

Remerciements

Merci

à mon promoteur Michel Lisse pour sa patience et l'aide précieuse qu'il m'a apportée au bon moment,

à mon mentor de poésie Michel Dupuis et à la mineure en culture et création qui m'ont permis de réaliser un travail de poésie,

à Laurent Gilson, un ami qui m'a apporté de la confiance,

à mes parents, qui m'ont soutenue tout au long du travail.

Introduction

Artaud et Derrida en discussion, dans la mise en *abîme* tumultueuse de la création. Derrida est un philosophe intéressé par l'art alors qu'Artaud est un poète ayant développé une pensée philosophique débordant de son travail d'artiste. Notre travail ne se propose pas de les réduire à cette affirmation, mais de tenter, simplement, d'observer et de mettre en exergue un des enjeux majeurs de la dialectique qui lie et relie ces deux acteurs. En réalité, Artaud et Derrida ne se sont pas côtoyés durant leur vie, même si on peut le penser compte tenu de l'intensité de leurs échanges. Nous ne traiterons donc non pas d'une discussion en chair et en os -bien qu'elle aborde d'une certaine façon la chair et l'os- mais plutôt d'une discussion interne à la pensée de Derrida, elle-même faisant immédiatement écho à celle d'Artaud.

Alors pourquoi suggérer que la discussion se déroule *entre* Derrida et Artaud dans le titre? Commençons par mieux cerner la définition d'une discussion. D'après Le Robert¹, cela désigne l'action d'examiner, d'analyser quelque chose; le fait de remettre en question un ordre en s'y opposant par des arguments; un échange de point de vue et d'idées; une altercation plutôt vive et passionnelle entre deux opposants. Dans ses quatre analyses définitionnelles, ce mot prend sens pour notre thématique. En effet, notre travail aborde comme source d'information principale plusieurs textes que Derrida a écrits au sujet de la pensée d'Artaud, étayés par certains propos de ce dernier. Se joue alors le théâtre d'une véritable discussion. D'un côté Derrida tente d'analyser la pensée d'Artaud mais un paradoxe se pose directement à lui: comment analyser une pensée qui s'oppose au discours critique et à toute forme de différenciation ou de dissociation interne? Autrement dit, par quels moyens, si tant est qu'il en existe, soumettre une perspective telle que celle d'Artaud à une analyse fragmentaire voire morcelante alors même que cette perspective présente une résistance de fond à la pensée analytique? Derrida est bien conscient de cette difficulté et propose un contenu philosophique plus proche d'un échange de point de vue sur Artaud que d'une véritable dissection de sa pensée. Néanmoins, et nous le verrons dans le premier chapitre, Derrida est en opposition avec ce qu'il appelle "la philosophie" d'Artaud. Ses écrits pourraient en être affectés s'il ne restait dans une vision philosophique scientifique. La discussion de Derrida avec Artaud est donc plutôt ambiguë. Derrida peut-il vraiment rendre compte de l'élan poétique et vital nécessaire aux écrits d'Artaud, tout en étant partagé entre l'admiration et une forme de rejet? De l'autre côté, on trouve les textes d'Artaud. S'y joue une discussion virulente et forte

¹ Paul ROBERT, *Le Petit Robert 1, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1991, p. 551.

d'Artaud avec lui-même et avec la société. Il s'agit d'une remise en question de l'art dans le corps social et d'une déconstruction des structures établies. A l'intérieur de cette discussion règnent paradoxes et antinomies. C'est en ce sens qu'Artaud doit parfois faire face à une certaine impossibilité de résolution, chacune de ses thèses élaborées étant susceptible de trouver, au sein des morceaux épars de sa pensée, l'antithèse qui l'annule. Celle qui la tue. Le discours critique et la figure du philosophe sont remis en question par Artaud et résonnent encore comme paradoxes et nécessités dans les textes philosophiques de Derrida. Ils s'interrogent mutuellement, l'art questionne la philosophie et la philosophie se questionne sur l'art. Une éternelle dialectique dont la synthèse reste sans visage.

Pour continuer, intéressons-nous à la seconde partie du titre. Elle donne plusieurs informations essentielles relatives à la tournure de ce travail. La notion courante de mise en abyme² désigne un procédé de répétition interne à une œuvre littéraire ou artistique, et est souvent utilisée dans le surréalisme et dans le nouveau roman. L'expression est volontairement orthographiée dans le titre à l'aide du mot *abîme* pour renforcer la dimension d'infini et de perte que peut revêtir la répétition. D'après le Robert³, l'abîme se dit d'un gouffre aux profondeurs insondables, d'une chose infinie ou d'une situation de perte. De plus, l'expression est qualifiée dans le titre de tumultueuse. Cela signifie que, non seulement la mise en abîme renvoie à un processus infini et de perte (ou même de fuite), mais elle se veut également bouillonnante, trouble et effervescente, tel le présage d'un chaos bruyant! Mais de quoi est-il question? Quel objet se trouve engrené dans le déchaînement de cette force obscure? La création. Ce travail a pour objet principal le concept de création tel qu'il tente d'être approché par Artaud, au travers de l'œuvre, du théâtre, de la scène, de la parole, du geste, du souffle...au travers de la vie même. Et nous verrons qu'il est véritablement pris dans un mécanisme abyssal, rendu possible et impossible par une certaine répétition au sein de sa représentation. Précisons que ce sujet est abordé essentiellement à partir des textes de Derrida et non directement à partir de ceux d'Artaud. La mise en abîme comme fuite infinie du sujet se répercute donc aussi sur Derrida et, peut-être, avec encore plus de force.

Pour finir l'analyse du titre, observons l'importance du mot lien entre la première et la seconde partie. Manifestement, la mise en abîme de la création n'est pas le sujet de la discussion entre Artaud et Derrida, mais plutôt le lieu, la manière, ou peut être même la temporalité dans laquelle elle se déroule. D'ailleurs cette mise en *abîme*, précisément, donne la qualité de non-

² cf. Lucien D'ALLENBACH, *Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme)*, Paris, Seuil, 1977.

³ Paul ROBERT, *op. cit.*, p. 4.

lieu à la scène sur laquelle se déroule cet échange. La posture de la phrase souligne que le concept de création n'est pas à envisager comme un simple sujet de discussion, mais comme une réalité qui influence les deux acteurs sur de nombreux plans. Une discussion qui les anime à la fois comme cause et comme résultat de leur projection sur les pentes vertigineuses de la création. Ils sont entraînés tout entiers dans les plus intimes fondements de leur thématique.

Le titre de ce travail en dévoile l'orientation. La question de recherche peut donc maintenant être posée pour identifier l'approche de la problématique. Comment un paradoxe fondamental est-il à l'œuvre dans les textes de Derrida sur Artaud, et à l'intérieur même de la pensée d'Artaud? Le paradoxe des textes de Derrida réside dans la volonté de lire philosophiquement une œuvre qui s'insurge contre les procédés de dissection symptomatique des discours critique et clinique. Le paradoxe des textes d'Artaud se retrouve dans presque tous ses concepts comme par exemple le fait de penser la création en termes de déconstruction, la vie en termes de mort, la santé en termes de maladie, etc. Et pourtant, la question s'intéresse à un paradoxe fondamental, un paradoxe *à l'œuvre*, ce qui signifie qu'il ne cloue pas la discussion dans une impossibilité radicale. Cette absurdité apparente est en réalité à la base de la discussion, comme le fondement du concept de création, comme le moteur. C'est un paradoxe nécessaire qui garantit l'ébranlement de la réflexion.

Pour aborder notre problématique, ce travail se divise en cinq chapitres ancrés sur les réflexions d'un texte de Derrida sur Artaud. Le premier chapitre débute par deux courtes biographies sur Artaud et Derrida. Ensuite, il aborde avec plus de complétude notre question de recherche grâce au texte de Derrida intitulé *Artaud le Moma*. Les trois chapitres suivants ont pour thème un moyen d'expression discuté ou expérimenté par Artaud, et le support de représentation qui les accompagne, telle une antithèse. Ils s'intitulent respectivement: "Parole et Ecriture", "Théâtre et Scène" et "Dessin et Subjectile". Ces parties s'élaborent à partir de trois textes de Derrida: "La parole soufflée", "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation" et "Forcener le subjectile". Le dernier chapitre s'intitule "Poésie et Création" et cherche à synthétiser l'ensemble du travail tout en apportant de nouveaux reliefs à la problématique de départ. Tout au long des chapitres, des citations issues des textes d'Artaud viennent appuyer notre analyse.

En annexe, ce travail propose un projet personnel de création poétique réalisé dans le cadre de la mineure en culture et création. Il se présente comme une résonance poétique et artistique à la problématique abordée philosophiquement.

Avant de plonger au cœur du sujet, écoutons l'âme d'Artaud:

"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 ou de femmes, je dis *des corps* trembler et virer à l'unisson du mien, virer comme on vire, de l'obtusité de la contemplation du boudha 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."⁴

Alors laissons-nous entraîner sur les pentes abyssales et bouleversantes de la création, de la vie et, peut-être, pourrons-nous passer à l'autre bord...

⁴ Paule THÉVENIN, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993, p. 64.

Artaud et Derrida

Biographie d'Artaud

La vie d'un auteur en révèle souvent long sur son œuvre et, dans le cas d'Artaud, cette vérité est plus criante que jamais. Cette biographie s'inspire de celle écrite par Paule Thévenin en introduction du livre *Le théâtre et son double*⁵. Antonin Artaud est né à Marseille en 1896, dans une famille aisée. Très jeune, il souffre d'une maladie qui lui laisse des troubles nerveux et des maux de tête douloureux. Il passe donc une partie de son adolescence dans des maisons de santé et évite la première guerre mondiale. A partir de ce moment-là et jusqu'à la fin de sa vie, il adopte un point de vue sur la souffrance et la maladie assez ambigu. Nous verrons comment cela a marqué son œuvre.

En 1920, il rejoint Paris avec l'ambition de devenir comédien. Il est souvent décrit comme étant très beau à cette époque de sa vie. Il obtient quelques rôles au théâtre et au cinéma mais ne se satisfait pas de son métier d'acteur. En 1923, il décide d'envoyer ses poésies à Jacques Rivière, le directeur de la *Nouvelle Revue française*, en espérant être publié mais ce dernier refuse. Plutôt que de passer à autre chose, Artaud décide alors de prolonger sa correspondance avec le directeur afin de lui expliquer sa nécessité d'écrire et le droit à l'existence de ces poèmes. La correspondance s'étale sur deux ans et constitue un élément décisif dans le parcours d'Artaud puisque, comme nous pouvons le voir dans la lettre de Jacques Rivière du 24 mai 1924, ce dernier propose, à défaut de pouvoir publier les poèmes, de publier la correspondance elle-même!

"Cher Monsieur, Il m'est venue une idée à laquelle j'ai résisté quelque temps, mais qui décidément me séduit. Méditez-la à votre tour. Je souhaite qu'elle vous plaise. Elle est d'ailleurs encore à mettre au point. Pourquoi ne publierions-nous pas la, ou les lettres que vous m'avez écrites?"⁶

Par la suite, Artaud écrit la plupart de ses textes poétiques pendant ce qu'on appelle sa période surréaliste. A partir de 1926 et jusqu'en 1935, il se plonge dans une activité créative intense par rapport au théâtre. Il fonde le Théâtre Alfred Jarry, y donne des représentations, écrit des textes et donne des conférences. Toute cette production est reprise dans un corpus de textes intitulé *Le théâtre et son double*.

⁵ Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 5 à 8.

⁶ Jacques RIVIÈRE, "Correspondance avec Jacques Rivière", dans Antonin ARTAUD, *L'Ombilic des Limbes suivi de Le Père-nerfs et autres textes*, Paris, Gallimard, 1968, p. 37.

A la fin de l'année 1935, alors qu'il est âgé de 39 ans, Artaud décide de partir au Mexique! Il y reste un an, dans des conditions difficiles... Sa dépendance aux drogues, notamment à l'opium, se manifeste de manière plus accrue à ce stade de sa vie. Cela vient, entre autres, des suites de la maladie qui le tourmentait dans sa jeunesse. Au Mexique, sa dépendance atteint un pic et, de retour à Paris, il est obligé de suivre plusieurs cures de désintoxication. Il n'est pas bien accueilli à Paris, ses pensées se tournent vers la prophétie et le mythe, et il entreprend un nouveau voyage vers l'Irlande. Ce projet se finit brusquement lorsqu'il est arrêté pour vagabondage et rapatrié par bateau. Personne ne sait exactement ce qui s'est passé sur ce bateau, mais à l'arrivée, il est interné en asile psychiatrique. Il passe par plusieurs établissements avant d'aboutir à Rodez. Encore une fois, la maladie l'éloigne de la guerre, mais lui réserve un sort tout aussi lugubre. La suite des événements est parcourue de zone d'ombres, mais à un moment donné Artaud fut sujet à un traitement par électrochocs. Son parcours psychiatrique se termine en 1946 et, de cette période, un recueil de textes poétiques intitulé *Lettres de Rodez* est publié. Les dernières années de sa vie, marquées par l'entremêlée du dessin et de l'écrit, sont sans doute les plus fécondes. Il y écrit de nombreux textes dont *Van Gogh le suicidé de la société*, un magnifique hommage au peintre où Artaud questionne la notion de folie.

Bien après sa mort, Artaud fascine toujours autant par ses textes percutants et sa voix déroutante dont nous n'avons malheureusement pas beaucoup d'enregistrements⁷. Jacques Derrida, un philosophe passionné de sciences humaine, s'y intéresse particulièrement. Commençons par établir les grandes lignes de sa vie afin de pouvoir ensuite comprendre quel est son rapport à Artaud.

