Marteau sans Maître », 2005, p. 49-60.
- DE PORTZAMPARC Renaud, « Approche de la psychose avec Artaud et Lacan », in *Bulletin de l'École Freudienne*, n° 83, document intérieur, Paris, décembre 2004, p. 33-40.
- DE PORTZAMPARC Renaud, « Suite sur Artaud : les glossolalies », in *Bulletin de l'École Freudienne*, n° 85, document intérieur, Paris, avril 2005, p. 36-41.

- DE PORTZAMPARC Renaud, « Artaud et Lewis Carroll », in *Bulletin de l'École Freudienne*, n° 95, document intérieur, Paris, février 2008, p. 84-90.
- DERRIDA Jacques, « La parole soufflée », in *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 2003 (1^{re} éd. : 1967), p. 253-292.
- DERRIDA Jacques, « Le Théâtre de la Cruauté et la clôture de la représentation », in *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 2003 (1^{re} éd. : 1967), p. 341-368.
- DUMOULIÉ Camille, « Le timbre intraduisible du corps (Artaud, Merleau-Ponty, Lacan) », in *Le Corps et ses traductions*, sous la dir. de Camille Dumoulié et Michel Riaudel, Paris, Desjonquères, 2008, p. 32-39.
- Europe – Revue littéraire mensuelle : Antonin Artaud*, n° 667/668, Paris, nov.-déc. 1984.
- BAIER Lothar, « Lire Artaud, Notes sur une lecture obtuse », in *op. cit.*, p. 54-62.
- Europe – Revue littéraire mensuelle : Antonin Artaud*, n° 873/874, Paris, janv.-fév. 2002.
- GODDARD Jean-Christophe, « Œuvre et destruction : Jacques Derrida et Antonin Artaud », in *Derrida : la déconstruction*, coordonné par Charles Ramond, Paris, PUF, « Débats philosophiques », 2005, p. 71-98.
- GROSSMAN Évelyne/ROGOZINSKI Jacob, « Deleuze lecteur d'Artaud – Artaud lecteur de Deleuze », in *Rue Descartes*, n° 59 : *Gilles Deleuze, l'intempestif*, revue du collège international de philosophie, Paris, PUF, 2008, p. 78-91.
- KRISTEVA Julia, « Le sujet en procès », in *Artaud*, Publications du centre culturel de Cerisy-la-Salle, « 10/18 », 1973.
- La Revue des lettres modernes – Antonin Artaud 2 : Artaud et les avant-gardes théâtrales*, textes présentés et réunis par Olivier Penot-Lacassagne, Paris-Caen, 2005.
- La Revue des lettres modernes – Antonin Artaud 3 : Antonin Artaud « littéralement et dans tous les sens »*, textes présentés et réunis par Olivier Penot-Lacassagne, Paris-Caen, 2003.
- LEPAROUX Roselyne, « Mise en exil de la lettre : l'œuvre d'Artaud pour témoignage », in *Psychologie clinique*, n° 4 (nouvelle série) : « L'exil intérieur », sous la dir. d'Olivier Douville et de Michèle Hugué, Paris, L'Harmattan, hiver 1997, p. 51-73.
- Les Cahiers de Prisme*, t. IX : *Antonin Artaud : création contre psychose*, Rueil-Malmaison, Sandoz, 1995.
- Magazine littéraire*, n° 434 : *Artaud l'insurgé*, Paris, sept. 2004.
- Obliques : Artaud*, n°10/11, Har/Po, 1986.
- POULET Elisabeth, « Les filles de cœur d'Antonin Artaud », in *La Revue des ressources* : « Littérature et Folie », www.larevuedesressources.org, 20 novembre 2006, p. 1-16.

- SAMACHER Jean-Yves, « Antonin Artaud et la psychanalyse. Compte-rendu de la journée d'étude organisée par la BNF dans le cadre de l'exposition sur Antonin Artaud », in *Psychologie clinique*, n° 24 (nouvelle série), sous la dir. de François Sauvagnat, Paris, L'Harmattan, hiver 2007, p. 288-291.
- SAMACHER Jean-Yves, « Le corps et la lettre dans les “traductions-adaptations” d'Antonin Artaud », in *Actes de la rencontre internationale « Corps et traductions »* (Helsinki, 10 et 11 juin 2010), Publications romanes de l'Université de Helsinki, 2012, p. 139-151.
- SAMACHER Jean-Yves, « Corps et traduction dans les textes d'Antonin Artaud », in *Psychologie clinique*, n° 32 (nouvelle série), sous la dir. de Robert Samacher, Jean-Yves Samacher et Olivier Douville, Sèvres, Éditions EDK, 2011 (second semestre), p. 61-74.
- SAMACHER Jean-Yves, « Antonin Artaud, un précurseur de l'art contemporain ? » (en collaboration avec Robert Samacher), in *Métamorphoses contemporaines : enjeux psychiques de la création*, Paris, L'Harmattan, « L'œuvre et la psyché », 2008, p. 39-56.
- SAMACHER Jean-Yves, « La scène, le lieu et la place dans *Suppôts et Supplications* », in *Artaud : autour de Suppôts et Supplications* (avec des correspondances inédites), sous la dir. d'Alain Milon et de Ricard Rippol, St-Just-La-Pendue, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2013, p. 83-104.
- SAMACHER Jean-Yves, « Antonin Artaud, précurseur de la performance contemporaine », in *Mélusine*, n° XXXIV : *Le surréalisme et les arts du spectacle*, Cahiers de l'Association pour l'étude du surréalisme, dossier réuni et présenté par Sophie Bastien et Henri Béhar, Lausanne, L'Âge d'homme, 2014, p. 203-214.
- THÉVENIN Paule, « Artaud (Antonin) 1896-1948 », in *Encyclopædia Universalis*, vol. 2, 1968, p. 510-511.

Films, émissions télévisées

- DULAC Germaine, *La Coquille et le Clergyman*, Studio-Films, France, 1928.
- Le Cercle de Minuit : Les Marteaux d'Artaud*, émission proposée par Laure Adler et Thérèse Lombard, France, France 2, 1996.
- MORDILLAT Gérard, *En compagnie d'Antonin Artaud*, d'après le roman éponyme de Jacques Prevel (Sami Frey interprétant le rôle d'Artaud), France, coproduction Archipel/Laura Productions/La Sept/France 2, 1993.
- MORDILLAT Gérard/PRIEUR Jérôme, *La Véritable Histoire d'Artaud le Mómo*, France, La Sept, 1993.

Travaux universitaires

- BÉDÈRE Serge, *Dans l'aventure du langage, la torsion de l'écriture : implications subjectives à travers l'acte d'écrire*, thèse de psychopathologie fondamentale et psychanalyse, dirigée par Christian Hoffmann, Université Paris-7 – Denis Diderot, Paris, juillet 2005.
- RAUX Pascal, *Antonin Artaud et l'Inscription du cri*, maîtrise de lettres modernes, dirigée par Ludovic Janvier, Université Paris-8, Paris, 1996.
- SAMACHER Jean-Yves, *Antonin Artaud, un précurseur de l'art contemporain ?*, master 2 de lettres modernes, dirigé par Michèle Aquien, Université Paris-12, Créteil, 2007.
- SAMACHER Jean-Yves, *L'Écriture du déséquilibre. Espace, temps et mouvement dans les premiers textes d'Antonin Artaud (1913-1928)*, mémoire de maîtrise/master 1, dirigé par Évelyne Grossman, Université Paris-7, Paris, 2006.

