



TITLE:

Le corps anesthésié de l'œuvre

AUTHOR(S):

Doumet, Christian

CITATION:

Doumet, Christian. Le corps anesthésié de l'œuvre. ZINBUN 2007, 39: 1-9

ISSUE DATE:

2007-03

URL:

<https://doi.org/10.14989/71091>

RIGHT:

© Copyright March 2007, Institute for Research in Humanities Kyoto University.

Le corps anesthésié de l'œuvre

Réflexions sur la notion de « scandale » appliquée aujourd'hui à la littérature

Christian DOUMET

Sait-on ce que c'est que publier ? Non pas l' « écrire » qu'interroge Mallarmé au seuil de la « Conférence sur Villiers » (ici, inévitablement parodiée en manière d'invocation liminaire) ; non pas l'œuvre en cours, au questionnement de laquelle s'attache incessamment Blanchot ; non pas ce temps et ces modes de la création qu'explore Bachelard dans *La Poétique de la rêverie*. Mais simplement, trivialement, et aussi bien fatalement : accomplir avec craintes, avec désir ou avec rage, la diffraction de l'écrit, ailleurs que sous la flaque d'une lampe et, aujourd'hui, la lueur d'un écran.

Une telle question nous demeurerait un peu étrangère, puisque du seul ressort, au fond, d'une psychosociologie de la littérature, si nous ne la savions liée, par des attaches profondes qu'il reste d'ailleurs à démêler, à la précédente : celle de l'écriture ; et si l'écriture ne se savait, inversement, tournée vers le multiple du livre, appelée par lui dans une vocation qui constitue, selon Mallarmé encore, le mystère dans les lettres.

On sait que cet insistant auspice mallarméen n'est pas ici tout à fait de hasard : l'un des premiers, peut-être, et en tout cas le plus clairement, le plus radicalement, Mallarmé a posé ces questions dans les termes où il nous faut depuis inlassablement les reprendre : pour le dire de deux mots un peu gros, celui de l'ontologie et celui de l'histoire. Nul doute qu'il y ait, dans la profération publique des œuvres, quelque chose qui tient à l'essence même du projet esthétique. Mais nul doute, non plus, que les modalités de cette profération dépendent de circonstances d'époque qui animent un peu différemment, de saison en saison, cette bourse aux reconnaissances et aux oublis qu'on nomme littérature.

Et si je me demande aujourd'hui, dans un moment qui nous apparaît comme celui de la mort d'une certaine sacralité du livre et de la sphère d'activités qui le produit, « qu'est-ce que publier ? », je suis étrangement reconduit vers des réponses qui, malgré tout, ne diffèrent pas tellement de celles que nous faisait Mallarmé : *changer le monde, ou rien* — ce, par la grâce du « Livre »

toujours unique, dit-il, « persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les génies. L'explication orphique de la terre, qui est le seul devoir du poète, et le jeu littéraire par excellence¹ ». Autant qu'il assigna à la littérature un « devoir » exorbitant (« auquel ne suffit pas une vie », précise Mallarmé), cet idéal démesurément nommé eut aussi pour effet, reconnaissons-le, d'entretenir, après lui, chaque auteur dans les vapeurs d'un fantasme singulier, dont on peut croire qu'il n'avait guère cours auparavant, et que je dirai *révolutionnaire*. Est-elle bien dissipée, chez celui qui publie ici, aujourd'hui, cette croyance que son livre paru, mieux vaudrait dire « apparu », bouleversera, à la manière d'un séisme, la face du monde? Pas seulement sa vie à lui : les choses, les paysages, l'ordre des espèces, les constellations, la forme des villes, le dessin des frontières ; le visage de l'humanité entière ; ou plutôt, faut-il dire moins follement que c'est l'idée du monde, l'idée de l'humanité qui seront affectées en lui par cet événement ; donc son rapport à autrui et aux choses. Toute publication espère, au sens premier du mot, une révolution. Écoutons le narrateur proustien du *Contre Sainte-Beuve*, découvrant au matin son article dans *Le Figaro* et saisissant « cette feuille qui est à la fois une et dix mille par une multiplication mystérieuse » ; il songe alors au « ciel rouge étendu sur Paris, humide et de brouillard et d'encre (...) Ce que je tiens dans ma main, dit-il, ce n'est pas seulement ma pensée vraie, c'est, recevant cette pensée, des milliers d'attentions éveillées. Et pour me rendre compte du phénomène qui se passe, il faut que je sorte de moi, que je sois un instant un quelconque des dix mille lecteurs dont on vient d'ouvrir les rideaux et dans l'esprit fraîchement éveillé de qui va se lever ma pensée en une aurore innombrable² ».