Biographie de Derrida

Cette biographie s'inspire du livre de Benoît Peeters intitulé *Derrida*⁸. Il naît en 1930 en Algérie, de parents français et d'appartenance juive. Pendant toute son enfance, il souffre d'antisémitisme à l'école. Le début de la guerre marque un double drame pour la famille de Jacques, car son petit frère de deux ans meurt d'une méningite tuberculeuse. Ensuite, l'antisémitisme devient de plus en plus présent en Algérie, et en 1942, lors de son premier jour de rentrée au lycée, Derrida est exclu pour cette raison. Ce racisme ambiant va beaucoup le marquer, d'autant plus qu'à ce moment-là, il ne comprend pas les raisons de son exclusion.

⁷ cf. Antonin ARTAUD, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, enregistrement en ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=EXy7lsGNZ5A>, consulté le 08/08/2016

⁸ Benoît PEETERS, *Derrida*, Paris, Flammarion, 2010.

Jusqu'en 1947, sa scolarité est plus orientée vers le sport, et pour cause, Derrida rêve de devenir footballeur professionnel! Il rate la première partie de son bac en juin 1947 mais le réussit en septembre. Pendant ses dernières années de lycée et après, il s'intéresse de plus en plus à la philosophie pour lui-même.

En 1949, il décide de se rendre à Paris pour y commencer des études de philosophie. C'est son premier grand voyage vers beaucoup de nouveautés, dont le fait de quitter ses parents. A partir de là, il trace son chemin dans la philosophie, entre échecs scolaires et rencontres passionnantes (il restera notamment ami avec Pierre Bourdieu, Lucien Bianco, et Michel Serres). Il finit par réussir le concours de l'agrégation à l'école Normale Supérieure et peu de temps après, se marie avec Marguerite qui vient de Prague. De 1956 à 1957, Derrida part avec Marguerite aux Etats-Unis pour l'université d'Harvard à Cambridge. Il retourne ensuite en Algérie faire son service militaire, alors que le pays est en guerre. Il passe sa formation de soldat en tant qu'enseignant dans une école d'enfants de troupe près d'Alger. A partir de 1960 il devient enseignant de philosophie générale et de logique à la Sorbonne.

Pendant ses années d'enseignement, Derrida commence à publier de plus en plus de textes et sa philosophie prend de l'envergure. C'est aussi à cette époque qu'il découvre Artaud. Son questionnement philosophique s'intensifie, notamment à propos de la déconstruction et de la linguistique. En 1967, il publie ses trois premiers grands livres: *De la grammatologie*, *L'écriture et la différence* (qui reprend deux textes à propos d'Artaud), et *La voix et le phénomène*. Il multiplie les conférences à travers le monde et contribue à l'introduction de la philosophie française en Amérique.

En 1981, il fonde l'association Jean-Hus à Prague avec un groupe d'enseignants et philosophes français. Le but de cette association est de venir en aide aux intellectuels tchécoslovaques victimes de la répression communiste. A cette occasion, il se rend à Prague pour mener un séminaire clandestin et la police locale manigance son arrestation sous prétexte de trafic de drogues. Mais la célébrité de Derrida est déjà assez établie en France que pour menacer l'histoire de tourner en crise politique. François Mitterrand et le gouvernement français interviennent pour sa libération.

Par la suite, Derrida voyage encore beaucoup au rythme de ses conférences. En 1996, il est invité à prononcer un discours pour l'inauguration de l'exposition des peintures et dessins d'Artaud au Museum of Modern Art de New York. De cette conférence sera publié un livre: *Artaud le Moma*. Derrida meurt en 2004 d'un cancer du pancréas.

Derrida lecteur d'Artaud

Tout au long de sa vie d'écrivain philosophique, Derrida a nourri un intérêt constant pour Artaud. Les biographies que nous venons de tracer dans les grandes lignes, nous en apprennent un peu plus sur ces deux auteurs fabuleux, et peut-être nous aideront-elles à comprendre leur lien. La question de recherche de ce travail parle d'un paradoxe fondamental à l'œuvre. Artaud le ressent dans son rapport à la création et Derrida le ressent dans son rapport à Artaud. *Artaud le Moma*, dont nous venons de parler des circonstances de parution, retrace particulièrement bien cette énigme. Derrida nous y confie, de manière humble, sa position ambiguë par rapport à Artaud:

"Je dois avouer, trop brièvement bien sûr, qu'à la différence de presque tous ceux avec qui je partage une admiration passionnée pour Artaud, je suis lié à lui aussi par une sorte de détestation raisonnée, par l'antipathie résistante mais essentielle que m'inspire le contenu déclaré, le corps de doctrine - à supposer qu'on puisse jamais le dissocier du reste - de ce qu'on pourrait appeler, à la faveur de quelque malentendu, la philosophie, la politique, l'idéologie d'Artaud. Cela mériterait une longue explication, vous pourriez en suivre le discret filigrane dans ce que je vais dire aujourd'hui, comme je l'ai déjà dit depuis trente ans, mais je croyais devoir situer, fût-ce d'un mot, *le front*, une sorte de guerre incessante qui, comme l'antipathie même, fait pour moi d'Artaud une sorte d'ennemi privilégié, un ennemi douloureux que je porte et préfère en moi, au plus près de toutes les limites sur lesquelles me jette le travail de ma vie et de ma mort."⁹

Un aveu qui vient mettre des mots sur une ambivalence présente depuis le début de cette longue discussion, trente ans dit Derrida. On la ressent dans chacun de ses textes sur Artaud, comme la racine du problème, et même s'il nous en dévoile quelques brides de temps à autres, la longue explication méritée n'est jamais venue. Mais faut-il vraiment expliquer le paradoxe de cette "détestation raisonnée"? Si Derrida ne l'a pas fait, c'est peut-être qu'il est trop évident dans les structures invisibles de son œuvre, à la fois dans le fond et le front de son écriture.

Manifestement, la source de l'admiration de Derrida porte plutôt sur le personnage d'Artaud, sa vie, sa manière d'écrire, sa poésie, et la dissidence se trouve plutôt dans la "philosophie" de l'homme. Les deux choses ne formant en réalité qu'une seule entité, la personne, Derrida s'en retrouve pris dans le conflit dont il est question, c'est-à-dire la base de la discussion qu'il entreprend avec Artaud. Discussion à la vie et à la mort, de chair et d'os, où il se plonge lui aussi tout entier.

⁹ Jacques DERRIDA, *Artaud le Moma, Interjections d'appel*, Paris, Galilée, 2002, pp. 19,20.

Il y a une sorte de nécessité dans le fait que la lutte intérieure ne puisse pas trouver de réponse, d'explication. Cette lutte, ce paradoxe, est le fondement de la discussion entre Derrida et Artaud en tant que moteur. La "détestation raisonnée" de Derrida engendre et préserve une forme de dialogue, qui ne le laisse pas basculer du côté de l'analyse philosophique symptomatique. Derrida ne se place pas en surplomb des textes d'Artaud, prétendant expliquer ou donner du sens à son œuvre.

Si les textes de Derrida ne consistent pas à donner une explication ou être révélateur de sens, en quoi consistent-ils? Un des premiers textes de Derrida sur Artaud écrit en 1965, "La parole soufflée", nous informe déjà de l'ambiguïté que nous tentons de percevoir. Il s'agit de la première phrase du texte: "Naïveté du discours que nous ouvrons ici, parlant en direction d'Antonin Artaud."¹⁰ La phrase est étrange car le terme de "naïveté" pourrait être mal interprété. Le discours entrepris est-il vain voire ridicule, ou bien délibérément revendiqué comme quelque chose de sincère à la manière de la naïveté d'un enfant? Mais la seconde partie de la phrase nous aide à mieux comprendre la posture de Derrida. Il parle "en direction" d'Artaud. Une telle tournure de phrase nous fait presque croire que Artaud se trouve vivant non loin de Derrida au moment même où il écrit ces lignes. Derrida ne se place donc pas au-dessus de l'œuvre d'Artaud comme donateur de sens et d'explication, il est conscient du ridicule et de la vanité qu'une telle posture signifie, mais il se place à côté d'Artaud, avec des yeux d'enfant, restant ouvert aux surprises de la confrontation. Il s'agit donc bien d'une discussion avec Artaud à propos de l'œuvre et non d'un commentaire de l'œuvre d'Artaud.

Légèrement plus bas dans le même texte, Derrida revient sur le terme de "commentaire" qu'il voudrait éviter dans sa manière de lire Artaud. "(Est-ce qu'il s'agit d'abord de commentaires? et qu'est-ce qu'un commentaire? Lançons ces questions en l'air pour voir plus loin où Artaud doit nécessairement les faire retomber.)"¹¹ La phrase est écrite entre parenthèses, rompant le style de l'écriture pour poser les questions directement à lui-même et au lecteur. Cet intermède prouve la dialectique à l'œuvre entre Artaud et Derrida. Il se pose la question de la nature-même du commentaire, et la pose à Artaud, sachant très bien que les textes de ce dernier tirent la problématique. Le fait qu'Artaud puisse dialoguer avec Derrida par ses textes passés, lui poser des questions ou lui apporter des réponses, détruit la possibilité du commentaire. Derrida ne peut pas faire le commentaire ou la dissection d'une œuvre qui continue d'exister, il ne peut pas discourir en solitaire à propos d'un homme dont les paroles retentissent en "je" et

¹⁰ Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*, 2e édition, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 253.

¹¹ Jacques DERRIDA, *op. cit.*, p. 253.

au présent. Il ne peut qu'être en discussion, ouvert à tous les rebondissements possibles d'une lutte frontale et fondamentale qui se joue perpétuellement au sein de l'œuvre d'Artaud.

Pour mieux comprendre comment les paroles d'Artaud peuvent-elles être aussi incarnées et rentrer véritablement en discussion, retranscrivons ici un extrait d'un de ses enregistrements poétiques.

"Qui suis-je ?
D'où je viens ?
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 pourrez
plus jamais
m'oublier."¹²

Le corps d'Artaud, son souffle, sa voix, sa personne, résonnent dans chacun de ses textes, à l'intérieur de toute son œuvre. On ne peut l'ignorer en le lisant car il est son œuvre, et lire un de ses textes signifie d'office rentrer en confrontation avec lui. Il est présent à l'infini dans son œuvre et on ne peut l'oublier. Cette poésie clôture bien notre premier chapitre à propos de la vie des deux acteurs de ce travail et la manière dont ils se rencontrent. Ce sont deux personnages ancrés dans le vivant, engagés dans leur pensée et soucieux d'une sincérité philosophique. Derrida, lié à Artaud autant par l'admiration qu'une sorte de rejet, ne s'est jamais positionné dans un jugement critique des écrits d'Artaud. La rencontre houleuse et "sous dix mille aspects" d'Artaud, en a fait pour Derrida un "ennemi privilégié". Ce mouvement de va et vient dialectique, d'approche et de rejet, est le paradoxe fondamental nécessaire à la mise en œuvre. Il se joue entre Derrida et Artaud, entre la philosophie et l'art, entre la raison et la folie, comme le mouvement interne et magique de la création.

¹² Antonin ARTAUD, *Qui suis-je?*, enregistrement en ligne, https://www.youtube.com/watch?v=dIoLS9gCm_g, consulté le 08/08/2016.

Parole et Ecriture

Discours clinique et discours critique

Pour introduire son chapitre sur la parole soufflée, dans *L'écriture et la différence*, Derrida parle du discours clinique et du discours critique. Il s'agit de l'ensemble des propos d'analyse qui concernent dans le premier cas l'état d'une personne et, dans le deuxième cas l'œuvre d'une personne, aboutissant à un jugement. Entre le discours clinique et le discours critique, il y a une unité problématique, un commun de l'origine et de l'horizon. Ces deux discours sont à la fois distants dans leur contenu, et liés dans leur histoire, leur continuité de sens et leur conjonction. En effet, l'œuvre, exposée au discours critique et la folie, exposée au discours clinique, ont une sorte de fond commun énigmatique, qui se développe ensuite en dialectique où les deux termes sont absolument séparés tout en continuant à se révéler l'un *et* l'autre. L'un *dans* l'autre. Il nous faut pourtant aller au-delà des deux discours car le mystère ne se trouve ni dans l'un, ni dans l'autre particulièrement, bien qu'on semble malgré tout le déceler dans une sorte de simultanéité commune. Comme si l'épreuve de la maladie était nécessaire à la création d'une œuvre, ou que l'œuvre menait à la folie, ou encore que la folie était garante de l'œuvre. Le fait d'occulter un des deux termes ne pourrait en aucun cas aboutir à une création sincère.

Gardons à l'esprit cette ambiguïté, même si le sujet de ce chapitre n'est pas exactement là. En effet, les considérations de Derrida sur l'œuvre et la folie sont plutôt méthodologiques, car Artaud proteste contre la forme que l'une et l'autre prennent dans la société, et encore plus contre l'explication des deux (le discours qui les rend malades).

"Le critique et le médecin seraient ici sans ressource devant une existence refusant de signifier, devant un art qui s'est voulu sans œuvre, devant un langage qui s'est voulu sans trace. C'est à dire sans différence."¹³

Artaud veut détruire la dualité du corps et de l'âme, les paroles détachées de la chair, les commentaires déportés des œuvres. Il ne souhaite pas que l'art soit une forme d'expression, mais plutôt une création pure de la vie! Dans le sens où l'œuvre est expression et commentaire et donc, non théâtrale, la parole est soufflée. Le récepteur de la parole ne peut s'empêcher de la dérober au moment même où elle est libérée dans l'espace. Elle devient signification aussitôt qu'elle est dépossédée du corps et, à ce titre, le récepteur la fait sienne. Or, c'est bien

¹³ Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 261.

le corps qui maintient la parole dans la théâtralité, qui lui donne vie et sens. Sans lui la parole s'évapore. "Je ne conçois pas l'œuvre comme détachée de la vie. Je n'aime pas la création détachée."¹⁴ Artaud s'oppose à la différenciation, à l'organisation séparée des éléments et à l'analyse critique car c'est le début de la mort de l'œuvre en tant que création vivante et originaire d'un corps. La parole ne peut être théâtrale que lorsqu'elle est corps et scène, elle ne peut donc pas être déracinée par le commentaire.