BIBLIOGRAPHIE SPECIALISÉE SUR DAVID NEBREDA

Ouvrages de l'auteur

- NEBREDA David, *Autoportraits*, Paris, Léo Scheer, 2000.
- NEBREDA David, *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, Léo Scheer, 2004.
- NEBREDA David, *Sur la révélation*, Paris, Léo Scheer, « Variations », 2006.

Ouvrages et articles critiques sur l'auteur

- AUBOURG Frédéric, « Freud et l'art contemporain : de Dali à Nebreda », in *Figures de la psychanalyse*, n°7/2002 : *L'inconnue de la sublimation*, Toulouse, Érès, 2002, p. 93-122.
- MASSON Antoine, « Face aux autoportraits, écrits et stigmates de David Nebreda », in *Champ psychosomatique*, n° 53, Paris, L'Esprit du Temps, 2009, p. 155-180.
- SAMACHER Robert, « Une tentative d'auto-engendrement par la photographie », in « Création sans sublimation, suppléance et sinthome », in *Sur la pulsion de mort*, Paris, Hermann, « Psychanalyse », 2009, p. 301-308.
- Sur David Nebreda*, sous la dir. de Jean-Paul Curnier et Michel Surya, avec une postface de David Nebreda, Paris, Léo Scheer, 2001.
- ROGOZINSKI Jacob, « Voyez, ceci est mon sang (ou la passion selon D.N.N.) », in *Sur David Nebreda, op. cit.*

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Ouvrages de philosophie générale et de critique philosophique

ARISTOTE, *De l'âme*, Paris, trad. R. Bodéüs, GF Flammarion, 1993.

ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques de poche », 2004.

BERGSON, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, 1932.

BRÈS Yvon, *L'Inconscient*, Paris, Ellipses, 2010 (1^{re} éd. dans la collection « Philo-Sup » : 2002).

DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1969.

DELEUZE Gilles, *Deux Régimes de fous et autres textes (1975-1995)*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Les Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2003.

DELEUZE Gilles/GUATTARI Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1972.

DELEUZE Gilles/GUATTARI Félix, *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1980.

DERRIDA Jacques, *Khôra*, Paris, Galilée, « Incises », 2006 (1^{re} éd. : 1993).

DERRIDA Jacques, *La Dissémination*, Paris, Seuil, « Points/essais », 1993.

Derrida : la déconstruction, ouvrage coordonné par Charles Ramond, Paris, PUF, « Débats philosophiques », 2005.

DESCARTES René, *Discours de la méthode*, édition établie par Geneviève Rodis-Lewis, Paris, GF-Flammarion, 1992.

DESCARTES René, *Méditations métaphysiques*, présentation et traduction de Michelle Beyssade, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

Europe – Revue littéraire mensuelle, n° 804 : *Walter Benjamin*, Paris, avril 1996.

Europe – Revue littéraire mensuelle, n° 1008 : *Walter Benjamin*, sous la dir. de Charles Dobzynski, Paris, avril 2013.

GODDARD Jean-Christophe, *Mysticisme et folie. Essai sur la simplicité*, Paris, Desclée de Brouwer, « Philosophie », 2002.

GODDARD Jean-Christophe, *Violence et Subjectivité. Derrida, Deleuze, Maldiney*, Paris, Vrin, « Philosophiques », 2008.

GROS Frédéric, *Foucault et la folie*, Paris, PUF, « Philosophies », 1997.

- HEIDEGGER Martin, *Essais et Conférences*, trad. André Préau, préface de Jean Beaufret, Paris, Gallimard, « Tel », 1958 (1^{re} éd. sous le titre *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, 1954).
- JURANVILLE Alain, *Lacan et la philosophie*, Paris, PUF, « Philosophie d'aujourd'hui », 1984.
- Le Corps et ses traductions*, sous la dir. de Camille Dumoulié et Michel Riaudel, Paris, Desjonquères, « Littérature et Idée », 2008.
- Le Corps*, textes choisis et présentés par Éva Lévine et Patricia Toboul, Paris, GF Flammarion, « Corpus », 2002.
- Le Corps, le sens* (Françoise Héritier, Jean-Luc Nancy, André Green, Claude Régy, Jean-Claude Ameisen – Centre Roland Barthes), Paris, Seuil, Fiction & Cie, 2007.
- LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1979.
- MALDINEY Henri, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Millon, « Krisis », 1991.
- MARC-AURÈLE, *Pensées pour moi-même*, suivies du *Manuel d'Épictète*, Paris, Flammarion, « Garnier Flammarion/Philosophie », 1999.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Verdier, 1995.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, NRF/Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1945.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, « Tel », 1979.
- NANCY Jean-Luc, *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Paris, Bayard, 2003.
- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Mercure de France, 1958.
- NIETZSCHE Friedrich, *Crépuscule des idoles ou Comment philosopher à coups de marteau*, Paris, Folio, « Folio/essais », 1988.
- NIETZSCHE Friedrich, *L'Origine de la tragédie ou Hellénisme et Pessimisme*, trad. Jean Marnold et Jacques Morland, Paris, Mercure de France, 1957.
- PLATON, *Cratyle*, Paris, Flammarion, « Garnier Flammarion/Philosophie », 1999.
- PLATON, *Timée*, suivi du *Critias*, Paris, Flammarion, « Garnier Flammarion/Philosophie », 1999.
- Rue Descartes*, n° 52 : *Penser avec Jacques Derrida*, revue du collège international de philosophie, Paris, PUF, 2006.
- TOMÈS Arnaud, *Le Sujet*, Paris, Ellipses, « Champs philosophiques », 2005.

Articles de philosophie générale et de critique philosophique

DERRIDA Jacques, « Poétique et politique du témoignage », in *Cahiers de l'Herne Derrida*, sous la dir. de Marie-Louise Mallet et Ginette Michaux, L'Herne, 2004, p. 521-539.

FOUCAULT Michel, « La folie, l'absence d'œuvre », in *Dits et Écrits*, t. I (1954-1969), Paris, NRF/Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 412-420 (paru initialement in *La Table ronde*, n° 196 : *Situation de la psychiatrie*, mai 1964, p. 11-21).

FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et Écrits*, t. I, *op. cit.*, p. 789-821 (paru initialement in *Bulletin de la société française de philosophie*, 63^e année, n° 3, juil.-sept. 1969, p. 73-104).

Ouvrages d'esthétique, d'histoire de l'art et de philosophie de l'art

ABCD, Une collection d'art brut (catalogue de l'exposition au Pavillon des Arts, 30 avr.-26 sept. 2004), Paris, Paris-Musées, 2004.