Selon quels modèles heuristiques penser le fantasme qui se donne libre cours dans une telle page? J'en vois essentiellement deux ; deux modèles qui instaurent également une relation économique avec le monde : d'un côté, le *crédit*, dont Baudelaire, par exemple, a l'intuition dans un fragment des *Conseils aux jeunes littérateurs* : « La poésie est un des arts qui rapportent le plus, mais c'est une espèce de placement dont on ne touche que tard les intérêts, en revanche très gros. » ; de l'autre, le *jeu*, au sens où l'entend Stendhal dans la fameuse phrase de *La Vie d'Henri Brulard* : « ... je mets un billet à une loterie dont le gros lot se réduit à ceci : être lu en 1935 ». *Placement, intérêts, loterie, gros lot...* Mais penser le fantasme de la publication à travers ces deux

¹ Mallarmé, lettre à Paul Verlaine du 16 novembre 1885, dans *Œuvres complètes*, vol. I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1998, p. 788.

² Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p. 107.

LE CORPS ANESTHÉSIE DE L'ŒUVRE

modèles, c'est aussitôt y mettre en lumière d'autres dimensions, présentes mais restées implicites dans le récit du narrateur proustien, des dimensions qu'on peut bien dire, elles aussi, économiques à leur manière : celle du temps et celle de la jouissance.

Or, cette série conceptuelle levée au fil de quelques citations — révolution, jeu, crédit, temps et jouissance —, peut nous aider à penser et à comprendre le scandale ; à délimiter le cadre d'une pensée du scandale. Voici pourquoi.

Ce qu'elle met d'abord au jour, c'est l'opposition entre deux figures du temps : une figure de la durée longue et une figure de l'immédiat. Le narrateur de « L'Article dans *Le Figaro* » a beaucoup attendu la parution de son texte (« je pensai à cet article que j'avais envoyé il y a longtemps déjà au *Figaro*. . . Depuis plusieurs jours, j'avais cessé d'espérer et je me demandais si on les refusait tous ainsi »). Mais maintenant que, pour ainsi dire, il tient l'événement, ce qu'il savoure, c'est une immédiateté : l'ouverture simultanée des dix mille feuilles sur lesquelles s'étale sa pensée. Pourtant, cette saveur garde quelque chose d'irréel : elle n'est, après tout, que le goût même du fantasme ; la fade délectation d'un irréel du présent. Pour le saisir, le narrateur doit d'ailleurs en passer par une petite fiction intime, jouer à un très infantile « on dirait que je serais le lecteur quelconque du *Figaro*. . . » En réalité, ce qui s'ouvre vraiment, en cet instant auroral où se lève le soleil de la publication, ce ne sont pas les dix mille feuilles rêvées, c'est plutôt un troisième temps : celui de l'attente des effets. Car enfin, de cet « événement », de cette révolution, comment croire que ne se manifesteront pas au grand jour, tout à l'heure, demain, bientôt, un jour, les soubresauts ?

Telle est la dramaturgie intime de la publication. Dramaturgie en vérité presque dépourvue d'action. Ou plutôt, l'attente de l'action y est si grande, si pleine, qu'elle suffit à tendre le ressort dramaturgique en vue de cette double révélation : celle du livre d'abord, celle du changement du monde ensuite. Attente proprement extravagante au point précis où elle lie l'une à l'autre. Car il faut mesurer la sorte de délire singulier qui peut nourrir, chez un auteur, l'espoir d'être lu dans cent ans ; ou celui de toucher d'énormes revenus pour un livre de poèmes. Au regard de la morale ordinaire, c'est un flagrant délit d'immodestie, une preuve d'outrecuidance, un pur scandale. Et ce qui nous fascine dans le fantasme du crédit baudelairien, dans le délire de la loterie stendhalienne, c'est qu'ils ne valent précisément que par leur signature ; que lus sous la plume d'un Charles de Bernard, d'un Vinet, d'un Molé ou d'un Sénac de Meilhan (je cite quelques-uns des noms auxquels Proust compare celui de Stendhal, justement, dans « La Méthode de Sainte-Beuve »), semblable