La parole soufflée

La parole est soufflée parce qu'elle est dépossédée du corps, mais aussi parce qu'elle peut alors être inspirée. L'inspiration est le fait de puiser dans cette parole vide et dépossédée, de s'approprier une parole qui ne peut que nous échapper. Pour expliquer cela, Derrida utilise la métaphore du souffleur. D'après la définition du Robert: "Dans le théâtre, personne qui est chargée de prévenir les défaillances de mémoire des acteurs en leur soufflant leur rôle."¹⁵ Le souffleur ne souffle que du vent puisqu'il transmet une parole qui ne lui appartient pas, depuis un trou dans la scène, pour une personne ayant un trou de mémoire. La parole est soufflée pour être transmise à l'acteur et interprétée par lui. Cependant, ce dernier ne peut lui rendre vie car elle lui est dans le même temps inspirée par le souffleur, aspirée par les trous de la scène et de la mémoire. L'inspiration est une force dérobante, qui cherche à puiser sa substance là où il n'y a déjà plus que du souffle. Il y a dans cet acte d'interprétation ou d'inspiration de la parole une irresponsabilité radicale. En effet, comme la parole ne peut jamais être possédée par l'homme, puisqu'elle lui vient toujours d'un autre qui ne la possède pas non plus, la conscience et l'existence elles-mêmes s'en retrouvent soufflées. L'homme sans parole perd sa responsabilité dans l'existence, sa liberté, puisqu'elle dépend du choix d'un langage conscient et authentique. Mais a-t-il un jour seulement été confronté à cette possibilité? Selon Artaud, pas depuis sa naissance. En effet, à partir même du moment où il est au monde, l'homme rentre dans l'histoire et se fait influencer par elle, apprend un langage codifié et se fait souffler sa parole.

Ce souffleur de parole qui rend impossible l'inspiration, Artaud l'appelle le furtif.

" Le furtif, c'est - en latin - la manière du voleur; qui doit faire très vite pour me dérober les mots que j'ai trouvés. Très vite parce qu'il doit se glisser invisiblement dans le rien qui me sépare de mes mots, et me les subtiliser avant même que je les aie trouvés, pour que, les ayant

¹⁴ Antonin ARTAUD, *L'Ombilic des Limbes suivi de Le Pèse-nerfs et autres textes*, op. cit., p. 51.

¹⁵ Paul ROBERT, op. cit., p. 1841.

trouvés, j'ai la certitude d'en avoir toujours déjà été dépouillé. Le furtif serait donc la vertu dépossédante qui creuse toujours la parole dans le déroberment de soi."¹⁶

Derrida souligne ensuite que le mot "furtif" pour désigner un voleur a été abandonné par le langage courant, comme dans une nécessité de rendre la chose invisible. Effacement du furtif par lui-même qui devient alors silencieux et fuyant, comme le souffleur qui se fait oublier dans son trou. L'origine et le sens de la parole sont donc structurellement dérobés au langage puisque l'organisation de la parole se base sur les champs culturels et historiques qui précèdent et dépassent le sujet parlant. Ces champs sont couverts par la lecture dont le sujet s'abreuve et qui ne lui permet aucune parole non emprunte d'elle. Il s'ensuit que la parole ne peut passer de bouche en bouche que par vol et dissimulation, étant dans la dépossession de son fondement. C'est dans cette perceptive que s'inscrit l'objectif d'Artaud de démasquer cette structure béante de l'inspiration pour la détrôner et rendre la parole au sujet parlant.

L'inspiration flocculante

Artaud propose d'aborder une nouvelle inspiration que Derrida nous décrit comme "souffle de la vie". Cette inspiration ne passe pas par la lecture et se situe avant le texte. Elle est en communion et en communication avec soi-même, de telle sorte qu'elle rétablit un lien de fond, oublié, une force de vie. Derrida parle de "floculation des choses" et précise par là qu'il s'agit d'un rassemblement mental autour d'un point précis à découvrir en soi. La floculation physico-chimique¹⁷ désigne l'agglomération de particules éparées en une masse plus importante et plus forte. Ce procédé demande un état de repos du milieu de base et beaucoup de patience. Il est utilisé notamment dans la purification des eaux. Nous nous attardons particulièrement sur ce choix de vocabulaire puisqu'il image de manière étonnante et précise ce que devrait être la vraie inspiration. C'est à dire un processus corporel et mental de rassemblement interne qui permet la clarification, la purification et l'ancrage physique de l'idée. Artaud parle de cette force de rassemblement dans la correspondance avec Jacques Rivière de 1924:

"Un homme se possède par éclaircies, et même quand il se possède, il ne s'atteint pas tout à fait. Il ne réalise pas cette cohésion constante de ses forces sans laquelle toute véritable création est impossible."¹⁸

La véritable création nécessite la floculation de la bonne inspiration. A l'inverse, aucune force ne pourrait rassembler l'homme dans son authenticité à partir du moment où ce dernier est

¹⁶ Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 264.

¹⁷ En ligne, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/floculation/34192>, consulté le 08/08/2016.

¹⁸ Antonin ARTAUD, *L'Ombilic des Limbes suivi de Le Pèse-nerfs et autres textes*, op. cit., p. 38.

dupe du furtif. Quand nous disions qu'en déroband la parole, le furtif dérobe aussi l'existence, c'est parce que: "Si ma parole n'est pas mon souffle, si ma lettre n'est pas ma parole, c'est que déjà mon souffle n'était plus mon corps, que mon corps n'était plus mon geste, que mon geste n'était plus ma vie."¹⁹ Pour retrouver la bonne inspiration, il faut donc renouer avec la vie et abolir la différence entre la chair et le verbe. Une parole dépossédée de son corps est une parole soufflée. Ce cheminement de pensée ne peut venir que d'un homme déjà dépossédé de son existence, à qui il ne reste que les cris pour tenter de renouer avec cette parole de chair.

L'être-debout contre le dieu furtif

Artaud donne au voleur d'existence le nom de Dieu, lui qui insinue la différence dans la chair. Il insinue le morcèlement, la diffraction, la différenciation symptomatique qui empêche la floculation interne. Comme le souffleur qui utilise les trous de la scène et de la mémoire pour inspirer et aspirer le souffle en fumée, Dieu utilise les orifices du corps pour y entrer par effraction et subtiliser ce dernier. Dieu s'établit dans le corps de l'homme et le prive de son existence en aspirant son souffle, à la manière d'une tique qui aspire le sang de sa victime, tout en restant invisible et silencieux. Ainsi, Dieu prive l'homme de son inspiration et n'est en aucun cas créateur, mais voleur. Il s'insinue en l'homme dans le battement de sa naissance et le sépare de son origine. Toute œuvre humaine ne sera, dès lors, que le déchet résultant de cette séparation originelle qui agit dans toute production, dans toute naissance. La seule manière d'empêcher Dieu, à travers soi, de transformer les œuvres en déchets et en excréments, est de les retenir en soi. C'est-à-dire de ne pas les délivrer en écriture, ce qui les laisserait à la dérive en nous dépossédant d'elles, en les dépossédant de la vie. Un déchet est une matière morte qui ne peut que tomber, choir hors de soi, voguer en souffle dans le vide d'être.

"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 œuvre de mort, l'art sans œuvre, la danse ou le théâtre de la cruauté, sera l'art de la vie elle-même."²⁰

Pour Artaud l'œuvre est la maladie de l'art puisque, comme le patient clinique, elle se retrouve couchée, passive, exposée à l'analyse et à la critique. Il n'y a que l'être-debout qui échappe au commentaire, étant dans la vie, toujours en devenir, à l'instar d'un mouvement dont la trajectoire n'est jamais linéaire et qui ne cesse de se transformer et donc de devenir autre en

¹⁹ Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 267.

²⁰ Jacques DERRIDA, op. cit., p. 273.

permanence. L'idéogramme chinois du concept d'humain illustre bien cette perspective de l'existence: 人性. *Rén* est le premier caractère et représente physiquement une personne debout. *Xìng* est le second caractère et signifie "la nature, le sexe". Il est composé de la clef de lecture qui veut dire "le caractère" et de *shèng* qui veut dire "naître, accoucher, vivre, exister". Le fait d'être homme est donc symbolisé par l'être debout, en marche, faisant partie du processus évolutif de la vie.²¹ Derrida nous met cependant en garde sur ce genre de symbole car, pour Artaud, l'être-debout ne peut pas passer dans l'écriture, la métaphore ou l'œuvre.

Le théâtre de la cruauté

L'homme ne peut comprendre l'art en tant qu'existence dans l'histoire ou la grammaire, mais seulement dans la libération de Dieu et de l'œuvre. Pour cette libération et même ce sauvetage, Artaud propose une nouvelle forme de théâtre que plutôt que d'être basée sur le texte se serait sur la vie elle-même: le théâtre de la cruauté. Dans son livre "Le théâtre et son double", il précise que le terme de cruauté n'a rien à voir avec les agissements horribles des hommes entre eux ou sur eux-mêmes, mais qu'il est plutôt de l'ordre de la dureté de la vie, de ce qui est terrible dans l'existence. "Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela."²² Ce théâtre se propose d'aller au-delà de l'œuvre et de la folie en détruisant toute forme d'aliénation. Le fait d'être clivé à une articulation spécifique (organisation, division, délégation, etc.) est maladif pour le corps théâtral et humain, car cela produit une différenciation interne nous privant du sens. L'homme, comme le théâtre, n'est pas une division organique mais une unité de sens. Il est, en d'autres termes, une entité *individuelle* dont la totalité ne saurait être comparable à la somme de ses parties. Non pas un simple amas d'organes pouvant être étudié et divisé selon chacune de ses parcelles d'être à l'image d'une entité *dividuelle*. L'aliénation vient de toujours vouloir procéder par commentaire et analyse, ne se référant qu'à un domaine d'étude passé, à une œuvre finie. Le regard du commentateur sur l'œuvre, de même que le regard du médecin sur son patient, ne peut être qu'aliénant des deux côtés puisque que c'est un regard qui présuppose un objet défini, fini, séparé de son unité fondamentale, et donc déjà malade. Artaud nous propose d'arrêter de prendre l'art pour un patient de la médecine humaine, de la maîtrise humaine; réveil brutal et difficile d'un théâtre figé.

²¹ Michel DUPUIS, *Anthropologie philosophique*, 1er BAC FILO, UCL, 2013-2014.

²² Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 123.

"Il faut croire à un sens de la vie renouvelé par le théâtre, et où l'homme impavide se rend le maître de ce qui n'est pas encore, et le fait naître. Et tout ce qui n'est pas né peut encore naître pourvu que nous ne nous contentions pas de demeurer de simples organes d'enregistrement."²³

Faire le choix du devenir et de l'être-debout, comporte un certain risque et danger puisqu'il s'agit de s'enfoncer dans un domaine inconnu. Il faudrait renouer avec ce qui est fragile dans la vie, inconfortable et non maîtrisable puisque cette fragilité sous-entend la mort. Mais cette possibilité de mort est garante d'une vie authentique, sans laquelle on tombe dans une vie sans existence. La possibilité latente de mort est ce qui nous maintient dans la vision du sens et dans un rapport à notre origine. La cruauté signifie donc aussi vérité crue. Se voiler de cette lucidité cruelle revient à plonger directement dans une société sans limites, barbare par sa démesure, démesurée par la peur d'affronter la vérité de notre mort. Alors l'homme devient malade de ne pouvoir mourir, fou de vouloir tout comprendre, et il met sa vie en réserve. La parole soufflée est le résultat de cette mise en réserve du corps survivant dans l'espoir d'oublier la mort.

Artaud souhaite retrouver une autre parole, une parole de cris et de chair, une parole qui dit la mort et la vie. Une parole pleine qui ne souffre d'aucune différence, d'aucune expropriation, d'aucune duperie aliénante. Il souhaite la retrouver car elle est là, quelque part dans la vie d'avant la naissance, dans le corps d'avant l'organe, dans l'inspiration d'avant le texte... La question est de savoir si cette parole vive, qui n'a plus rien de commun avec le souffle de son autre, pourra trouver la scène de son engendrement dans le théâtre de la cruauté.

²³ Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 19.

Théâtre et Scène

Le théâtre de la présentification

Le théâtre de la cruauté est nécessaire sans pour autant avoir déjà commencé à exister. Mais puisqu'il est nécessaire, il ne peut que renaître de lui-même ou, en tout cas, d'une part de lui-même qui vivait avant la naissance de sa forme actuelle. C'est parce que l'œuvre est une naissance comme mort, un déchet de l'humanité en putréfaction, qu'il faut que le théâtre retrouve son affirmation originelle, celle d'avant sa naissance, pour pouvoir commencer à exister. La nécessité qui le pousse dans cet élan salvateur n'est autre que la cruauté qui nous révèle à chaque instant la place vide lui étant destinée. C'est dans cette frêle ouverture qui nous sépare d'une œuvre non mort-née que doit pouvoir prendre acte le théâtre de la cruauté. Mais ce théâtre ne peut pas fonctionner comme son double, comme l'autre de lui-même qui suspend sa vie, il ne peut pas être une représentation.