ARDENNE Paul, *L'Image Corps – Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Éditions du Regard, Paris, 2001.

Arman, ouvrage collectif, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1998.

AUDI Paul, *Discours sur la légitimation actuelle de l'artiste*, Paris, Les Belles Lettres, « Encre marine », 2012.

AUDI Paul, *Créer. Introduction à l'esth/éthique*, Paris, Verdier, « Poche », 2010.

BATTISTINI Matilde, *Symboles et Allégories*, trad. de l'italien par Dominique Férault, Paris, Hazan, « Guide des arts », 2004 (1^{re} éd. : Mondadori Electa Spa, Milan, 2002).

BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, « Le temps des images », 2004.

BELTING Hans, *La Vraie Image. Croire aux images ?*, Paris, Gallimard, « Le temps des images », 2007.

Big Bang. Destruction et création dans l'art du XX^e siècle, catalogue de l'exposition, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2006.

BOUYER Louis, *Vérité des icônes. La tradition iconographique chrétienne et sa signification*, Criterion, Milan, 1984.

BRETON André, *L'Art magique*, Paris, Phébus, « Beaux Livres », 1991.

BRETON André, *La Clé des champs*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio/Essais », 1991.
« L'art des fous, la clé des champs », *op. cit.*, p. 274-278.

CAUQUELIN Anne, *Les Théories de l'art*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1998 (1^e éd.).

CLAIR Jean, *L'Hiver de la culture*, Paris, Flammarion, « Café Voltaire », 2011.

- COMETTI Jean-Pierre, *Art, représentation, expression*, Paris, PUF, « Philosophies », 2002.
- COMETTI Jean-Pierre/MORIZOT Jacques/POUIVET Roger, *Questions d'esthétique*, Paris, PUF, « Premier cycle », 2000 (1^{re} éd.).
- DANTO Arthur, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989.
- DE DUVE Thierry, *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Paris, Hachette Littératures, « Pluriel », 2006 (1^{re} éd. : 1989 aux éditions Jacqueline Chambon).
- DE DUVE Thierry, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 2008.
- DE PASCALE Enrico, *La Mort et la Résurrection*, traduit de l'italien par Todaro Tradito, Paris, Hazan, « Guide des arts », 2009 (1^{re} éd. : Mondadori Electa Spa, Milan).
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, « Le temps des images », 2007.
- DUBUFFET Jean, *Asphyxiante Culture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007 (1^{re} éd. : 1986).
- Dionysiac*, catalogue de l'exposition, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2005.
- ELBAZ André, *L'Œuvre exécutée*, Casablanca/Paris, La Croisée des chemins/Non Lieu, 2006.
- FARAGO France, *L'Art*, Paris, Armand Colin, « Cursus – Philosophie », 1998.
- GENETTE Gérard, *Figures V*, Paris, Seuil, « Poétique », 2002.
- « L'art en question », in *op. cit.*, p. 225-247.
- GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, « Poétique », 2010.
- GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art***. *La relation esthétique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1997.
- GOLDBERG RoseLee, *La Performance du futurisme à nos jours*, trad. de l'américain par Christian-Martin Diebold, Paris, Thames & Hudson, « L'univers de l'art », 2001 (paru sous le titre *Performance Art from Futurism to the Present* en 1998 et 2001 chez Thames & Hudson).
- GOLDBERG RoseLee, *Performances, l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999.
- HESS Gérald, *La Métamorphose de l'art. Intuition et Esthétique*, Paris, Éditions Kimé, 2002.
- HOFFMANN Jens/JONAS Joan, *Action*, Paris, Thames & Hudson, « Question d'art », 2005.
- JIMENEZ Marc, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 2005.
- JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1997.
- L'Aracine et l'Art Brut*, sous la dir. de Madeleine Lommel, Nice, Z'édicions, 1999.

- L'Atelier du non-Faire*, catalogue de l'atelier de l'hôpital psychiatrique de Maison-Blanche, Rennes, ENSP, 2003.
- La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, sous la dir. de Philippe Descola, Paris, Somogy Éditions d'art/Musée du Quai Branly, 2010.
- L'Œuvre d'art*, textes collectés et présentés par Béatrice Lenoir, Paris, GF-Flammarion, « Corpus philosophie », 1999.
- LACHAUD Jean-Marc, *Art et aliénation*, Paris, PUF, 2012.
- LEIRIS Michel, *Au-delà d'un regard : entretien sur l'art africain*, entretien avec Paul Lebeer, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, « Pergamine », 1994.
- LISTA Giovanni, *La Scène moderne*, Paris, Éditions Carré /Arles, Actes Sud, 1997.
- LUCIE-SMITH Edward, *Art Tomorrow – Regard sur les artistes du futur*, Paris, Éditions Pierre Terrail, 2002.
- MALRAUX André, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1996.
- MANDEL Gabriel, *Les Arts premiers. Afrique noire, Australie et Océanie, Amérique du Nord*, Paris, Solar, 2002.
- MICHAUD Yves, *L'Artiste et les Commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Paris, Jacqueline Chambon, « Rayon art », 1989.
- MICHAUD Yves, *L'Art à l'état gazeux*, Paris, Stock, « Les essais », 2003.
- MICHAUD Yves, *La Crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, « Quadrige », 2011 (1^{re} éd. : 1997, aux PUF, dans la collection « Intervention philosophique »).
- MONDZAIN Marie-José, *Image, Icône, Économie – Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1996.
- MORENO Arsenio, *Zurbarán*, trad. de l'espagnol par C. de Montclos, Paris, Gallimard, « Maîtres de l'art », 1999.
- MORIZOT Jacques/POUIVET Roger, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007.
- PEIRY Lucienne, *L'Art brut*, Paris, Flammarion, « Tout l'art, Histoire », 1997.
- PRICE Sally, *Arts primitifs ; regards civilisés*, trad. de l'américain par G. Lebaut et M.-A. Sichère, préface de Maurice Godelier, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, « D'art en questions », 2006 (1^{re} éd. : The University of Chicago Press, 1989).
- ROUART Julie, *Gérard Garouste*, Paris, Skira/Flammarion, 2009.
- SCHMITT Jean-Claude, *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, NRF/Gallimard, « Le temps des images », 2002.

Sculptures trouvées. Espace public et invention du regard, avec des contributions de Michel Demange, Daniel Payot, Jean-François Robic et Germain Roesz, Paris, L'Harmattan, « Esthétiques », 2003.

SENDER Egon, *L'Idole, image de l'invisible : éléments de théologie, esthétique et technique*, Paris, Desclée de Brouwer, « Christus », 1981.

TALON-HUGON Carole, *Goût et Dégoût. L'art peut-il tout montrer ?*, Paris, Jacqueline Chambon, « Rayon art », 2003.

Traces du sacré. Relations entre art occidental et spiritualité au XX^e siècle, catalogue de l'exposition, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2009.