aberration ne mériterait rien d'autre que l'enfermement. Nous aimons ce risque qu'ils ont pris avec la folie. Nous l'aimons aujourd'hui que le gros lot a été gagné, et les énormes intérêts touchés par des descendants. Mais que pouvait-il en être au regard d'un lecteur de 1835 ou de 1846 ? Dans l'acte de publier, s'affrontent un principe d'irréalité et un principe de réalité. C'est pourquoi son espace est le lieu des rêves infantiles et des désillusions adultes ; des ambitions et des frustrations ; des comblements et des manques. C'est pourquoi les écrivains vieillissants sont pour partie égale des bougons et des toqués. Et la littérature, une inépuisable leçon d'amertume.

Antonin Artaud est aussi un écrivain préoccupé par le crédit. Cherchant à convaincre Jacques Rivière de publier ses poèmes, en janvier 1924, il lance cette phrase, comme un souvenir tourmenté du présage de Baudelaire : « J'en voudrais dire seulement assez pour être enfin compris et cru de vous. Et donc faites-moi crédit.³ » Et plus tard encore, au mois de juin de la même année, au même : « Il ne faut pas trop se hâter de juger les hommes, il faut leur faire crédit jusqu'à l'absurde.⁴ » Jean-Michel Rey, analysant ces phrases dans son livre *Les Promesses de l'œuvre*, montre qu'elles engagent plus qu'une simple revendication de publication⁵. Qu'elles désignent, très exactement, cette incertitude première de l'œuvre à son commencement, le fait que des lambeaux qui nous apparaissent aujourd'hui comme appartenant de plein droit à l'œuvre n'ont été, à un moment donné, que de l'hétéroclite, de l'irrecevable, de l'impubliable même, à quoi il a bien fallu ajouter de la croyance pour que prenne forme ce qu'aujourd'hui nous nommons « l'œuvre » ; et que l'étendue de cette croyance — de ce *crédit* — préfigure justement la forme de l'œuvre. Croyance exigée d'ailleurs non seulement du possible destinataire, mais de celui qui écrit également, dont le doute ne porte peut-être pas seulement, ou pas essentiellement sur la valeur de ce qu'il écrit, comme on le dit toujours, mais sur l'aptitude de ces commencements à faire suite ; et encore une fois, sur leur vertu à se constituer en durée. Cette question est-elle d'ailleurs posée par les commencements seuls ? Est-il, en réalité, un moment de l'œuvre où elle ne requière cette sorte de croyance en autre chose que ce qu'elle nous donne, cette manière de crédit sur un impensable, dont les diverses tentatives ne sont que des indications, ou pour parler en termes économiques, des échéances ? Croyance éminemment problématique, puisqu'elle suppose toujours un dépassement des enjeux, un

³ Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1956, p. 26.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁵ Jean-Michel Rey, *Les Promesses de l'œuvre*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, p. 65.

crédit « jusqu'à l'absurde », comme dit Artaud. Qu'elle constitue donc un forçage du visible, du pensable, du recevable ; une violence faite au réel, à ce réel auquel il est demandé de parier sur un irréel.

Artaud aura à faire, cette fois en 1948, et plus douloureusement qu'avec Jacques Rivière, l'épreuve radicale de cette confiance, à propos de *Pour en finir avec le jugement de dieu*. On sait que l'émission, commandée par la Radiodiffusion française, — une lecture de textes à quatre voix, accompagnée d'une « xylophonie » — avait été enregistrée en novembre 1947 avec la participation de Maria Casarès, Roger Blin, Paule Thévenin et Artaud lui-même. Elle sera finalement interdite la veille de sa diffusion, le 1^{er} février 1948, par Wladimir Porché, le directeur de la Radio, à qui Artaud signifie immédiatement, dans une lettre du 4 février, son indignation : le mot qui lui vient alors donne le ton de ce qui va bientôt devenir « l'affaire Artaud » : « Monsieur, Vous me permettez d'être un peu plus que révolté et *scandalisé* par la mesure qui vient d'être prise en dernière heure contre ma Radio-diffusion...⁶ » À vrai dire, Artaud emploie trois fois le mot, pour désigner diverses positions. Quelques lignes plus loin : « Je cherche en vain en elle [dans l'émission] le scandale qu'elle eût pu produire chez des gens bien intentionnés...⁷ » Et une troisième fois, enfin : « il y a des mots violents, des paroles affreuses, mais dans une atmosphère *si hors la vie* que je ne crois pas qu'il puisse rester à ce moment-là un public capable de s'en scandaliser.⁸ » Résumons donc : Artaud se dit scandalisé d'une décision prise au prétexte d'un scandale qui, selon lui, n'existe pas. Que veut-il dire, par un tel mot ? Et qu'engage précisément cette variation sur les formes verbales : *scandaliser*, *être scandalisé*, *se scandaliser* ? Qu'il s'agisse du scandale soulevé par Artaud, ou du scandale éprouvé par lui, la question tourne chaque fois autour d'un objet absent. Nul scandale dans ma radio-émission, dit-il ; à quoi l'autorité répond : nulle émission, pour raison de scandale. Le *Jugement de dieu* ne prend l'ampleur d'une « affaire » que parce que l'émission n'a pas été diffusée — même si un petit nombre de journalistes et d'intellectuels ont pu en avoir connaissance. Ce vide central est caractéristique des situations de scandale. On ne condamne si bien que parce qu'on n'a pas lu, pas vu, pas entendu. Ou pour le dire autrement, la situation scandaleuse est le produit d'une machine à fantasmes. Ou, pour emprunter cette fois les vues de la rhétorique,