La cruauté nous dit que la vie n'est pas représentable et que, même si elle est à l'origine de la représentation, le théâtre doit pouvoir la saisir en son présent, en sa puissance. La limite étant que l'homme est lui-même une représentation de la vie, d'où la difficulté de transcender sa propre condition. Il ne peut pas se contenter d'imiter les œuvres de la nature déjà déchues, déjà autres, sous peine de rester enfermé dans une esthétique insensée. L'imitation est un mensonge puisqu'elle ne produit que des choses inexistantes, molles et malades, à partir des restes abandonnés de la vie. L'art donne tellement plus de possibilités à l'homme, il le remet en communication avec le vivant dans sa transcendance.

"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?"²⁴

Le théâtre de la cruauté a le pouvoir d'être dans la présentification plutôt que dans la représentation. Il a acquis ce pouvoir en instaurant un espace scénique absolument non-théologique. Car, comme nous l'avons exposé avec Derrida dans le chapitre précédant, Dieu est le souffleur-furtif qui vole la parole à travers le texte, en nous maintenant dans une dialectique vide de sens puisque déconnectée de son origine, de sa vie. Dieu est véritable souverain dans cette parole soufflée, se propageant par l'idée qu'il faut créer à partir du passé et des structures différenciées. Le théâtre devient alors un organisme représentatif, où chaque

²⁴ Antonin ARTAUD, *L'Ombilic des Limbes suivi de Le Pèse-nerfs et autres textes*, op. cit., p. 38.

membre se mobilise autour d'une scène théologique étant gouvernée par le texte, de l'auteur jusqu'au spectateur. On parle de scène théologique car le texte y est maître du jeu et l'inspiration n'y est pas remise en question. La structure y est hiérarchisée à la manière de l'église, jusqu'au spectateur qui ne peut boire que des paroles vides. Tout le monde est dupe de cette structure et au final, personne n'investit la scène. Dans le théâtre comme dans la vie, l'homme laisse Dieu lui voler son corps (sa scène) en devenant esclave des structures théologiques. Alors que la vie, dans son origine et dans son unité, est le possible même. Pour en revenir aux considérations d'Artaud sur le terme de cruauté, le théâtre est dit cruel car il nous fait prendre conscience, avant tout, que nous ne sommes pas libres et tente à partir de là de déjouer l'aliénation de nos sociétés pour mieux jouer la vie. Le théâtre de la cruauté se situe donc en dehors de la théologie non pas parce qu'il est athée (en fait peu importe ses orientations religieuses), mais bien parce qu'il est lucide. Il procède par la destruction du maître d'œuvre qui est le Dieu en nous, pour pouvoir renouer avec le sacré de la vie.

La scène théologique

Suivant la logique d'Artaud, nous comprenons que la scène théologique n'est pas vraiment une scène puisqu'étant gouvernée par le texte, elle oublie son corps et sa vie s'essouffle. Pourtant, cela n'a pas empêché le théâtre classique d'évoluer, de se renouveler et de subir des bouleversements à travers son histoire. La structure aliénante de base n'étouffe donc pas complètement la scène du théâtre, mais pèse sur elle et la maintient dans le silence. Derrida parle d'un rapport de trahison ambivalent: d'une part la scène théologique pollue et défigure son propre corps et d'autre part, ce processus laisse soupçonner la présence du corps antérieur. Il y a une force intérieure à la scène qui ne peut être réprimée qu'au prix d'un certain dévoilement.

"Cela explique que le théâtre classique, aux yeux d'Artaud, ne soit pas simplement l'absence, la négation ou l'oubli du théâtre, ne soit pas un non-théâtre: plutôt une oblitération laissant lire ce qu'elle recouvre, une corruption aussi et une "perversion", une *séduction*, l'écart d'une aberration dont le sens et la mesure n'apparaissent qu'en amont de la naissance, à la veille de la représentation théâtrale, à l'origine de la tragédie."²⁵

Le théâtre de la représentation a évolué dans cette dénaturation de soi, engendrant la perversion de son image et le déracinement de son origine. Les "maîtres d'œuvres" pervertissent le théâtre en considérant l'espace scénique comme moyen de représentation au

²⁵ Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 347.

service des œuvres écrites, ne parvenant finalement qu'à produire des hors-d'œuvre (entendu ici comme "hors-d'art" puisque l'œuvre pour Artaud ne fait déjà plus partie du théâtre). Le théâtre n'est pas la simple mise en scène spectaculaire d'un autre art comme la littérature, mais il a la possibilité d'incarner l'art en ce qui est de plus direct, de plus pur, justement parce qu'il est scénique. En effet, nous avons dit que l'art est le principe qui permet à l'homme de communiquer avec la vie. Or si nous entendons l'art comme une mise à l'écrit, le théâtre ne peut être que représentatif. Mais l'art ne peut être mis à l'écrit sans perdre son lien profond avec la création vivante, il faut donc qu'il soit scénique. La scène du théâtre de la cruauté est une scène incarnée, possédée par chacun des membres y contribuant, jusqu'au spectateur qui devient alors acteur à part entière. Cette scène-là est présente, vivante, nourrissante et cruelle par l'abolition du maître: bien loin du spectacle-hors-d'œuvre orchestré par un souffleur pour des bouches délicates.

Le théâtre comme rêve lucide

Derrida reprend chez Artaud la comparaison du théâtre non spectaculaire et pourtant bouleversant, avec le déroulement d'un rêve. L'homme qui rêve crée un théâtre interne qui lui appartient et qui pourtant lui échappe par sa dimension surprenante. Il y est acteur, metteur en scène et spectateur, sans que cela ne trouble le bon déroulement de l'action. Il n'y a pas d'organisation définie et pourtant tout fonctionne. L'intrigue s'adapte en fonction des rebondissements dans une logique de la vie, ouverte à l'évènement et à la nouveauté. Il n'y a pas d'écriture, il n'y a que la scène. Il n'y a pas de parole ou de langage grammairien et pourtant, le rêve n'est pas silencieux. En réalité, le rêve suit une logique propre qui n'est pas réfléchie, mais consciente! Dans cette comparaison du rêve au théâtre de la cruauté, et comme nous l'avons déjà mentionné, nous sommes dans une lucidité accrue par un lâcher prise des mécanismes structurants et désacralisants de nos sociétés. Artaud ne parle en aucun cas du rêve comme anarchie inconsciente, ou de la cruauté comme barbarie sans nom. Ce dont il est question c'est le théâtre scénique du rêve lucide par la cruauté nécessaire.

Nous ne pouvons pas douter de la réalité d'un rêve lucide comme nous ne pouvons pas douter de l'existence, mais nous pouvons douter de la possibilité de partager l'expérience intacte, d'exposer la chose sans la dénaturer. En effet la parole vive provenant de l'inspiration d'origine et de sens, devrait pouvoir trouver son corps de réalisation sur la scène de la cruauté. Cependant une telle parole ne semble pas pouvoir se traduire et la réalité du présent trouver de

second temps artistique où sa force serait rendue authentiquement. Derrida dit à propos d'Artaud:

"Il le savait mieux qu'un autre: la "grammaire" du théâtre de la cruauté, dont il disait qu'elle était "à trouver" restera toujours l'inaccessible limite d'une représentation qui ne soit pas une répétition, d'une *re*-présentation qui soit présence pleine, qui ne porte pas en soi son double comme sa mort, d'un présent qui ne répète pas, c'est-à-dire d'un présent hors du temps, d'un non-présent."²⁶

Cela signifie-t-il que nous devons simplement suspendre notre réflexion et considérer ce problème de la représentation comme un échec? Il est certain que vouloir défendre le théâtre de la cruauté comme réalisable est similaire à la prétention de pouvoir expliquer le mystère de la vie et peut être, cela est-il à l'origine même de la souffrance d'Artaud. Cette souffrance, cette impossibilité de présentification d'une œuvre, cette irrésolution du problème, ne sont-ils pas les fondements de l'art? Ho souffrance bienfaisante gardienne du réveil de l'homme... Le théâtre de la cruauté est cruel par la place du vide qu'il révèle. Il n'est pas là, il n'est pas présent, et par cette absence il laisse place au possible et au devenir. L'irrésolution est un moteur qui garantit l'être-debout et permet la santé, même si cela signifie qu'il faut passer par une lucidité cruelle. La création n'est pas une chose à découvrir mais à vivre.

Finalement, c'est l'impossibilité de rendre la vie telle qu'elle est au théâtre qui oblige à la représentation et donc à l'art. "Le tragique n'est pas l'impossibilité mais la nécessité de la répétition."²⁷ "Artaud s'est tenu au plus proche de la limite: la possibilité et l'impossibilité du théâtre pur."²⁸ La représentation est induite par le mouvement du devenir, et même si elle trahit la vie en ne pouvant la rendre de manière parfaitement authentique, elle rend la vie vivante et mouvante par la recherche de cet authentique. Autrement dit, l'impossibilité du théâtre pur rend le théâtre possible dans ses tentatives de représentation, toujours déjà altérées puisque re-présentées. Le théâtre de la cruauté nous donne à penser cette vérité tragique et, même s'il n'est pas vraiment possible, il permet de dénoncer la scène théologique, et d'amorcer un bouleversement en vue d'un art moins figé. Pour toutes ces raisons, le théâtre peut véritablement prétendre être le lieu d'une parole comme "souffle de vie", mise en marche par l'être-debout, en direction du devenir. Artaud nous en donne la clef dans son premier manifeste sur le théâtre de la cruauté:

²⁶ Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 364.

²⁷ Jacques DERRIDA, op. cit., p. 364.

²⁸ Jacques DERRIDA, op. cit., p. 366.

"Ceci étant, on voit que par sa proximité avec les principes qui lui transfusent poétiquement leur énergie, ce langage nu du théâtre, ce langage non virtuel, mais réel, doit permettre, par l'utilisation du magnétisme nerveux de l'homme, de transgresser les limites ordinaires de l'art et de la parole, pour réaliser, activement, c'est à dire magiquement, *en termes vrais*, une sorte de création totale, où il ne reste plus à l'homme que de reprendre sa place entre les rêves et les évènements."²⁹

La Madonna del parto

Pour illustrer ce chapitre, faisons appel à une œuvre de Piero della Francesca: "La Madonna del parto". Il s'agit d'une fresque datant du 15e siècle, et nous en dressons ici une interprétation libre. On peut y voir la Sainte Vierge Marie enceinte, dévoilée dans l'ouverture d'un rideau pourpre par deux petits anges. Ce choix de l'œuvre peut sembler étrange étant donné son sujet biblique, mais il illustre justement bien la problématique de la création et du théâtre de la cruauté. De plus, si les mots ne peuvent que restreindre la pensée d'Artaud, peut-être une image pourra-t-elle mieux rendre compte de l'enjeu de ses propos sur le théâtre. Laissons-nous imprégner de la fresque pour comprendre...

Pour commencer, intéressons-nous à l'histoire de cette fresque qui se trouve dans le petit village de Monterchi en Toscane. Le site internet officiel du musée³⁰ qui conserve la fresque nous dévoile les principales péripéties. En 1459, Piero se rend à Monterchi afin de rendre hommage à sa mère originaire du village. Il y peint la fresque sur le mur du fond de l'église Santa Maria di Momentana, au pied de la colline Montione. Ce lieu était connu à l'époque comme étant lié au culte de la fertilité. Piero della Francesca y aurait peint Marie sous les traits de sa propre mère et en s'inspirant de l'Ave Maria. Au 18e siècle, la commune de Monterchi décide de construire un cimetière à cet emplacement, et l'église se transforme en chapelle tout en préservant la fresque. Ensuite, la fresque survit à deux tremblements de terre et plusieurs déplacements avant de trouver repos dans le musée de conservation où elle est actuellement. Encore aujourd'hui la fresque représente la fertilité et les femmes enceintes s'y rendent en pèlerinage.

Le titre de Piero della Francesca est traduit de l'italien par "Notre-Dame de l'enfantement". Le sujet est rare en ce qui concerne les œuvres bibliques, puisque généralement la Vierge est représentée portant son enfant nouveau-né dans les bras. Ici, elle se tient au centre de ce qui ressemble étrangement à une scène, debout malgré sa grossesse, et portant délicatement sa

²⁹ Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 143.

³⁰ En ligne, <http://www.madonnadelparto.it/>, consulté le 08/08/2016.

main dans la faille de sa robe. Par ce geste, elle nous invite à prédire l'avènement proche de Dieu fait homme. La fresque a ceci d'intéressant qu'elle nous suggère la naissance, sans nous la montrer déjà exposée, déjà soumise à la mort. Nous sommes dans cet instant bref d'avant la naissance, où l'œuvre a déjà fini sa gestation mais n'est pas encore lâchée dans la monde comme le déchet de cette création. D'une certaine façon il est déjà trop tard pour Marie, le furtif s'est insinué dans sa chair, y déposant une création qui est vouée à lui être dépossédée. Par ailleurs, rien n'est encore joué: nous sommes dans le moment du possible où l'œuvre n'est ni matérialisée, ni figée dans une perspective théologique. De plus, Marie, notre artiste, se tient debout comme pour défier le Dieu furtif, elle symbolise d'être-debout en prise avec les forces de la création, elle ne semble pas s'abandonner aux regards cliniques et paraît déterminée à ne pas laisser son œuvre à la merci des regards critiques. Les petits anges s'apprêtent à refermer le rideau, nous laissant en suspens dans cette possibilité.