TZARA Tristan, *Découverte des arts dits primitifs*, suivi de *Poèmes nègres*, préface de Marc Dachy, Paris, Hazan, 2006.

VAN GOGH Vincent, *Lettres à son frère Théo*, Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 2002.

VOUILLOUX Bernard, *La Nuit et le silence des images. Penser l'image avec Pascal Quignard*, Paris, Hermann Éditeurs, « Savoir Lettres », 2010.

VOUILLOUX Bernard, *L'Œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*, Paris, Belin, « L'extrême contemporain », 2004.

Yayoi Kusama, ouvrage collectif, Paris,

Revue et articles d'esthétique, d'histoire de l'art et de philosophie de l'art

Arearevue(s), l'art pense le monde, n° 24 : *Art, folie et alentours*, Paris, printemps 2011.

Arearevue(s), l'art pense le monde, n° 26 : *Artiste, un métier ?*, Paris, printemps 2012.

Artension, hors-série 2 : *Au-delà du corps*, Lyon, juin-juillet 2007.

Artpress, n° 316, « Big Bang au Centre Pompidou », Paris, octobre 2005, p. 24-30.

« La mélancolie au Grand Palais, interview de Jean Clair », in *op. cit.*, p. 12-16.

Artpress, n° 325, « Dossier : discours du corps », Paris, juil.-août 2006.

Artpress 2, n° 18 : *Performances contemporaines*, Paris, août-sept.-oct. 2010, p. 48-63.

BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version, 1935), Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 2001.

BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (version de 1939), Paris, Folio, « Folioplus philosophie », 2008.

BLANC Dominique, « Les signes du corps », in *Connaissance des arts*, n° 624, Paris, février 2005, p. 86-93.

BOUTOULLE Myriam, « L'art brut sort de l'ombre », in *Connaissance des Arts*, n° 668, Paris, décembre 2010, p. 73-77.

- Esthétique et Poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, Paris, Éditions du Seuil, « Points/essais », 1992.
- BINKLEY Timothy, « “Pièce” : contre l’esthétique », in *op. cit.*, p. 33-66.
- DICKIE George, « Définir l’art », in *op. cit.*, p. 9-32.
- GOODMAN Nelson, « Quand y a-t-il art ? », in *op. cit.*, p. 67-82.
- JOVER Manuel, « L’ultime triomphe des Vanités », in *Connaissance des Arts*, Paris, février 2010, p. 37-42.
- LEROY Christine, « La dialectique du corps et de l’espace : chair et séparation – L’exemple de la danse », in *Actes de la rencontre internationale « Corps dans l’espace, espaces du corps »*, sous la dir. de Sabine Kraenker et Xavier Martin, Helsinki, Publications romanes de l’Université de Helsinki, 2013, p. 9-24.
- MARGAT Claire, « Hors catégorie », in *Art Press*, n° 300, « Dossier Art Brut », p. 24-29.
- Mouvement, l’indisciplinaire des arts vivants*, n° 41, Paris, octobre-décembre 2006.
- Quasimodo* n° 5 : *Art à contre-corps*, Montpellier, printemps 1998.
- Quasimodo* n° 7 : *Modifications corporelles*, Montpellier, printemps 2003.

Ouvrages de psychopathologie, de psychologie et de psychanalyse

- ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, « Psychismes », 1995 (2^e éd.).
- CACHO Jorge, *Le Délire des négations*, Paris, Éditions de l’Association freudienne internationale, « Le Discours psychanalytique », 1993.
- CORRAZE Jacques, *Les Maladies mentales*, Paris, PUF, « Le Psychologue », 1977.
- CZERMAK Marcel, *Passions de l’Objet – Études psychanalytiques des psychoses*, Paris, Joseph Clims, « Le Discours psychanalytique », 1986.
- Dictionnaire de la psychanalyse*, sous la dir. de Roland Chemama, Paris, Larousse, « Références », 1993.
- Didier Anzieu : le Moi-peau et la psychanalyse des limites*, sous la dir. de Catherine Chabert, Dominique Cupa, René Kaës, René Roussillon, Toulouse, Érès, 2009 (1^{re} éd. : 2007).
- DIDIER-WEILL Alain, *Invocations. Dionysos, Moïse, Saint Paul et Freud*, Paris, Calmann-Lévy, « Petite bibliothèque des idées », 1998.
- DIDIER-WEILL Alain, *Les Trois Temps de la loi*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 1995.
- DOUVILLE Olivier, *De l’adolescence errante, Variations sur les non-lieux de nos modernités*, Nantes, Pleins Feux, « L’impensé contemporain », 2007.

- ÉCOLE FREUDIENNE, *Savoir de la psychose*, essai collectif, Paris/Bruxelles, De Boeck & Larcier, « De Boeck Université », 1999.
- EY Henri/BERNARD Paul/BRISSET Charles, *Manuel de psychiatrie*, Masson & Cie, 1963.
- FALADÉ Solange, *Autour de la Chose*, séminaire 1993-1994 transcrit par Emmanuel Koerner et Marie-Lise Lauth, Paris, Economica/Anthropos, « Psychanalyse », 2012.
- FELLAHIAN Corinne, *La Psychose selon Lacan. Évolution d'un concept*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- FREUD Sigmund, *Cinq Psychanalyses*, trad. Marie Bonaparte et Rudolph Lœwenstein, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1967.
- FREUD Sigmund, *Métapsychologie*, trad. Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, Paris, PUF, « Idées/NRF », 1968.
- FREUD Sigmund, *La Naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1956.
- FREUD Sigmund, *Névrose, Psychose et Perversion*, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1973.
- « Névrose et psychose » (1924), in *Névrose, psychose et perversion, op. cit.*, p. 283-286.
- FREUD Sigmund, *Sigmund Freud présenté par lui-même*, trad. Fernand Cambon, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1991 (1^{re} éd. dans la même collection : 1987).
- FREUD Sigmund, *Totem et Tabou*, trad. Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, « PBP », 1965.
- FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1989.
- KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, « Points/Essais », 1980.
- KRISTEVA Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, NRF/Gallimard, 1989.
- LACAN Jacques, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, suivi de *Premiers Écrits sur la paranoïa*, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 1975 (1^{re} éd. : Paris, Le François, 1932).
- LACAN Jacques, *Des Noms-du-Père*, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 2005.
- LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, « Le champ freudien », 1966.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire III : Les psychoses (1955-1956)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, « Le champ freudien », 1981.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire IV : La relation d'objet (1956-1957)*, Paris, Seuil, « Le champ freudien », 1994.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire VII : L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 1986.