⁶ *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Préface d'Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2003, p. 90.

⁷ *Ibid.*, p. 91.

⁸ *Ibid.*, p. 92.

la conséquence d'un performatif : il suffit que le directeur de la Radio, hors de toute vérification, prononce le dictat d'un « ceci est un scandale » pour que le scandale existe.

Il n'y a jamais de substance du scandale. Il n'y a que de la performance de scandale. Cependant, l'opération n'est pas rétrogradable : ainsi, Artaud aura beau, lui, plaider innocent, son argumentation, d'ailleurs très serrée, sera toujours déjà prise dans les mailles d'une situation scandaleuse performée. Il aura beau clamer la pureté de ses intentions, l'utilité publique de sa démarche, il ne fera qu'ajouter du scandale au scandale. Car le propre du scandale n'est nullement le corps d'un délit ; c'est la production d'un réseau fantasmagorique. Voilà pourquoi le scandale est tellement consubstantiel à la littérature, et plus généralement, au système des œuvres, dans lequel il intervient à la fois comme un perturbateur *et* un révélateur. D'abord, en effet, le performatif du scandale entrave la création de l'œuvre. Il empêche, par exemple, sa diffusion, et paraît ainsi la condamner à l'inexistence. Mais fermant la porte naturelle de la parution, il en ouvre une autre bien plus large, bien plus redoutable, qui donne directement et sans délai sur cet irréel de l'œuvre que le crédit ou la loterie, tout à l'heure, nous laissaient entrapercevoir. Il révèle au grand jour cette face de la croyance, de l'invérifiable, du hors-vérité et de la foi du charbonnier que toute œuvre tente plus ou moins bien de camoufler sous ses blandices ou ses intimidations.

Toutefois, écoutons bien attentivement l'argument qu'invoque Artaud pour sa défense : « S'il y a des préjugés quelque part, ils sont à détruire, le *devoir* je dis bien LE DEVOIR de l'écrivain, du poète n'est pas d'aller s'enfermer lâchement dans un texte, un livre, une revue dont il ne sortira plus jamais mais au contraire de sortir dehors pour secouer, pour attaquer l'esprit public, sinon à quoi sert-il ? Et pourquoi est-il né ?⁹ » La logique d'un tel argument repose sur l'absolue corrélation entre la littérature et le *trébuchement* du scandale. Deux ans auparavant, Artaud écrivait déjà dans le même sens à Artur Adamov : « . . . je veux que ce que j'écris fasse éclater quelque chose dans la conscience.¹⁰ » Même logique que celle à laquelle recourt Baudelaire au moment du procès des *Fleurs du mal* : « . . . [mon livre] a été fait avec fureur et patience. D'ailleurs, la preuve de sa valeur positive est dans tout le mal qu'on en dit. Le livre met les gens en fureur.¹¹ » Quelqu'un a bien compris cette logique : c'est Maurice Na-

⁹ Lettre à René Guilly du 7 février 1948. *Ibid.*, p. 96.