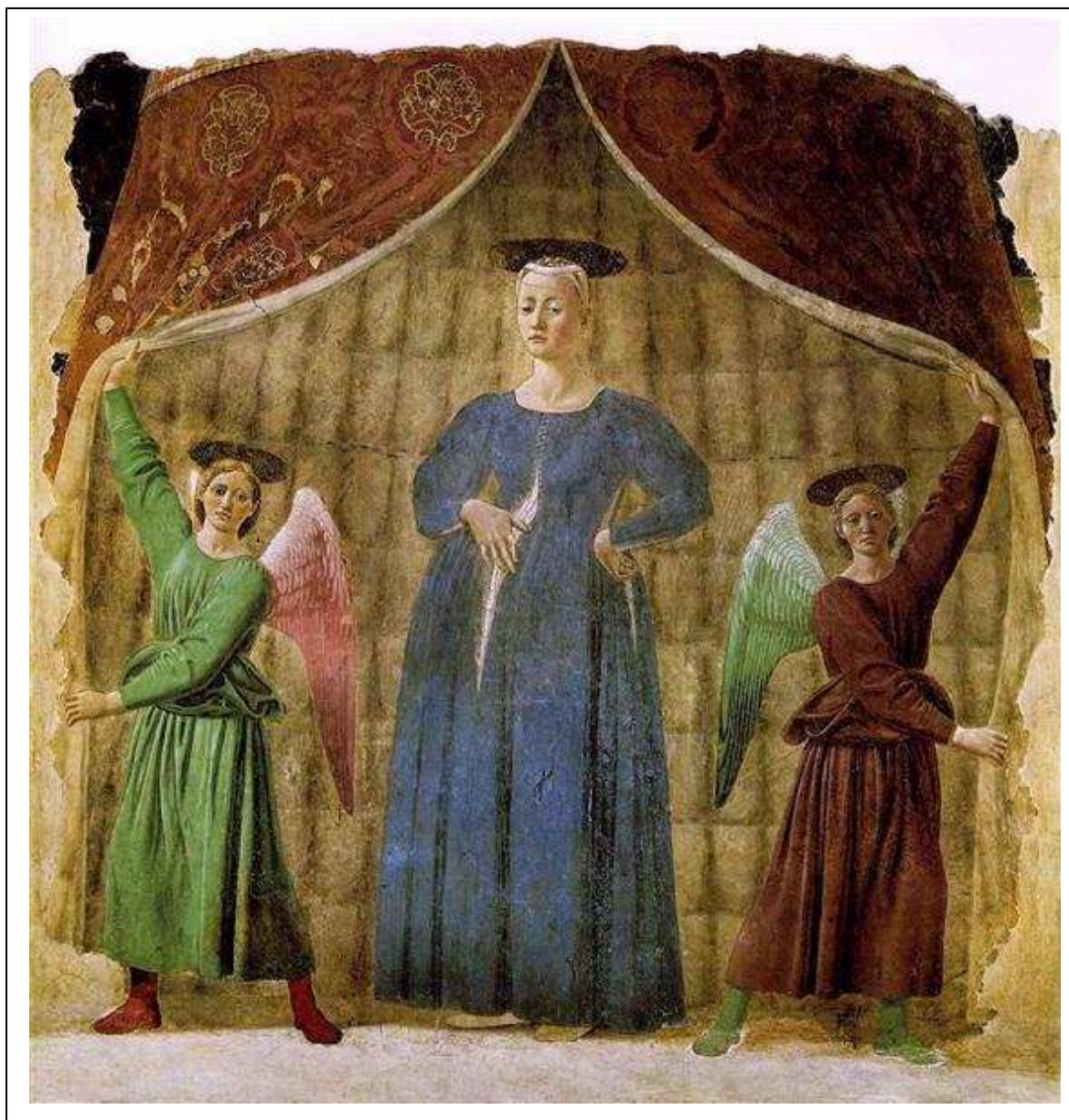
Ensuite, le décor qui entoure Marie rend compte assez justement de la possibilité et de l'impossibilité du théâtre de la cruauté par rapport à la scène théologique. Comme nous l'avons dit, ce décor ressemble étrangement à une scène dévoilée par deux anges. On pourrait penser qu'il s'agit là d'une scène plutôt théologique par la présence des anges et le sujet de l'œuvre, et pourtant la représentation y est investie d'une force qui la rend proche du réel. D'une part, la scène est théologique dans le sens où elle accueille la naissance de Dieu en tant que furtif, où elle est hiérarchisée par la taille des personnages et où elle est déjà le double d'un événement fini, passé et qui a eu lieu il y a bien longtemps. D'ailleurs le fait que les anges soient parfaitement identiques et symétriques à l'exception de l'inversement des couleurs vestimentaires, nous informe déjà du redoublement et de l'impossibilité d'une présentification de la scène. D'autre part, la présence de Marie refusant d'exposer son œuvre dénonce la scène théologique et le "voyeurisme"³¹ qu'elle revêt, et par ce geste elle investit la scène et clame le théâtre de la cruauté. Les rideaux rouges et cruels ouverts un bref instant par les anges vont se refermer laissant la création à sa pureté et le théâtre de la cruauté à son impossibilité. Mais cet instant suspendu, entre le voilement et le dévoilement, entre la révélation et le mystère du sacré, entre la gestation de l'œuvre et son exposition; cet instant cruel clame le possible et la création.

L'enfantement, voilà ce qu'est la création, voilà le théâtre de la cruauté qui se réalise dans son impossibilité parce qu'il est le devenir. L'œuvre n'a pas de terme, elle ne peut pas être figée à

³¹ Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 346.

moins de perdre l'essence de sa création. L'enfantement symbolise ce devenir constant, le passage d'un état à un autre qui ne peut se faire que dans les cris et la souffrance salvatrice.

Madonna del Parto, Piero della Francesca, 1460.³²



³² Piero della FRANCESCA, *Madonna del Parto* [photo]. En ligne, <http://www.wikiart.org/en/piero-della-francesca/madonna-del-parto-1>, consulté le 04/08/2016.

Dessin et Subjectile

La scène du subjectile

Le subjectile est un mot peu utilisé de la langue française. Artaud, en le liant à ses dessins, le transforme et rend sa signification mystérieuse. Il ne l'utilise que trois fois, et pourtant le mot semble revêtir un enjeu primordial pour comprendre son concept de création. Derrida nous en parle dans un texte intitulé "Forcener le subjectile" issu d'un livre à propos des dessins d'Artaud.

Nous venons de terminer le chapitre précédant sur l'échec du théâtre de la cruauté dans sa présentification, lui donnant plutôt un rôle de dénonciateur des scènes théologiques et de moteur à la création. L'élément qui rend cruel le théâtre par son impossibilité d'authenticité, c'est sa scène, son exposition, et la dynamique de représentation qu'elle instaure. Or la problématique de la scène est reprise par Derrida en ce qui concerne le subjectile.

"J'appellerais cela une scène, la scène du subjectile, si une force déjà n'était là pour subtiliser ce qui toujours met en scène: la visibilité, l'élément de la représentation, la présence d'un sujet, voire d'un objet."³³

La scène du subjectile, comme la scène du théâtre de la cruauté, ne semble pas pouvoir rendre le "souffle de vie" d'une création pure. Nous l'avons déjà analysé dans les deux chapitres précédents, l'exposition d'une œuvre est le début de sa déchéance par la séparation avec son corps d'origine, et donc sa perte de sens. Mais ici nous ne sommes plus dans une perspective théâtrale, et le conditionnel employé par Derrida dans sa phrase d'introduction nous indique que la scène n'est peut-être pas le meilleur moyen d'approcher le subjectile. Néanmoins, ce dernier a rapport à l'exposition, c'est à dire qu'il prend part à la transition de l'œuvre d'un corps vers le monde extérieur. Par ailleurs, la scène du subjectile n'est peut être pas seulement la scène théâtrale où apparaît le subjectile, mais aussi la scène faite au subjectile comme le sort lui étant réservé, ou la scène que fait le subjectile à l'œuvre comme une déclaration de guerre.

L'incubation du subjectile

Le subjectile, dans sa définition courante, désigne la couche de vernis appliquée sur la toile afin qu'il puisse devenir le support d'une peinture. Il s'agit du matériau qui permet de recueillir l'œuvre, la fine pellicule sans laquelle la peinture serait absorbée par la toile. On pourrait

³³ Jacques DERRIDA, "Forcener le subjectile", dans Paule THEVENIN, Jacques DERRIDA, *Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 55.

croire qu'Artaud et Derrida transforment l'objet en concept. En réalité, le terme ne se réfère ni à l'un ni à l'autre tout à fait, trouvant son sens dans une dialectique entre le mot et la chose. De ce fait, Derrida propose de nous parler des "mémoires de son incubation"³⁴ plutôt que de nous raconter une histoire linéaire du mot.. Quelle a été la période de développement silencieux qui a amené Artaud à faire naître ce mot dans les instants liés au dessin?

Artaud utilise pour la première fois le mot en 1932 dans une lettre: "Ci-inclus un mauvais dessin où ce que l'on appelle le subjectile m'a trahi."³⁵ Le subjectile se place dans un rapport de trahison ambivalent avec le dessin, il semble altérer le dessin en le révélant trop. Le sens du mot est donc proche de celui de la scène pour le théâtre. Son rôle est de permettre la monstration, de supporter la chose jusqu'à l'exposition, hélas, du même coup, il manque à la vérité de l'œuvre par ce dévoilement. Il trahit et il révèle, il révèle par sa trahison et trahit par sa révélation. L'œuvre s'en retrouve figée, définie, finie et morte. On se retrouve à nouveau devant l'impossibilité liée à la représentation. Artaud laisse alors le subjectile se reposer sur sa trahison. Il se concentre sur le théâtre et il voyage. À plusieurs reprises il se fait interner dans différents centres psychiatriques. Quinze ans plus tard, le terme subjectile réapparaît dans les écrits d'Artaud, déployé sous un nouveau jour.

Le subjectile de trahison serait-il devenu le complice de la main d'Artaud? On pourrait penser que le temps qui sépare la première mention du terme des deux autres, représente le temps d'incubation nécessaire au subjectile pour préciser son sens. Lui qui, au départ, fige les dessins d'Artaud dans une révélation trop directe, trahissant ainsi son œuvre, intègre maintenant son rôle de seconde matrice.

"Entre le dessous et le dessus, c'est à la fois un support et une surface, parfois aussi la matière d'une peinture ou d'une sculpture, tout ce qui en elles se distinguerait de la forme, autant que du sens et de la représentation, ce qui n'est pas représentable. [...] Une sorte de peau, trouée de pores."³⁶

Le subjectile n'est pas représentable, il est l'invisible qui supporte le dessin tout en le laissant dans son devenir. Il est la seconde peau, le second corps de l'œuvre fragile et aux limites mouvantes, il reçoit la création en son sein sans la figer. A l'inverse, le subjectile de la définition classique est un support opaque et rigide, mortifiant l'œuvre par son ambition d'immortalité. Telle est la distinction entre le subjectile complice et celui qui trahit, l'un

³⁴ Jacques DERRIDA, "Forcener le subjectile", *op. cit.*, p. 55.

³⁵ Antonin Artaud dans Jacques DERRIDA, "Forcener le subjectile", *op. cit.*, p. 55.

³⁶ Jacques DERRIDA, *op. cit.*, p. 56.

supporte fragilement sa révélation et l'autre l'impose. La logique peut être poussée jusqu'à la distinction entre le dessin et la peinture. En effet le dessin permet à l'œuvre de rester dans le devenir lui proposant un support papier, qui par sa nature fragile est destiné à évoluer avant de se décomposer. Alors que la peinture se fait sur toile, deux matériaux très résistants, souvent appuyés par des procédés chimiques de conservation.

Forcener le subjectile

Jacques Derrida intitule son texte "Forcener le subjectile", il nous donne une possibilité de mieux comprendre les secrets de la période de transformation du subjectile.

"La forcènerie ou le forcènement, l'acte ou l'état du forcené consistent tout simplement, et intransitivement à *forcener* ou à *se forcener*, à perdre la raison, plus précisément le *sens*, à se trouver *hors sens* (*fors* et *sen*)."³⁷

D'après cette définition, forcener le subjectile serait l'action de le mettre hors sens pour qu'à son tour il puisse être acteur de folie. Tout comme Artaud, le subjectile a subi dans son temps d'incubation une mise hors sens, le rendant malade et par la même occasion, conscient de sa santé! Car c'est dans l'état de maladie, qui fait éprouver la vie, que l'état de santé peut être compris comme cette mouvance fragile qu'est la création. Par cette mise hors sens, le subjectile peut muter en une peau poreuse protégeant et révélant l'œuvre, dans sa tension de vie et de mort, dans ce qui fait qu'elle est en devenir. "L'insensé dit en son cœur, il n'y a pas de Dieu."³⁸ Et sans doute était-ce là sa plus grande sagesse et sa plus haute perception du sacré! L'homme ne peut être hors sens et apte à comprendre la création dans son devenir, que parce qu'il est persuadé qu'il n'y a pas de Dieu. Il est fou de savoir qu'il n'existe pas un Dieu auteur de la Création subtilisant toutes les œuvres des hommes et suspendant l'acte de création dans une immortalité écrasante. Sa folie est sa lucidité. En poussant sa vision hors du sens, l'homme se détache des structures trop rigides, traverse les limites de sa différenciation interne, et peut enfin espérer tendre à une floculation des choses. "Le désordre des êtres est dans l'ordre des choses."³⁹

Par le dessin et d'après l'interprétation du subjectile que Derrida nous propose, on peut penser que dans la dernière partie de sa vie, Artaud s'est libéré du problème de la représentation.

³⁷ Jacques DERRIDA, "Forcener le subjectile", *op. cit.*, p. 59.

³⁸ DAVID, "Psaume 14, La folie de impies et leur châtement", dans *La Bible*, trad. Emile OSTY et Joseph TRINQUET, Paris, Seuil, 1973.