- LACAN Jacques, *Le Séminaire X : L'angoisse* (1962-1963), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 2004.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1963-1964), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 1973.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire XX : Encore* (1972-1973), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 1975.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire XXIII : Le sinthome* (1975-1976), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 2005.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe/NANCY Jean-Luc, *Le Titre de la lettre – Une lecture de Lacan*, Paris, Galilée, 1973.
- LAMBOTTE Marie-Claude, *La Mélancolie. Études cliniques*, Paris, Economica/Anthropos, 2007.
- LAMBOTTE Marie-Claude, *Le Discours mélancolique. De la phénoménologie à la métapsychologie*, réimpression augmentée d'une préface, Paris, Anthropos, 2003.
- LAPLANCHE Jean/ PONTALIS Jean-Baptiste, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1968.
- LEMAIRE Anika, *Jacques Lacan*, Bruxelles, Pierre Mardaga, « Psychologie et sciences humaines », 1977 (3^e éd. revue et augmentée).
- LESOURD Serge, *Comment taire le sujet ? Des discours aux parlottes, la mutation de la subjectivité*, Paris, Érès, « Humus », 2010 (1^{re} éd. : 2006).
- MAINE DE BIRAN, *Essai sur les fondements de la psychologie*, Paris-Genève, Slatkine/Tisserand, 1982.
- MALEVAL Jean-Claude, *Logique du délire*, nouvelle édition revue et augmentée, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- MINKOWSKI Eugène, *Traité de psychopathologie*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, « Les empêcheurs de penser en rond », 1999.
- OURY Jean, *Il donc*, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1978.
- PONTALIS Jean-Baptiste, *Entre le rêve et la douleur*, Paris, NRF/Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1977.
- PORGE Erik, *Les Noms du Père chez Jacques Lacan. Ponctuations et problématiques*, Paris, Érès, « Point Hors Ligne », 1997.
- RACAMIER Paul-Claude, *Les Schizophrènes*, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1980.

- ROUDINESCO Élisabeth/PLON Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997.
- SAMACHER Robert, *Sur la pulsion de mort*, préface d'Olivier Douville, Paris, Hermann, « Psychanalyse », 2009.
- SCHILDER Paul, *L'Image du corps. Étude des forces constructives de la psyché*, trad. François Gantheret et Paule Truffert, Paris, NRF/Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1968 (1^{re} éd. : International Universities Press, Inc., 1950, sous le titre : *The Image And Appearance Of The Human Body*).
- SWAYN Gladys, *Dialogue avec l'insensé*, précédé de *À la recherche d'une autre histoire de la folie*, par Marcel Gauchet, Paris, NRF/Gallimard, « Bibliothèques des sciences humaines », 1994.
- TAUSK Viktor, *L'« appareil à influencer » des schizophrènes*, Paris, Payot, « PbP », 2010.
- VANIER Alain, *Lacan*, Paris, Les Belles Lettres, « Figures du savoir », 1998.
- WINNICOTT Donald Woods, *Jeu et Réalité. L'espace potentiel*, trad. de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis, préface de J.-B. Pontalis, Paris, NRF/Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1975 (1^{re} éd. : 1971 sous le titre *Playing and Reality*).

Revue et articles de psychopathologie et de psychanalyse

- AQUIEN Michèle, « À propos du cratylisme », in *Bulletin de l'École Freudienne*, n° 9, document intérieur, Paris, décembre 1985, p. 1-12.
- Bulletin de l'École Freudienne*, n° 21 (sur le stade du miroir), document intérieur, Paris, mars 1989.
- CREMNITER Didier/MALEVAL Jean-Claude, « Délire psychotique ou delirium névrotique. Essai de différenciation structurelle », in *Bulletin de psychologie*, n° 378, t. XL, Paris, nov.-déc. 1986.
- DOUVILLE Olivier, « De la lettre et de l'organe dans le délire dit "mélancolique" », in *Psychologie clinique*, n° 25 (nouvelle série) : *Corps et écriture dans la clinique*, sous la dir. d'Olivier Douville et de Christian Hoffman, Paris, automne 2008, p. 29-50.
- FALADÉ Solange, *Repères structurels des névroses, psychoses et perversions*, Paris, document de travail de l'École Freudienne, inédit.
- FREUD Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir », in *Essais de psychanalyse*, préface du Dr A. Hesnard, Paris, Payot, « PbP », 1966, p. 7-81.
- « Le Moi et le Ça », in *Essais de psychanalyse*, *op. cit.*, p. 177-234.

- FREUD Sigmund, « Pour introduire le narcissisme » (1914), in *La Vie sexuelle*, introduction de Jean Laplanche, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1973, p. 81-112.
« Les théories sexuelles infantiles » (1908), in *op. cit.*, p. 14-27.
- FREUD Sigmund, « Les diverses instances de la personnalité psychique », in *Nouvelles Conférences sur la psychanalyse*, trad. A. Berman, Paris, Gallimard/NRF, « Idées », p. 78-107.
- FREUD Sigmund, « La perte de la réalité dans la névrose et la psychose » (1924), trad. Gilbert Bortzmeyer, Solange Faladé, Michèle Wague, Paris, document de travail de l'École Freudienne, inédit.
- FREUD Sigmund, « La tête de Méduse » (1922), in *Résultats, Idées, Problèmes (1921-1938)*, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1985, p. 49-50.
« “Psychanalyse” et “Théorie de la libido” » (1923), in *Résultats, Idées, Problèmes (1921-1938)*, *op. cit.*, p. 51-77.
- FREUD Sigmund, « Lettre 52 » (1896), in *Sur les traces du savoir insu*, trad. Solange Faladé, Colette Chambon et Michèle Lohner-Weiss, Paris, document de travail de l'École Freudienne, inédit.
- L'Histoire : Depuis quand a-t-on peur des fous ? La folie, d'Érasme à Foucault*, Paris, « Les collections de L'Histoire », n° 51, avril 2011.
- LACAN Jacques, « Leçon sur *Lituraterre* », in *Le Séminaire XVIII : D'un discours qui ne serait pas du semblant* (1971), Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 2006, p. 113-127.
- LACAN Jacques, « Leçon du 15 avril 1975 », in *Le Séminaire XXII : R.S.I.*, in *Ornicar ? (Bulletin périodique du Champ freudien)*, sous la dir. de Jacques-Alain Miller, Paris, hiver 1975-1976, p. 55 sq.
- LECOQ Dominique, « Schreber, traducteur de réel. Propos bref sur la traduction des *Mémoires* », in *Psychologique clinique*, n° 32 (nouvelle série) : *La traduction. Variations psychanalytiques*, sous la dir. d'Olivier Douville, de Robert et Jean-Yves Samacher, Sèvres, EDK, 2011/2, p. 97-102.
- LESOURD Serge, « La psychose n'est pas sans logique », in *Peut-on devenir fou ?*, sous la dir. de Patrick Delaroche et Jean-Paul Mouras, Toulouse, Érès, « Le Bachelier », 2004.
- LESOURD Serge, « La mélancolisation du sujet postmoderne ou la disparition de l'Autre », in *Cliniques méditerranéennes*, n° 75 : *Les maladies du libéralisme*, sous la dir. de Jean-Michel Vives, Toulouse, Érès, 2007 (1^{er} semestre), p. 13-26.