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹¹ Baudelaire, *Correspondance*, tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1973,

deau, qui publie un remarquable article dans le numéro de *Combat* daté du 8-9 février 1948 : il y a scandale dans l'émission d'Artaud, dit-il, et « je me réjouis de ce scandale. Ne nous répétait-on pas sur tous les tons que dans l'état de décadence où nous sommes, rien ne saurait plus nous scandaliser ? Qu'un poète par sa seule voix y parvienne redonne un certain crédit aux mots. J'entends bien que ce ne sont pas seulement les mots vociférés par Artaud qui causent le scandale, mais son texte entier, mais son inspiration¹² » — comprenons : son œuvre.

Si l'on met en continuité le propos d'Artaud, et celui — apparemment convergent — de Nadeau, on aboutit à cette conclusion paradoxale : qu'il y a bel et bien du scandale dans l'œuvre d'Artaud, mais que ce scandale n'a rien de scandaleux. Résorption du concept en lui-même : nous touchons là à un paradoxe qui ordonne tout notre rapport à l'art contemporain. Artaud y a valeur d'emblème, comme à la fois le rejeton et le cristal moderne d'une lignée venue de Sade, qui passe par Baudelaire, Lautréamont et Bataille, et au regard de laquelle il ne serait point d'œuvre digne de ce nom, qui ne *secoue l'esprit public*. Ce dogme est devenu notre vulgate : normalisé, le scandale fait aujourd'hui partie des canons de l'esthétique. La peur de rater le nouveau Rimbaud, comme disaient les échetiers de 1948, dicte le principe d'un nouveau classicisme, ordonné non plus autour du beau ou du sublime, mais autour de leur retournement : un temps où les musées exposent l'*Abject art*, la machine à produire des excréments de Wim Delvoye ou la *merda d'artista* de Piero Manzoni. Ces choix, faut-il le souligner, ne prennent leur sens que sur l'horizon d'un prérequis kantien, d'une pensée idéalisante de l'art maintenue comme repoussoir.

Or, il y a à méditer dans le fait que l'un des livres à scandale de ces dernières années, *La Vie sexuelle de Catherine M.*, émane justement de la rédactrice en chef d'une revue d'art contemporain. Son projet d'écriture ne serait-il pas symptomatique d'un fait qui confond tous les arts dans sa généralité, d'un événement sans précédent au regard de ce qui continue d'être nommé, avec toutes les ambiguïtés qu'on vient de rappeler, l'art : l'effritement du concept d'œuvre ? À savoir la perte de crédit dont est victime cette étrange idée promue par le romantisme, selon laquelle la vie d'un homme, ou peut-être seulement le nom d'un homme identifierait un ensemble de productions parfois très disparates ; selon laquelle le trésor de fragments produit au fil d'une existence

p. 411.

¹² Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, op. cit., p. 220.

constituerait une réalité distincte de toute autre, et partant, hautement significative comme telle. La *vie sexuelle* de Catherine M. ne serait-elle pas alors, dans sa dépense infinie de partenaires, de positions et d'humeurs, l'allégorie de cet art sans œuvre, de cette esthétique à perte dont le livre qui la décrit constitue au demeurant un exemple assez éloquent ?

Dès lors, ce qui « fait scandale », comme on dit, dans une telle publication, c'est moins la crudité du propos (pas plus grande que chez Sade ou chez Bataille, après tout) que cette résiliation du crédit constitutif de l'œuvre ; cette tentative, en somme, pour maintenir dans l'ordre des choses de l'art ce qui refuse leur principe invétéré : l'accumulation et la conservation des énergies en vue de transmission et d'intérêts futurs, leur mise en ordre, précisément, dans une durée de la créance, et donc leur constitution opérable. Cette résiliation, qu'a-t-elle au fond de si scandaleux ? C'est qu'elle rompt avec une certaine représentation du corps, en usage dans l'art depuis des siècles, et dont l'œuvre était justement le lieu de projection. Le corps auquel l'œuvre faisait appel jusque là, celui qu'elle tentait d'incarner dans ses procédures et auquel elle tentait de donner une unité, n'était pas le corps visible. Corps tout entier symbolique, au contraire, répondant à cette sorte de crédit particulier qu'on nomme « sublimation ». Le propre du corps sublimé dans l'œuvre, c'est que sa corporéité, que son *corpus* n'y est jamais circonscrit ; qu'il n'a pas de limite, qu'il est toujours en avant, en devenir, et que par conséquent, il ne connaît pas l'opposition du dedans et du dehors. Comme dans la poétique de Baudelaire où l'errance des corps, de celui des saltimbanques, notamment, est aussi l'estompage de leur délimitation avec le monde : entendons par exemple l'allégorie d'une esthétique dans cette phrase du poème en prose « Les Vocations », qui parle de musiciens ambulants : « je les ai suivis de loin, jusqu'au bord de la forêt, où j'ai compris seulement alors, qu'ils ne demeuraient nulle part.¹³ » La figure de l'œuvre, chez Baudelaire, est exactement cette *errabunda*.