³⁹ Jacques PRÉVERT, *Graffiti*, en ligne, <http://www.wikipoemes.com/poemes/jacques-prevert/graffiti.php>, consulté le 08/08/2016.

Peut- être que le passage par la souffrance et la maladie l'a aidé à mieux cerner le Dieu en lui, le furtif qui subtilise la vie et suspend la créativité. Peut-être même, grâce à cela, a-t-il pu ensuite accepter la vie. Dans le Pèse-Nerfs, Artaud écrit:

"Savez-vous ce que c'est que la sensibilité suspendue, cette espèce de vitalité terrifique et scindée en deux, ce point de cohésion nécessaire auquel l'être ne se hausse plus, ce lieu menaçant, ce lieu terrassant."⁴⁰

Cette phrase, écrite bien avant la période de dessin liée au subjectile nous apprend la difficulté de se rassembler dans l'habitude de dualité qui caractérise l'homme, et la cruauté qu'il faut rencontrer pour comprendre la vie. La vitalité terrifique est la vie qui comprend la mort, la cohésion nécessaire à l'être pour la création. La sensibilité est suspendue chez l'homme dans sa dualité corporelle, séparant ainsi l'être de son origine et faisant de l'œuvre un déchet. La sensibilité suspendue se balance dans l'air, coincée dans le souffle du furtif, réduite à l'apesanteur de l'ombre d'une vie. Peut-être la sensibilité d'Artaud a-t-elle dû se pendre pour retrouver son poids et sa nécessité?

La mouvance et le coup

Le subjectile, après 15 ans de forcènement, est devenu l'allié de la folie créative. Un subjectile, par sa mise hors sens, peut enfin faire œuvre avec la création, sans être œuvre. Parce qu'il résiste, il appelle au transpercement de soi, et permet de restituer le coup de force qu'est l'acte créateur. Le tout réside dans l'équilibre de cette fragilité, comme la vie qui connaît sa mort. La résistance de la membrane subjectile à la mise hors sens, hors d'un état défini, est la possibilité d'une œuvre parce qu'elle maintient le geste créateur dans son devenir.

"L'être s'annonce à partir de la jetée, non l'inverse. On n'a même pas à parler de la pulsion ou d'intérêt compulsif en direction du *jet*. La pensée du *jet* est la pensée de la pulsion même, de la *force* pulsive, de la compulsion et de l'expulsion. De la force avant la forme."⁴¹

Car la création n'est pas dans la finalité d'une chose, mais dans sa mouvance, dans son devenir. Le geste fait être. Le subjectile réalise le projet de la scène du théâtre de la cruauté en devenant une seconde matrice à la création. En effet, dans la dynamique du subjectile avec le dessin, l'acte créateur n'est plus soufflé. Le geste ne puise son énergie nulle part ailleurs que dans lui-même, dans la prolongation de son lien avec le corps. Les mains et les doigts, en tant que prolongement du corps, transmettent la force de l'acte créateur de la matrice du corps à

⁴⁰ Antonin ARTAUD, *L'Ombilic des Limbes suivi de Le Pèse-nerfs et autres textes*, op. cit., p. 99.

⁴¹ Jacques DERRIDA, "Forcener le subjectile", op. cit., p. 63.

celle du subjectile, ne le laissant ainsi pas choir de sa perte d'origine. En réalité, la force pulsive du geste du dessin est plus rapide que le furtif, et ne le laisse pas subtiliser la vie à l'œuvre! Derrida, dans son livre *Artaud le Momo*, nous parle de la seconde période d'Artaud fondamentalement liée au dessin:

"La voix qui s'appelle et se surnomme ainsi, Artaud-Mômo, elle nous enjoint d'exiger la singularité de l'évènement, 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."⁴²

Le geste, le coup, alliés du subjectile, déjouent les mécanismes aliénants de la représentation. Quelque pages plus loin dans le même livre, Derrida intègre à ses propos un extrait de texte d'Artaud qui parle des coups de crayon et de l'importance du geste:

"[...] je dis donc que le langage écarté c'est une *foudre* que je faisais venir maintenant dans le fait de *respirer*, laquelle mes *coups de crayon* sur le papier sanctionnent.
Et depuis un certain jour d'octobre 1939 je n'ai jamais plus écrit sans non plus dessiner.
Or ce que je dessine
ce ne sont plus des thèmes d'Art transposés de l'imagination sur le papier, ce ne sont plus des figures affectives,
ce sont des gestes, un verbe, une grammaire, une arithmétique, une *Kabbale* entière et qui *chie* à l'autre, qui *chie* sur l'autre,
aucun dessin fait sur le papier n'est un dessin, la réintégration d'une sensibilité égarée,
c'est une machine qui a *souffle*."⁴³

Cet extrait résume assez bien les différents sujets abordés dans les chapitres précédents: la nécessité d'un nouveau langage non plus lié par l'inspiration soufflée mais par le geste, l'écriture entremêlée au dessin pour réaliser ce geste, l'œuvre non plus comme représentation d'une inspiration passée et transposée mais comme corps vivant intraduisible, l'œuvre insurgée contre l'autre qui est le dieu auteur et furtif, l'œuvre en devenir comme "machine qui a souffle".

Derrida subjectile d'Artaud?

Pour finir ce chapitre, intéressons-nous à la problématique qui lie nos deux personnages clefs, et qui est aussi celle en jeu dans les textes d'Artaud. Derrida peut-il vraiment rendre compte de la pensée d'Artaud sans la trahir? Entre eux, l'ambivalence de la trahison est aussi forte qu'entre la scène et le théâtre, qu'entre le subjectile et le dessin. Derrida, en tentant de restituer

⁴² Jacques DERRIDA, *Artaud le Momo, Interjections d'appel, op. cit.*, p. 18.

⁴³ Antonin ARTAUD cité dans Jacques DERRIDA, *Artaud le Momo, Interjections d'appel, op. cit.*, p. 39.

la pensée d'Artaud ne risque-t-il pas de tomber dans la trahison par un excès d'interprétation? Derrida semble bien conscient de cette problématique car il écrit à la fin de son texte sur le subjectile:

"Aurais-je forcé les choses ? On dira peut-être que j'ai fait un sort excessif à ce mot, le subjectile, qu'Artaud n'utilise en somme que trois fois. J'aurais donc moi-même forcené le subjectile. Je n'ai pas d'autres réponses à ce soupçon que ce que j'écris ici – et qui prétend démontrer, au contraire, une nécessité. Non pas l'absence de forçage de ma part, ni de sélection, de tri, de sort. Mais en premier lieu aucune lecture, aucune interprétation ne saurait faire la preuve de son efficacité et de sa nécessité sans un certain forçage. *Il faut bien forcer.*"⁴⁴

Derrida précise dans cet extrait qu'Artaud utilise le terme de subjectile seulement trois fois. Or, il semble nécessaire à Derrida de lui consacrer tout un texte, érigeant le mot en concept. On est en droit de se demander si les trois utilisations du mot nécessitent un long développement et si Artaud y accorde une grande importance. Sans doute Derrida a-t-il senti une force en relation à la pensée d'Artaud dans ce mot précis, et l'interprétation qu'il en fait est probablement précieuse à tout lecteur tentant de s'approcher de cette pensée. Derrida est un subjectile pour Artaud, à la fois dans la résistance et la soumission, à la fois traître et complice, il le mortifie tout en restituant la force de ses propos et de ses gestes.

⁴⁴ Jacques DERRIDA, "Forcener le subjectile", *op. cit.*, p. 108.

Poésie et Création

L'envoi

Ce chapitre est introduit par un poème intitulé "Envoi", écrit en 1967 par Pol le Roy, un poète flamand. Ce poème est présenté sur la première page de la revue *Fantasmagie* à propos de "La Nuit". Cette revue littéraire et artistique belge se présente comme le "bulletin trimestriel du centre international de l'actualité fantastique et magique". Pol le Roy n'a pas un rapport direct à Artaud, si ce n'est dans leur amour commun de la poésie. Ce poème est néanmoins intéressant pour illustrer les mécanismes de création en jeu chez Artaud que nous essayons de décrypter.

"verge et vagin
fruit soudé
en croix

comme le feu vibre dans les cristaux
émeut les eaux et dirige
cette voyageuse clarté qui dans les airs
ne connaît durée ni limite
à son pouvoir
ainsi fleurissent tous les arbres de désir
étrangers au faste éclaboussé d'or
des tuteurs investis
par dieu et mort
ainsi deviens-tu terre même
et sa stature portant délice et vision
qui se perde dans le verbe-couronne

NUIT

mais étincelle dans la danse créatrice de l'Être
fait tourbillonner ses cercles et calices
-instant unique d'éternité-
en toi descendant vertigineux en toi-même
et qui contemple

lorsque de jour tu oses passer à l'autre bord"⁴⁵

Pour commencer, analysons le titre. D'après la définition du Littré, l'envoi se dit de l'action d'envoyer, de la chose envoyée, ou des derniers vers d'une poésie en hommage à quelqu'un. Il

⁴⁵ Pol le ROY, "Envoi", dans *Fantasmagie*, trad. André van WASSENHOVE, t. 27 (1968), p. 1.

désigne aussi un terme de liturgie et de jurisprudence, mais nous n'allons pas nous pencher sur ces deux dernières significations. L'action d'envoi et la chose envoyée résonnent étrangement avec la notion de geste du chapitre précédent. D'une part l'œuvre se situe dans le geste, l'envoi ou la libération d'une idée humaine dans la matière et, d'autre part, elle est la chose envoyée, livrée à son devenir. Quant à l'envoi en poésie, prenons ces vers comme un hommage à Artaud et à la création!

Le poème commence par trois vers légèrement séparés de la suite, qui semblent décrire l'acte sexuel. L'acte sexuel est le premier acte qui engendre, qui donne la vie, le premier acte de création en tant que tel⁴⁶. Les deux pôles de l'action, la verge et le vagin, mais nous aurions pu dire aussi la main et le subjectile ou la parole et la scène, sont décrits comme soudés en croix. Le soudage est une manière d'assurer la continuité dans la matière de manière définitive. L'acte de création, de rassemblement des deux pôles, ou même de floculation interne, est donc mu par une nécessité de liaison comme si les deux corps n'avaient jamais été séparés et faisaient partie d'une même entité. Et pourtant, cette soudure semble douloureuse puisqu'elle se fait en croix, avec toute la cruauté que cela implique. Mais d'où vient cette nécessité, qu'est-ce qui engendre la mouvance des deux pôles dans une unité créative? Pol le Roy parle dans la continuité des vers du grand pouvoir de la "voyageuse clarté", qui est comparable au "souffle de vie" que Derrida aborde dans "La parole soufflée". C'est-à-dire une force infinie, une inspiration en communion avec l'origine des choses qui à la fois donne l'impulsion à la création et ne peut venir que d'elle.

Juste après, le poème nous dit: "ainsi fleurissent tous les arbres de désir". Dans la logique de notre réflexion, cela signifie que la nécessité cruelle du rassemblement des deux pôles de la création par et en vue du "souffle de vie", est la cause du fleurissement des "arbres de désir". Ces arbres sont l'aboutissement du processus à une œuvre. Dans ce cas-ci, il ne s'agit pas de l'œuvre comme déjection, mort-née et embrigadée dans les structures aliénantes, mais de l'œuvre en devenir qui fleurit et fane au rythme de la vie. Le poème nous précise cela en qualifiant les arbres "d'étrangers au faste éclaboussé d'or des tuteurs investis par dieu et mort". Les arbres-œuvres dont il est question ici ne sont pas tenus dans une existence plate par des structures mortifiantes comme le théâtre l'est par la scène théologique. Dans le chapitre sur le théâtre de la cruauté, nous avons décrit en suivant Derrida la scène théologique comme étant un espace hiérarchisé et soumis au dieu-auteur, condamné à ne produire que des spectacles-

⁴⁶ Différence par rapport à Artaud qui ne veut pas penser la création en terme d'acte sexuel.

hors-d'œuvre. Le poème dénonce exactement la même situation en nous donnant la possibilité de croire en une œuvre authentique.

Ce que nous interprétons en tant qu'œuvre envoyée dans l'existence, s'identifie ainsi à la terre et à la nuit, comme "l'étincelle dans la danse créatrice de l'Être". L'acte créateur donne en réalité naissance de la même façon à l'homme, à l'œuvre et à la nature. L'étincelle est ce geste rapide qui donne naissance dans un bouleversement non spectaculaire, déjouant les mécanismes pervers du furtif. Car la danse créatrice de l'Être n'est pas la danse de Dieu, mais le devenir au sein de toute chose, "en toi descendant vertigineux en toi-même". Car effectivement, il est vertigineux et même terrifiant de contempler la création au fond de soi, autour de soi et par soi, comme le devenir à l'œuvre dans la naissance et la mort.

Passer à l'autre bord

Le poème se finit par une phrase énigmatique qui semble donner une condition à tout cet engrenage. "Passer à l'autre bord" peut vouloir dire: traverser, évoluer, changer de perspective, etc. En effet, l'acte de création a ceci de magique, cruel, terrifiant, éblouissant et intime, qu'il ne peut commencer que par le courage d'assumer son propre devenir, sa propre potentialité de changement d'état. Et cela ne peut se faire qu'en se détachant de la vision déresponsabilisante d'un Dieu à la base de tout et qui cristallise la mort. Passer à l'autre bord est le temps d'incubation nécessaire à la compréhension du devenir, peut-être le temps d'une vie, et peut-être cette compréhension ne s'intègre qu'à la mort! Passer à l'autre bord, c'est pouvoir accepter la mort pour mieux comprendre la vie. Processus métaphorique ou réel? Les deux.