- LESOURD Serge, « Les parlottes libérales ou l'a-parole du sujet », in *Cliniques méditerranéennes*, n° 78 : *Du malaise dans la culture à la violence dans la civilisation*, sous la dir. de Jean-Michel Vives, Toulouse, Érès, 2008 (2^e semestre), p. 39-48.
- MALEVAL Jean-Claude, « Le délire hystérique n'est pas un délire dissocié », in *L'Évolution psychiatrique*, t. XLIII, fascicule IV, Paris, Privat, oct.-déc. 1978, p. 691-739.
- MARY Bernard, « Freud et le langage d'organe », in *Bulletin de l'École Freudienne*, n° 52, document intérieur, Paris, juin 1995, p. 1-64.
- MARY Bernard, « Inconscient et schizophrénie », in *Bulletin de l'École Freudienne*, n° 18, document intérieur, Paris, mai 1988, p. 1-70.
- SAMACHER Jean-Yves, « L'énonciation dans la psychose », in *Psychologie clinique*, n° 36 (nouvelle série), sous la dir. d'Olivier Douville et de Claude Wacjman, Sèvres, Éditions EDK, 2013 (second semestre), p. 157-172.
- SAMACHER Robert, « Le Miroir : de Henri Wallon à Jacques Lacan », in *L'Évolution psychiatrique*, Paris, Privat, p. 637-644.

Ouvrages de psychologie de l'art et de psychanalyse de l'art

- ANZIEU Didier, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, NRF/Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1981.
- ASSOUN Paul-Laurent, *Littérature et Psychanalyse*, Paris, Ellipses, « Thèmes et Études », 1996.
- CHASSEGUET-SMIRGEL Janine, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 1971.
- FERRIÈRES-PESTUREAU Suzanne, *L'Originare dans la création. Ou comment les impressions infantiles influencent-elles les créations de l'adulte ?*, Saint-Étienne, ABC IDÉ, « Approche de l'Homme – Psychanalyse », 2008.
- FREUD Sigmund, *Délire et Rêves dans la "Gradiva" de Jensen*, trad. Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, « Idées », 1973 (précédé du texte de Jensen traduit par E. Zak et G. Sadoul).
- FREUD Sigmund, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Paris, NRF/Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1985.
- FREUD Sigmund, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad. Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, « Idées », 1977.
- GREEN André, *La Déliaison – Psychanalyse, anthropologie et littérature*, Paris, Hachette Littératures, « Pluriel », 1998.

- LAPLANCHE Jean, *Hölderlin et la question du Père*, Paris, PUF, « Quadrige », 1984.
- Le Corps contemporain : créations et faits de culture*, sous la dir. de Catherine Desprats-Péquignot et Céline Masson, Paris, L'Harmattan, « L'œuvre et la psyché », 2009.
- LE POULICHET Sylvie, *L'Art du danger. De la détresse à la création*, Paris, Anthropos, « Psychanalyse », 1996.
- LE POULICHET Sylvie, *Psychanalyse de l'informe. Dépersonnalisations, addictions, traumatismes*, Paris, Aubier, « Psychanalyse », 2003.
- Métamorphoses contemporaines : enjeux psychiques de la création*, sous la dir. de Catherine Desprats-Péquignot et Céline Masson, Paris, L'Harmattan, « L'œuvre et la psyché », 2008.
- Psychisme et création. Lieu du créer – Topique et « crise »*, sous la dir. de Céline Masson, Bordeaux-le-Bouscat, L'Esprit du Temps, 2004.
- RANK Otto, *L'Art et l'Artiste. Créativité et développement de la personnalité*, trad. Claude Louis-Combet, Paris, Payot, « Bibliothèque scientifique », 1998.
- SIBONY Daniel, *Création. Essai sur l'art contemporain*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2005.
- VIGOTSKY Lev, *Psychologie de l'art*, trad. F. Sève, Paris, La Dispute, « Inédit », 2005.
- WAJCMAN Gérard, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, « Philia », 2004.
- WAJCMAN Gérard, *L'Objet du siècle*, Paris, Verdier, « Poche », 2012 (1^{re} éd. : 1998 dans la collection « Philia »).

Revue et articles de psychologie de l'art et de psychanalyse de l'art

- Bulletin de psychologie*, n° 410, t. XLVI : « Psychologie de l'art », t. I, Paris, 1992-1993 (janv.-avr.).
- Bulletin de psychologie*, n° 411, t. XLVI : « Psychologie de l'art », t. II, Paris, 1992-1993 (mai-août).
- DE M'UZAN Michel, « Aperçus sur le processus de création littéraire » (1964), in *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, « Tel », 2006 (1^{re} éd. Gallimard : 1977 ; éd. Payot : 1972), p. 3-27.
- LESOURD Serge et FONGOND Marie, « Warhol, une esthétique "consumatoire" ou l'art comme modernité », in *Cliniques méditerranéennes*, n° 80 : *La psychanalyse (sur)prise par l'art*, sous la dir. de Jean-Michel Vives, Toulouse, Érès, 2009 (2^e sem.), p. 165-175.

MARY Bernard, « Le Horla », in *Bulletin de l'École Freudienne*, n° 7, document intérieur, Paris, juillet 1985, p. 12-65.

PARATTE Éliane, « Hölderlin et le calcul de l'œuvre », in *Bulletin de l'École Freudienne*, n° 104, document intérieur, Paris, décembre 2010, p. 39-46.

SHARPE Ella, « Certains aspects de la sublimation et du délire » (1930), in *Ella Sharpe lue par Lacan*, textes choisis et commentaires, sous la dir. de Marie-Lise Lauth, Paris, Hermann, « Hermann – Psychanalyse », 2007, p. 117-163.

Ouvrages de sociologie de l'art et de la littérature

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1998 (nouvelle édition revue et corrigée, 1^{re} éd. au Seuil : 1992 dans la collection « Libre examen »).

DIRKX Paul, *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, « Coursus – Lettres », 2000.

FRAISSE Emmanuel/MOURALIS Bernard, *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, « Points », 2001.

HEINICH Nathalie, *L'Art contemporain exposé aux rejets – Études de cas*, Paris, Hachette, « Littératures », 2009.

HEINICH Nathalie, *Le Triple Jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.

PÉQUIGNOT Bruno, *Sociologie des arts*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2009.

Ouvrages et articles de linguistique, de sémiotique et de pragmatique

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970 (1^{re} éd. Oxford, Urmson, 1962).

BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », in *L'Obvie et l'Obtus – Essais critiques III*, Paris, Seuil, « Essais », 1992, p. 25-42.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, « Tel », 2002.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, NRF/Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1974.

DUCROT Oswald, *Le Dire et le Dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Propositions », 1985.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *Les Actes de langage dans le discours. Théorie et Fonctionnement*, Paris, Nathan Université, « Fac. », 2001.

- MAINGUENEAU Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, nouvelles éditions revue et augmentée, Paris, Seuil, « Points/Essais », 2009 (1^{re} éd. : 1996).
- PEIRCE Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1978.
- SARFATI Georges-Élia, *Précis de pragmatique*, Paris, Nathan Université, « 128 », 2002.
- SAUSURRE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1982.
- SEARLE John Richard, *Sens et Expression*, Paris, Minuit, 1979.
- SEARLE John Richard, *Les Actes de langage. Essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, « Savoir », 2009.