Or à bien lire l'argumentaire d'Artaud, en 1948, il me semble que nous y avons affaire au congédiement de cette figure : qu'est-ce que « sortir dehors pour secouer, pour attaquer l'esprit public », si ce n'est s'évader de l'œuvre, plutôt que de s'y confiner *lâchement*. Le nouveau statut de la décision esthétique se fondera donc, lui, sur une coupure radicale entre le dedans et le dehors. Ce dedans qui n'est autre que « l'esprit public », c'est-à-dire, on le sait, pour l'Artaud de cette dernière période, une poche mentale, une *pensée panse*,

¹³ Charles Baudelaire, « Les Vocations », *Le Spleen de Paris*, XXXI.

LE CORPS ANESTHÉSIÉ DE L'ŒUVRE

comme dit *Suppôts et supplications*¹⁴, à la rencontre et à l'attaque de laquelle s'avance l'écriture. Poser une telle coupure, c'est fatalement valoriser le dehors comme l'opposé du confinement, de l'étiollement, de la *lâcheté*. C'est vouer les *textes*, les *livres*, les *revues*, à une mort sans regret. C'est ouvrir la voie d'un art hors des œuvres, un art du corps non sublimable.

Dans un tel art, le scandale ne peut être que continu : on n'y publie pas des livres, mais des corps singuliers (« Moi, je n'ai pas d'esprit, dit Artaud, je ne suis qu'un corps¹⁵ »); scandale continu, c'est-à-dire aussi bien anodin ou, pour le dire d'un mot qui fait rêver, *an-esthésié* : l'égratignure faite aux bonnes mœurs, en concentrant la vindicte des censeurs et la cupidité des marchands, toutes deux étroitement unies, réussit à nous aveugler sur une violence autrement considérable, celle qui touche à la constitution de quelque chose comme *l'art*, de quelque chose comme *les œuvres*. Réagissant, dans un entretien au *Monde* en 2002, à la publication du livre de Nicolas Jones-Gorlin, *Rose bonbon*, le ministre de la culture d'alors affirmait : « Je suis, par principe, opposé à toute censure d'une œuvre littéraire. » Ce qui est problématique, dans une telle déclaration, ce n'est bien sûr pas la notion de censure, naturellement consensuelle dans le contexte, c'est celle d'*œuvre littéraire*. Mais obnubilé par un contenu, comme lorsqu'il s'empare du problème de la nocivité des images, le débat oublie de s'interroger sur sa propre obsession, c'est-à-dire la raison qui le porte à identifier une œuvre littéraire à son contenu d'images corporelles. Cette obsession entretient le scandale en même temps qu'elle l'anesthésie : qu'elle coupe le regard de sa dimension esthétique.

La question n'est donc pas de savoir si Catherine Millet ou Jones-Gorlin seront lus dans cent ans. Elle est de comprendre comment, par la promotion du corps immédiat, et à sa manière, anesthésié lui aussi, est défaite l'ancienne dramaturgie de l'œuvre, fondée sur la procrastination, et ses nécessaires incertitudes. Ce retard découlait d'une idéalisation des pouvoirs de l'œuvre ; de sa puissance à devenir œuvre, puissance illustrée par l'image d'un *sôma* illimité. Comparez, aux corps immanents mis en scène par Catherine Millet, ceux des musiciens de Baudelaire, qui plongent, eux, dans la nuit d'une forêt pour s'y confondre avec le cosmos : « Ils se sont endormis, le front tourné vers les étoiles ». Ainsi n'en finissent-ils pas d'errer dans nos mémoires, prêts à réveiller ce point de fuite obscur qui fait de l'œuvre un inépuisable ailleurs.

¹⁴ Antonin Artaud, *Suppôts et supplications*, in *Œuvres complètes*, XIV, vol. 2, Paris, Gallimard, 1978, p. 109.

¹⁵ *Ibid.*, p. 110.