Artaud parle de "l'autre bord" dans un texte repris dans le livre de Derrida Artaud le Moma:

"Tels sont en tout cas les dessins dont je constelle tous mes cahiers.

En tout cas
la pute
ho la pute,
ce n'est pas de ce côté du monde,
ce n'est pas dans ce geste du monde,
ce n'est pas dans un geste de ce monde-ci,
que je dis
que je veux et peux indiquer ce que je pense,
on le verra,
on le sentira,

on s'en rendra compte
par mes dessins maladroits,
mais si retors,
et si adroits,
qui disent MERDE à ce monde-ci.

Que sont-ils ?
Que signifient-ils ?

Le totem inné de l'homme.

Les gris-gris pour en revenir à l'homme."⁴⁷

Dans ce poème, Artaud dit clairement qu'il faut être d'un autre côté du monde, en ayant changé de perspective, pour pouvoir dire ce qu'on pense et créer dans un geste brillant de sincérité. D'un autre monde, Artaud peut créer des œuvres lumineuses comme autant de constellations "qui disent MERDE à ce monde-ci", ou encore qui "chient sur l'autre". Ces dessins sont emprunts de la magie cruelle de l'autre bord qui les fait devenir des talismans pour les hommes de ce monde-ci. Le passage à l'autre bord permet d'"en revenir à l'homme", c'est-à-dire que la traversée du sens vers un autre monde, une nouvelle vision, permet de comprendre le devenir et d'en revenir à un sens plus fragile et vivant de l'homme. Les dessins d'Artaud sont comme des électrochocs garants d'un bouleversement initial, totems de la vie.

Nous avons souvent abordé dans ce travail "l'autre bord", en le désignant comme le double ou le second temps de la création. Le double est lié à la problématique de la représentation qui, comme son nom l'indique, est toujours l'ombre d'un présent révolu. En même temps, la représentation dans son geste est nécessaire à la création comme ce qui donne l'impulsion. La représentation, dans son impossibilité de présentification, rend possible le devenir. Il n'est pas possible de dire le secret de la vie, du présent, mais il est possible de vivre et se créer. Pour cette raison, la création n'est pas la finalité d'une œuvre, son secret et sa vérité dévoilée au monde, mais le "faire œuvre", le devenir de la matière et des idées. C'est un drame car il faut accepter l'idée qu'il n'y a pas de terme et que chaque nouvel état de matière s'établit sur la mort du précédent. Antonin Artaud nous livre ce secret dans "Le théâtre alchimique":

"Il faut croire que le drame essentiel, celui qui était à la base de tous Grands Mystères, épouse le second temps de la Création, celui de la difficulté et du Double, celui de la matière et de l'épaississement de l'idée."⁴⁸

⁴⁷ Antonin ARTAUD, cité dans Jacques DERRIDA, *Artaud le Moma*, op. cit., pp. 52,53.

Le "faire œuvre" magique de la création artistique est le vrai sens du sacré pour Artaud. Un sacré authentique et lucide, à la différence du faux sacré théologique. Que les structures théologiques aboutissent à une fausse perception du sacré vient de la même ambiguïté qui fait que la représentation est souvent une trahison de l'œuvre. Ici la trahison se traduit en blocage et en fausse perception de la révélation. La révélation bloque le mouvement du devenir de deux manières, en induisant de la transcendance et en induisant de l'immortalité. Les structures théologiques, puisqu'elles sont établies par la foi en un Dieu révélé (dieu du monde ou dieu d'une œuvre humaine), induisent la transcendance et l'au-delà de la matière. Le sacré devient alors quelque chose de lointain que l'homme ne peut jamais faire passer dans la matière par un geste créateur et ses œuvres s'en retrouvent déçues. De la même manière, la représentation trahit l'œuvre quand elle tente de la révéler dans sa finalité la rendant ainsi immortelle. Dans ce second cas, le sacré devient une chose figée dans une matière sensée durer toujours, dans une œuvre passée depuis longtemps et préservée avec acharnement. Le vrai sens du sacré se situe dans les profondeurs de l'immanence et l'infinie possibilité qu'il recèle. Une transcendance interne à l'immanence, une immanence traversée de transcendance.

"Le créateur est l'homme qui veut "l'inouï", qui "avance dans ce qui n'est pas dit et fait irruption dans ce qui n'est pas pensé, qui obtient par force ce qui n'est pas arrivé et fait apparaître ce qu'on n'a pas vu". Si la violence - celle de l'homme - est dite nécessaire, et si dans ces pages "créer" et "faire violence" sont exactement synonymes, c'est parce que l'homme doit faire œuvre de ce qui s'impose à lui et le subjugue sans jamais lui présenter la forme ou le visage d'une instance reconnaissable."⁴⁹

Cette phrase est écrite à propos de la philosophie de Heidegger. Notre travail tente d'éviter les comparaisons des thématiques de Derrida et d'Artaud à la philosophie de Heidegger, sentant une incompatibilité de fond. Cependant, cette phrase en particulier correspond assez bien à l'acte de création tel qu'il semble décrit chez Derrida et Artaud. L'acte de création passe par la violence du geste créateur et par le bouleversement cruel qui s'imposent à l'homme. L'œuvre est ce qui montre à la fois la finitude de l'homme et son infinie liberté. Dans la figuration l'œuvre est finie, mais l'acte de création, lui, est infini et libre.

⁴⁸ Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 77.

⁴⁹ Daniel PAYOT, *La statue de Heidegger, Art, Vérité, Souveraineté*, 2e édition, Paris, Circé, 1998, pp. 43,44.

Le matérialisme absolu

Dans le chapitre sur la parole soufflée, nous avons vu avec Derrida que l'inspiration ne peut pas venir des textes écrits sous peine d'être enfermée dans l'aliénation du passé et des structures figées. La "bonne inspiration"⁵⁰ est celle qui vient du fond abyssal des choses, du devenir qui donne le sens. Le fond des choses, c'est l'infini en l'homme et dans la matière, que seul un homme ancré dans le vivant peut comprendre. Artaud nous en dit un peu plus sur l'inspiration comme "souffle de vie" dans les notes pour une "Lettre aux Balinais":

"Non, les choses ne sont pas venues d'un esprit infinitésimal qui parti du néant s'est épaissi et rassemblé jusqu'à l'être.

Elles sont venues d'un corps existant, qui a tiré de toutes pièces,
du néant même,

avec son souffle,

des corps, des objets et des choses qu'il a façonnés avec la main.

Et c'est cela le matérialisme absolu.

Le reste qui va de la haute métaphysique à la haute mystique

en passant par la psychurgie

n'est que l'enfantillage sommaire

d'une cervelle en décomposition."⁵¹

Voilà d'où vient l'inspiration, elle est puisée du néant par les corps et se réalise dans la matière. Le chaos, le néant, la place du vide qui appellent le théâtre de la cruauté, sont autant de mots pour désigner la puissance de l'infini au cœur de l'immanence. "Aussi, la béance du Chaos n'est pas le vide, c'est un repli, un creux comme une vague qui s'amorce, prend de la force, atteint son sommet et déferle en se diffractant en écume."⁵² "Le multiple bruyant, anarchique, noiseux, nué, tigré, zébré, bigarré, mélangé, traversé de mille couleurs et de mille tons, est le possible même."⁵³ Le chaos est multiple et créateur, il donne naissance, il est ce rien d'où tout naît: instance d'imagination. Le néant ne désigne pas une absence de matière mais une absence de forme, un peu comme le mélange sombre de toutes les couleurs sur la palette du peintre. Le noir est ce mystère qui s'oppose au paraître de la lumière et qui intègre toutes les couleurs. C'est dans la force de la matière, et non dans la forme, que se joue la création pour Artaud.

⁵⁰ Jacques DERRIDA, *L'écriture et le différence*, op.cit., p. 266.

⁵¹ Antonin ARTAUD, "Notes pour une Lettre aux Balinais", dans Antonin Artaud illustré par Louis Joos, Bruxelles, Gallimard, p. 25.

⁵² Sophie DE MIJOLLA-MELLOR, *Chaos. Le chaos, l'informe et la pensée de l'origine*, sous la direction de Monique Devid-Ménard, Paris, Hermann, 2013, p93.

⁵³ Michel SERRES, *Genèse*, Paris, Grasset, 1982, p 45.

Nous avons souvent abordé dans ce travail la difficulté que revêt la compréhension de la création. Il faut que l'homme puisse dépasser ses peurs pour aller puiser dans le néant que nous venons de décrire, il faut qu'il ose "passer à l'autre bord". La cruauté et la difficulté résident dans le fait d'accepter le devenir, car cela implique, d'une part, d'imaginer la potentialité de notre propre mort et, d'autre part, d'accepter la non-maîtrise du possible. La métaphore de l'enfant qui a peur des monstres la nuit correspond bien à cette idée. D'après le Littré, monstre vient du latin *monstrare* qui veut dire montrer. Dans la nuit, l'enfant a peur de la possibilité que quelque chose puisse se montrer, pas de l'invisible et du néant qui la caractérisent. Le noir rend tout possible, l'invisible déploie l'imagination vers ce qui se montre, ce monstre. C'est dans la compréhension du chaos que nous sommes artistes! Rester dans la lumière et sur les scènes théologiques est une fuite et souvent ne résout pas le problème, les ombres sont pires que les monstres.

"Dans la Nuit, s'élaborent les possibles non nés, les volontés inassouvies de la Vie, tout ce qui avant de déployer son être extatique dans la lumière n'existe qu'en tant que ce pouvoir immergé en lui-même et qui jouit de tout ce qu'il peut faire".⁵⁴

Dans la nuit se déploie l'imagination comme possibilité pure, comme liberté infinie. L'art en est la manifestation. Nous sommes la vie et nous créons la vie car tel est son sens.

⁵⁴ Michel HENRY, *Voir l'Invisible. Sur Kandinsky*, Paris, Editions François Bourin, 1988, pp. 241-242.

Conclusion

Tout au long de ce travail, nous tentons de percevoir le paradoxe fondamental entre Derrida et Artaud, et au travers du concept de création. Artaud et Derrida sont des hommes qui ont beaucoup voyagé et qui ont toujours assumé et défendu leurs théories et leur manière de penser, même au péril de leur liberté. Nous nous demandons si Derrida est à même de pouvoir rendre compte de l'œuvre d'Artaud, mais a-t-il seulement voulu en rendre compte, et peut-on réellement qualifier les textes et dessins d'Artaud d'œuvres? Derrida est bien conscient de la problématique et tente de rester humble et ouvert face à Artaud. Entre les deux acteurs de ce travail, il y a plus qu'une volonté d'analyse ou de commentaire, il y a une véritable discussion, une scène. Par ailleurs, cette discussion et cette scène font directement écho aux questionnements internes des textes d'Artaud, fond abyssal du sujet de ce travail.

L'écriture, le discours et le langage sont les premiers paradoxes que rencontre la création et qui lui sont nécessaires. En effet, les structures qui codifient l'écriture et le langage soufflent la parole et l'inspiration. Elles sont basées sur l'analyse par la différenciation et la hiérarchisation, et c'est pour cette raison qu'elles sont contraires à la création comme "souffle de vie" qui est nécessairement basée sur une unité dépassant toute fragmentation. Une œuvre venant d'un homme diffracté, déraciné et malade ne peut que choir dans l'existence ne faisant plus partie du corps et de la vie. Le souffleur de parole qui rend malade porte le nom de dieu, il s'insinue furtivement entre la naissance et la vie de l'homme ou d'une œuvre, comme une bactérie liée à l'exposition. Le dieu en l'homme contamine la création en la détachant de la vie, en fragmentant l'unité de l'existence, et cela abouti à des œuvres mortes et soufflées. Le paradoxe vient du fait que les structures, bien qu'elles soient aliénantes, sont aussi nécessaires à la parole en tant que langage.

Pour préserver l'œuvre de la déchéance l'homme doit rester dans le devenir, l'être-debout, la création vivante. Artaud nous donne le concept de cette nouvelle perspective: le théâtre de la cruauté. Il s'oppose à la scène théologique hiérarchisante du dieu auteur et propose une scène de présentification de l'œuvre, cruelle par sa lucidité dans l'existence. Le paradoxe du théâtre est la scène, car elle est ce lieu d'exposition soumis au virus furtif de la diffraction, et en même temps elle est la possibilité d'une œuvre vivante.

Le troisième paradoxe est celui du subjectile, mot très peu abordé par Artaud et qui semble pourtant d'une importance capitale sous la plume de Derrida. Il est une sorte de peau poreuse qui joue entre l'œuvre et son support, qui peut trahir un dessin et en même temps être l'alliée

de la création. Il se rapproche un peu plus de la création que la scène car il n'expose pas complètement l'œuvre, il rend mieux la fragilité nécessaire à l'œuvre pour rester dans le devenir.

L'écriture est le paradoxe de la parole, la scène celui du théâtre, et le subjectile celui du dessin. Trois paradoxes au sein de la pensée d'Artaud que Derrida met en avant, et qui suivent une évolution dans une sorte de rapprochement au concept de création. Ils sont pris dans le même engrenage, celui de la trahison et de la représentation. C'est d'ailleurs aussi cet engrenage qui lie Derrida à Artaud, il est en quelque sorte l'écriture des paroles d'Artaud, la scène de son théâtre, ou le subjectile de son dessin. Il est ce qui trahi, en tentant de révéler, dans la représentation. D'ailleurs, ce travail aussi trahi et est pris dans le même engrenage, la même mise en *abîme*.

Mais qu'est-ce que la création sinon cette impossibilité première, ce fond abyssal, cette origine infinie? La trahison est nécessaire à l'œuvre comme ce qui la plonge dans l'existence, qui la fait vivre en permettant le mouvement, qui la représente dans un nouveau présent. Alors oui, Derrida trahit sûrement Artaud et il n'est sûrement pas le mieux placé pour rendre compte fidèlement de son œuvre, mais il est le mieux placé pour prolonger le mouvement de la création lancé par Artaud dans une discussion.