Ouvrages de poésie et de critique littéraire

- AQUIEN Michèle, *L'Autre Versant du langage*, Paris, José Corti, 1997.
- ARISTOTE, *Poétique*, traduction, introduction et notes de Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 1997 (édition bilingue).
- BARBERGER Nathalie, *Le Réel de traviolle. Artaud, Bataille, Leiris, Michaux et alii*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2002.
- BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1990.
- BRIOLET Daniel, *Lire la poésie française du XX^e siècle*, Paris, Dunod, 1995.
- COMBE Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, « Contours littéraires », 1995.
- FRIEDRICH Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Le Livre de Poche, 2004.
- GENETTE Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1991.
- JAKOBSON Roman, *Huit questions de poésie*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1977.
- JENNY Laurent, *La Terreur et les Signes – Poétiques de rupture*, Paris, NRF/Gallimard, 1982.
- PARISOT Henri, *Lewis Carroll*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1989.
- PRINCE Nathalie, *Le Fantastique*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2008.
- TODOROV Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978.

Ouvrages sur la lecture critique

- BARTHES Roland, *Critique et Vérité* (1966), Paris, Paris, Seuil, « Points », 1999.
- BELLEMIN-NOËL Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, « Quadrige », 2002.
- COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil « Couleur des idées », 1998.

GENGEMBRE Gérard, *Les Grands Courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil, « Mémo », 1996.

Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire, sous la dir. de Daniel Bergez, Paris, Bordas, 1990.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990.

MAUREL Anne, *La Critique*, Paris, Hachette supérieur, « Contours littéraires », 2004.

PIÉGAY-GROS Nathalie, *Le Lecteur*, Paris, Flammarion, « Garnier Flammarion/Corpus littérature », 2002.

TODOROV Tzvetan, *Critique de la critique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1984.

Articles sur la lecture critique

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Points », 1981.

« Les deux critiques », in *op. cit.*, p. 246-251.

« Qu'est-ce que la critique ? », in *op. cit.*, p. 252-257.

« Littérature et signification », in *op. cit.*, p. 258-276.

Ouvrages et articles sur le théâtre

BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Seuil, « Points/Essais », 2002.

BARTHES Roland, « Le théâtre de Baudelaire », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Points », 1981, p. 41-47.

BROOK Peter, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, préface de Guy Dumur, trad. de l'anglais par Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Seuil, « Points », 1977 (1^{re} éd. : Mac Gibbon and Kee Ltd, Londres, 1968, sous le titre : *The Empty Space*).

BRUNEL Pierre, *Théâtre et Cruauté, ou Dionysos profané*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982.

DANAN Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, « Apprendre 35 », 2013.

HELBO André, *Le Théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2007.

HUBERT Marie-Claude, *Les Grandes Théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, « U – Lettres », 1998.

LACHAUD Jean-Marc, NEVEUX Olivier *et alii*, *Une esthétique de l'outrage ?*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2012.

- LACHAUD Jean-Marc et MALEVAL Martine, *Mimos, éclats du théâtre gestuel*, Paris, Écrits dans la Marge, 1992.
- Le Cas Avignon 2005 – Regards critiques*, ouvrage coordonné par Georges Banu et Bruno Tackels, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2005.
- Le Théâtre – Textes choisis et présentés par Bénédicte Louvat-Molozay*, Paris, Garnier Flammarion, « Corpus », 2007.
- NOVARINA Valère, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, « Dictionnaires », 2002.
- Philosophie du théâtre*, textes réunis par Matthieu Haumesser, Camille Combes-Laffite et Nicolas Puyuelo, Paris, Vrin, « Textes clés », Paris, 2008.
- RIBÉMONT Bernard, *Le Théâtre français du Moyen Âge au XVI^e siècle*, Paris, Ellipses, « Thèmes et Études », 2003.
- THIES-LEHMAN, Hans, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II : L'École du spectateur*, Paris, Belin, « Lettres Sup », 1996.

Ouvrages sur la photographie

- BAQUÉ Dominique, *La Photographie plasticienne. Un art paradoxal*, Paris, Éditions du Regard, 1998.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Seuil, 1980.
- BENJAMIN Walter, *Sur la photographie*, trad. de l'allemand par Jörn Cambreleng, préface de Yannick Haenel, Arles, Éditions Photosynthèses, « Argentique », 2012.
- COTTON Charlotte, *La Photographie dans l'art contemporain*, trad. de l'anglais par Pierre Saint-Jean, Paris, Thames & Hudson, 2005 (1^{re} éd. : *The Photograph as Contemporary Art*, Thames & Hudson, 2004).
- DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, « Nathan Université Cinéma », 1991.
- GROJNOWSKI Daniel, *Photographie et Langage*, Paris, José Corti, 2002.
- GUARRIGUES Emmanuel, *L'Écriture photographique. Essai de sociologie visuelle*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2000.
- KRAUSS Rosalind, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, préface d'Hubert Damisch, Paris, Macula, « Histoire et théorie de la photographie », 1992.

- Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte*, ouvrage collectif, Paris, Gallimard, « Livres d'Art », 2004.
- PAPADIMITROPOULOS Panayotis, *Le Sujet photographique*, Paris, L'Harmattan, « Groupe EIDOS », 2010.
- SONTAG Susan, *Sur la photographie*, trad. de l'anglais par Philippe Blanchard, en collaboration avec l'auteur, Paris, Christian Bourgois, 1993.
- SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, « Nathan photographie », 1999.
- TAMISIER Marc, *Texte, art et photographie. La Théorisation de la photographie contemporaine*, Paris, L'Harmattan, « Groupe EIDOS », 2011.
- TISSERON Serge, *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres/Archimbaud, 1996.
- VAN LIER, *Philosophie de la photographie*, Paris-Bruxelles, Les Impressions nouvelles, « Les Cahiers de la Photographie – Hors série », 1983.

Articles sur la photographie

- BARTHES Roland, « Le message photographique », in *L'Obvie et l'Obtus – Essais critiques III*, Paris, Seuil, « Essais », 1992, p. 9-24.
« Rhétorique de l'image », in *op. cit.*, p. 25-42.
- BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie » (1931), in *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 6-39 (édition revue et corrigée, 1998).

Ouvrages sur l'autobiographie et la littérature épistolaire

- CHIANTARETTO Jean-François, *De l'acte autobiographique. Le Psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Champ Vallon, « L'Or d'Atalante », 1995.
- HUBIER Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2005.
- GRASSI, Marie-Claire, *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, « Lettres Sup », 1997.
- KAUFMANN Vincent, *L'Équivoque épistolaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1990.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, « Points/essais », 1996 (1^{re} éd. : 1975).
- MIRAUX Jean-Philippe, *L'Autobiographie – Écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan Université, « 128 », 1996.