La trahison permet de maintenir la création en tant qu'elle n'est pas œuvre finie mais acte d'œuvre. Dans la représentation, l'œuvre doit pouvoir continuer à évoluer, et à provoquer chez le spectateur ce bouleversement initial qui engendre la création. Poésie est l'autre nom de la création et c'est par ce média qu'Artaud a lancé la discussion, que Derrida l'a ressaisie, et que ce travail veut approfondir. D'après le Littré, poésie vient du grec *ποίησις* qui signifie "action de faire par excellence, création". La poésie est le point charnière entre la parole et l'écriture, le théâtre et la scène, le dessin et le subjectile, la différenciation et la floculation, Derrida et Artaud, la philosophie et l'art,... qui permet le geste magique de la création. Alors finissons sur quelques lignes d'Artaud à propos de la poésie:

"Tout sentiment puissant provoque en nous l'idée du vide. Et le langage clair qui empêche ce vide, empêche aussi la poésie d'apparaître dans la pensée. C'est pourquoi une image, une allégorie, une figure qui masque ce qu'elle voudrait révéler ont plus de signification pour l'esprit que les clartés apportées par les analyses de la parole."⁵⁵

⁵⁵ Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 110.

Bibliographie

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

ARTAUD Antonin, *L'Ombilic des Limbes suivi de Le Pèse-nerfs et autres textes*, Paris, Gallimard, 1968.

ARTAUD Antonin illustré par Louis Joos, Bruxelles, Gallimard.

DERRIDA Jacques, *Artaud le Moma, Interjections d'appel*, Paris, Galilée, 2002.

DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, 2e édition, Paris, Seuil, 1967.

DERRIDA Jacques, "Forcener le subjectile", dans Paule THEVENIN, Jacques DERRIDA, *Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986.

DE MIJOLLA-MELLOR Sophie, *Chaos. Le chaos, l'informe et la pensée de l'origine*, sous la direction de Monique Devid-Ménard, Paris, Hermann, 2013.

Fantasmagie, t. 27 (1968).

HENRY Michel, *Voir l'Invisible. Sur Kandinsky*, Paris, Editions François Bourin, 1988.

PAYOT Daniel, *La statue de Heidegger, Art, Vérité, Souveraineté*, 2e édition, Paris, Circé, 1998.

PEETERS Benoît, *Derrida*, Paris, Flammarion, 2010.

SERRES Michel, *Genèse*, Paris, Grasset, 1982.

THÉVENIN Paule, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993.

Table des matières

Remerciements	p. 1.
Introduction	p. 2.
Chapitre 1: Atraud et Derrida	p. 6.
Biographie d'Artaud	p. 6.
Biographie de Derrida	p. 7.
Derrida lecteur d'Artaud	p. 8.
Chapitre 2: Parole et Ecriture	p. 12.
Discours clinique et discours critique	p. 12.
La parole soufflée	p. 13.
L'inspiration floculante	p. 14.
L'être-debout contre le dieu furtif	p. 15.
Le théâtre de la cruauté	p. 16.
Chapitre 3: Théâtre et Scène	p. 18.
Le théâtre et le présentification	p. 18.
La scène théologique	p. 19.
Le théâtre comme rêve lucide	p. 20.
La Madonna del parto	p. 22.
Chapitre 4: Dessin et subjectile	p. 25.
La scène du subjectile	p. 25.
L'incubation du subjectile	p. 25.
Forcener le subjectile	p. 27.
La mouvance et le coup	p. 28.
Derrida subjectile d'Artaud?	p. 29.
Chapitre 5: Poésie et Création	p. 31.
L'envoi	p. 31.
Passer à l'autre bord	p. 33.
Le matérialisme absolu	p. 36.
Conclusion	p. 38.
Bibliographie	p. 40.
Table des matières	p. 41.
Annexe	p. 42.

Annexe

Projet individuel en culture et création:

Mise en *abîme* tumultueuse de la création, poésie.

(Cours de la mineure en culture et création avec Michel Dupuis en tant que mentor).

La poésie est à mon sens ce qui relie le mieux la philosophie et l'art en tant qu'elle mêle le langage aux images. Pendant toute cette année, je me suis posée la question de la confrontation et de la liaison de la philosophie avec l'art. Ce travail de création personnel est donc la concrétisation artistique du questionnement par le média de la poésie, tandis que le TFC en est la part philosophique par le média des textes de Derrida et d'Artaud.

L'art et la philosophie se questionnent ensemble sur la création, et mène une lutte houleuse sur le parvis de l'œuvre. Quel et ce geste, cette impulsion, ce fondement abyssal qui permet l'acte créateur? Dans les conclusion de mon TFC, je parle de l'importance qu'une œuvre doit continuer à vivre et à donner l'impulsion de vie pour être art, c'est le rôle de ce travail de création. Il se compose d'un dessin et de sept poésies personnelles, dont les thématiques rejoignent celles de mon TFC. Ces créations reflètent le sentiment d'impuissance à vouloir dire ce qui ne peut qu'être vécu, et en même temps, la nécessité de le dire, de le crier.

Je ne vais pas faire une analyse philosophique de mes propres poésies, mais juste donner leur contexte, et peut être les éléments de leur inspiration. Car toute leur force serait brûlée si je les enfermaient dans un cadre. Il faut les laisser en devenir, comme elles sont venues dans le devenir de ma vie, comme elle se meuvent dans le devenir des mots, comme elles peuvent, je l'espère, entraîner un bouleversement chez le lecteur. Car elles me viennent des bouleversements de ma vie.

Abîme



Dessin réalisé aux beaux-arts cette année, et qui peut se rapprocher dans mon TFC des thématiques de la parole soufflée et du fond abyssal de la création.

En souvenir d'une longue nuit

Née dans la nuit noire
De la solitude
Néant, désespoir
Etre d'habitude

Aucune lumière
Dans cette vie morne
Juste des barrières
Des milliers de bornes

Buter rebuter
Contre l'existence
Et pourtant lutter
Y a-t-il un sens?

Longue longue nuit
Mais quand viendra l'aube?
Vie pleine d'ennui
Quelles grosse daube!

Jamais de repos
Assaillie de sons
Glaçure de ma peau
Absurde chanson...

Poème dédié à l'être de l'étang, inspiré par mes cours de métaphysique de premier bachelier et d'une expérience de vie. Il se rapport dans mon TFC aux thématiques de l'impossibilité, de la parole

« J'en ai marre! »

Vais-je devenir folle
Restant prisonnière
Ma vie batifole
J'en suis étrangère

Attendre et attendre
La fin du supplice
La fin des méandres
Du temps si complice!

« Je dis à tous ceux qui m'entende, ne perdez pas espoir! »

Née dans la nuit, noire
Par infinitude
Née en des espoirs
D'une plénitude

« Le vent souffle et chasse mon esprit... »

L'autre du noir

Une voix déployée des profondeurs du noir
Et des chuchotements,
Temps suspendu.
Retour en arrière
Une femme et deux hommes;
Signe d'amour et de folie
Retour en arrière

Silence
Comment trouver les mots?
Il n'y a plus de langage
Et cela ne peut être différent
Car tu es l'autrement,
L'autre du noir tourné vers son ombre.
Et je n'ai plus les mots.

L'amour tranchant,
Mon ventre, mon être,
Je suis l'essence de la trahison.
Comment ignorer ce qui dort en moi?
Courir
Tourner
Tourner
Vibrer
Pour tout oublier
Et s'aimer

Inspiré de *Verklärte Nacht*: chorégraphie de Anne Teresa De Keersmaecker sur une musique de Schönberg. Se rapport dans mon TFC aux thématiques de la trahison, de l'autre, du langage et de la folie.

Infinie utopie

Yeux fermés, les pas se succèdent sur le fil,
Difficile l'équilibre des êtres qui y défilent,
Ils marchent sans perception du gouffre tranquille,
Quand l'un tombe, les autres continuent, dociles.

*Sommes-nous donc tous aveugles?
Et toute cette poussière étouffante.... Qu'en reste-t-il?*

L'araignée créatrice tisse la fragile
Toile d'infini, seul le funambule agile
D'un jeu subtil, fait face à l'abîme fertile,
Une étoile filante. Mais qu'en reste-t-il?

*Crier et ne pas être entendu
Vouloir s'exprimer et devenir fou*

Lourds, les battements du tambour, du cœur, toujours,
Courent, les vibrations de velours, couleurs, du sourd,
Jour, résiste au vacillement de la toupie!

Alors, qu'en reste-t-il du funambule en danse?
Alors, qu'en reste-t-il de l'araignée en transe?
Souvenir, à venir, éternelle utopie...

Poème inspiré de la pièce "Seuls" de Wajdi Mouawad, de l'année de utopies pour le temps présent, et de la philosophie de Heidegger. Il se rapporte dans mon TFC aux thématiques de l'abîme, de la création, du langage, et de l'infini.

Le cris

Puissant

Double

Le premier est cause d'étonnement général

D'où vient-il , comment peut-il sortir d'une bouche si délicate, d'un corps humain...

Il se fait simultanément d'un geste destructeur et exutoire

Il est suivi d'un mot d'excuse confus de sa génératrice, comme si elle-même était prise d'étonnement de ce son étrangement gigantesque.

Mais aussitôt, un échos de ce cris: son double, son autre, son ombre

Celui-ci vient comme pour prouver que le premier n'étais pas une illusion, n'était pas juste un acte de folie isolé

Il confirme le premier et rend impossible l'accident

Nous oblige à y croire, à l'entendre et à le supporter

Il est horrifiant et fascinant

Suspend la pensée et les émotions par son acte de vie pure

Acte de vie dans tout ce qu'elle a de plus morbide et créateur

Ce second cris est tel celui de la femme qui donne sa vie pour la vie, expulsant tout son souffle

Sa génératrice s'en retrouve démunie, en larmes d'impuissance, face à sa propre folie qui semble la dépasser

Le cris double fait peur par sa transcendance à la vie et à notre humanité, mais il est merveilleux

Il est la création, il est la preuve de la vie dans ce qu'elle a de fou, il est la libération du corps, il est le garant de la raison, il est fondateur.

Poème dédié à Florence, inspiré d'une expérience de vie. Il se rapporte dans mon TFC aux thématiques du cris, de l'autre, du double, de la vie, de la création, de l'origine infinie, de la libération, et de la cruauté.

Papillon de nuit

Il fait noir, la mort certaine.
Tu dors perdu dans la tempête
Mourir, c'est pas si grave:
Une main qui t'enlève,
Une vague qui vaguement t'entraîne,
Dans sa musique silencieuse,
Dans sa danse suspendue,
Papillon de nuit.

La mort est nue,
Comme l'intérieur d'un corps.
Faites d'emprunte, de muscles
Tendus;
Tango des doigts chuchotant
Au son de la cloche dérouillée,
Papillon de nuit.

Puis, quand l'ombre ne suit plus
Et que le regard le perce plus le rideau d'eau,
Traverser le miroir.
Valse lente à la voix si pure,
Valse lente des corps mouvants,
Papillon de nuit.

Poème inspiré de la pièce de théâtre "Cold Blood" de Jaco Van Dormael avec la collaboration de Michèle Anne De Mey. Il se rapporte dans mon TFC aux thématiques de la mort, de la vie, de la nuit, de la fragilité de la création et de l'autre bord.

Les perles du collier d'Indra

De l'eau, dans la cambrure de mon do nu, perle
Scintillante, sinueuse, elle se fige en moi
Aussi miroitante que les bijoux d'un merle.
Mais elle est glacée et seuls ses reflets larmoient!

La solitude dans l'expression des pantins
Pour qui en le jour lumineux l'être s'éteint
Je marche courbé dans la vision oubliée
Où que je sois, heurt de réalité trompeuse...

*Les perles d'eau glacées renvoient la vie vitrifiée
Ferme tes yeux pour sentir la vie vivifiée*

Le jour décline, les miroirs se font limpides
Enfin les formes se meuvent en possibles fluides
Mon ombre s'allonge et mon regard s'élève

Nuit noir, embrasse moi de tes monstres lucides
En ton sein la vision est infinie et guide
Venant du cosmos, tu m'as dit en secret: "rêves"!

Poème inspiré par le concept des perles du collier d'Indra qui vient de la pensée hindouiste. Il se rapporte dans mon TFC aux thématiques de la scène lucide du théâtre de la cruauté, du rêve lucide, de l'infini, de la nuit et de la sincérité.

Vestige, vertige

Elle immaculée conception,
Blanche, sublime, monstrueuse,
Me délivre des perceptions,
M'envoûte comme une tueuse.

Illumination d'un instant,
Aveuglement de tout les autres.
Laissant le créateur distant,
Nous voulons la faire nôtre.

*Ne pas en revenir
Voir l'absolution de la mort,
La paralysie extatique.*

Au loin un souvenir voltige,
Retour de l'interrogation
Au bord du vestige, vertige,
Et le pouvoir de création.

La tache!

Transporter la vision du sens,
Transfigurer l'immaculée,
Transpercer le fond du silence,
Transpirer la blanche adulée.

- *"Mais enfin, pourquoi lui fais-tu subir un tel traumatisme?"*
- *"Pour lui faire rendre l'âme, à la vie!"*

Poème dédié à Cassiel et inspiré par le concept du subjectile et par la dialectique entre le dessin et la feuille blanche du papier. Il se rapporte dans mon TFC aux thématiques de la scène théologique, du vertige et de la fragilité de la création, du subjectile, et de la vie.