Ouvrages et articles sur la mystique et l'ésotérisme

- BÉDÈRE Serge, « Écriture et sortie de soi », in *Psychologie clinique*, n° 25 (nouvelle série) : « Corps et écriture dans la clinique », sous la dir. d'Olivier Douville et de Christian Hoffmann, Paris, L'Harmattan, automne 2008, p. 101-121.
- DE CERTEAU Michel, *La Fable mystique, XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, NRF/Gallimard, 1982.
- Dictionnaire culturel de la Bible*, Paris, Cerf/Nathan, 1990.
- ELIADE Mircea, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1995.
- HADOT Pierre, *Plotin ou la Simplicité du regard*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1997.
- JEAN DE LA CROIX, *La Vive Flamme d'amour*, trad. Mère Marie du Saint-Sacrement, Paris, Cerf, « Foi vivante – Les classiques », 1994.
- JEAN DE LA CROIX, *La Nuit obscure*, préface de Jean-Pie Lapierre, Paris, Seuil, « Points/Sagesses », 1984.
- LACARRIÈRE Jacques, *Les Hommes ivres de Dieu*, Paris, Seuil, « Points/Sagesses », 1990.
- ROLLAND DE RENÉVILLE André, *Sciences maudites & Poètes maudits*, L'Isle-sur-la-Sorgues, Le bois d'Orion, 1997.
- « Situation d'André Breton », in *op. cit.*, p. 207-234.

Autres ouvrages

- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Le Livre de Poche, 1972.
- BAUDELAIRE Charles, *Petites Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, édition établie par Robert Kropp, Paris, NRF/ Gallimard, 1973.
- BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1992.
- BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1996 (1^{re} éd. : 1985 dans la présente collection).
- BRETON André/SOUPAULT Philippe, *Les Champs magnétiques*, Paris, NRF/Gallimard, « Poésie », 1998.
- BRETON André/ELUARD Paul, *L'Immaculée Conception*, Paris, Seghers, « P.S. », 1975.
- CARROLL Lewis, *De l'autre côté du miroir*, trad. de l'anglais par Jacques Papy, Paris, Jean-Jacques Pauvert, « Folio junior », 2009.
- DUCASSE Isidore, dit le Comte de Lautréamont, Paris, *Les Chants de Maldoror*, Flammarion, « GF », 1990.
- FABRE Jan, *Deux Pièces : Je suis sang – Étant donnés* (traduit du néerlandais par Olivier Taymans), Paris, L'Arche, 2001.

- GAROUSTE Gérard, *L'Intranquille. Autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*, Paris, L'Iconoclaste, 2009.
- HÖLDERLIN Friedrich, *Œuvres*, Paris, NRF/Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2000.
- MALLARMÉ Stéphane, *Poésies*, Paris, NRF/Gallimard, « Poésie », 2001.
- NOVARINA Valère, *Le Drame de la vie*, préface de Philippe Sollers, Paris, NRF/Gallimard, « Poésie », 2003.
- NERVAL Gérard de, *Aurélia*, Paris, Pocket, « Lire et voir les classiques », 1994.
- POE Edgar Allan, *Histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, « Folio », 1985.
- POE Edgar Allan, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, « Folio », 1985.
- POE Edgar Allan, *Poèmes*, trad. Stéphane Mallarmé, Paris, NRF/Gallimard, « Poésie », 2002.
- RIMBAUD Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Paris, NRF/Gallimard, « Poésie », 2004.
- SCHREBER Daniel Paul, *Mémoires d'un névropathe*, trad. de l'allemand par Paul Duquenne et Nicole Sels, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1975 (1^{re} éd. : Oswald Mutze, Leipzig, 1903).
- SCHWOB Marcel, *Œuvres*, Paris, Phébus, « Libretto », 2002.
- THÉVOZ Michel, *Écrits bruts*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 1979.
- TZARA Tristan, *Dada est tatou. Tout est Dada.*, Paris, Flammarion, « GF », 2003.
- WOLFSON Louis, *Le Schizo et les Langues*, Paris, NRF/Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 2000 (1^{re} éd. : 1970 dans la présente collection).
- WOLFSON Louis, *Ma Mère, musicienne, est morte...*, Paris, Navarin, « Bibliothèque des Analytica », 1984 et Paris, Attila, 2012 (édition revue et augmentée par l'auteur).

Films divers

- CAHEN Judith, *ADN*, France, 2005.
- DEMAIZIÈRE Thierry et TEURLAI Alban, *Entre autres. La Clinique de Saumery*, France, France 5, 2013.
- HARRIS Ed, *Pollock*, Ed Harris interprétant le rôle de Jackson Pollock, États-Unis, 2003.
- PROVOST Martin, *Séraphine*, Yolande Moreau interprétant le rôle de Séraphine de Senlis, France/Belgique, 2008.
- WATKINS Peter, *Edvard Munch*, Norvège/Suède, La Danse de la vie, 2005.



Jean-Yves SAMACHER
Le Statut de l'œuvre chez
Antonin Artaud et David
Nebreda



Résumé français

À quelle(s) logique(s) répondent les dispositifs de création réalisés par Antonin Artaud et David Nebreda ? Quel statut attribuer à leurs « œuvres », si tant est que l'on puisse accoler cette appellation à leurs travaux ? Pour répondre à ces questions, nous mènerons une réflexion d'ordre esthétique et nous nous interrogerons parallèlement sur la spécificité du processus de création dans la psychose. Nous étudierons les productions d'Artaud et de Nebreda sous l'angle de la mise en scène et de la performativité. Nous mettrons également en lumière l'abolition de la représentation, l'effondrement de la scène et les limites du jeu/je. Nous montrerons ainsi la prédominance des registres Réel et Imaginaire conçus par Jacques Lacan. Chez ces « artistes » transgressant les frontières des genres et de l'art, les manifestations incontrôlées du corps et les conflits intrapsychiques donnent lieu à des créations simultanées du monde et du langage, qui, en même temps qu'elles s'apparentent au déroulement d'une cérémonie de mise à mort, tracent des signes inédits, forment d'étranges parcours et s'orientent vers l'horizon d'une nouvelle naissance.

Mots clés : art contemporain, corps, psychose, art et folie, performativité, photographie, scène, œuvre.

Résumé anglais

Which logic is guiding the multimodal creations proposed by Antonin Artaud and David Nebreda ? What kind of status can be applied to their “(art)works” ? In order to answer these questions, we will lead an esthetical research and study concurrently the specificities of the creative process in psychosis. We will examine Artaud's and Nebreda's productions through the notions of *setting* and *performativity*. We will underline the abolition of representation and the crumbling of the stage as well as the limits of play/subjectivity. We will show the predominance of the Real and Imaginary registers as they have been conceived by Jacques Lacan. By Artaud and Nebreda, the uncontrolled corporal manifestations and the intra-psychic conflicts generate simultaneous recreations of the body and language as, in the same time, they achieve a sort of sort killing ceremony, tracing unseen signs, outlining strange trails and pointing toward the horizon of a new birth.

Keywords : contemporary art, body, psychosis, art and madness, performativity, photography, scene, (art)work.