UNIVERSITÉ PARIS 8 – VINCENNES – SAINT DENIS

École doctorale 31 « Pratiques et théories du sens »

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO

Corso di Dottorato in Studi umanistici. Tradizione e Contemporaneità

Thèse de doctorat

Erica Ruck

Discipline: Philosophie

Touches visuelles de la pensée

THÈSE dirigée par :

M. Bruno Cany — Maître de Conférences Habilité, Université Paris 8 Saint Denis

Mme. Anna Maria Testaverde — Professeure des Universités, Università di Bergamo

RAPPORTEURS :

Mme. Roberta Carpani — Professeure des Universités, Università Cattolica di Milano

M. Louis Ucciani — Maître de Conférences Habilité, Université de Franche-Comté Besançon

MEMBRES DU JURY :

Mme. Eliane Beaufils — Maître de Conférences, Université Paris 8 Saint Denis

Mme. Roberta Carpani — Professeure des Universités, Università Cattolica di Milano

Mme. Federica Sossi — Professeure des Universités, Università di Bergamo

M. Jacques Poulain — Professeur Émérite, Université Paris 8 Saint Denis

Département de Philosophie
Université de Paris 8 – Vincennes - Saint-Denis
2 Rue de la Liberté – B 342
93526 Saint-Denis cedex

Dipartimento di studi umanistici
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
Via Carducci 28/30
20122 Milano, Italia

Dipartimento di Lettere, Filosofia, Comunicazione
Piazzale S. Agostino 2
24129 Bergamo, Italia

AVANT-PROPOS

Ce travail de recherche intitulé, « Touches visuelles de la pensée », est la conclusion de mon doctorat en philosophie qui a commencé en 2011, en cotutelle de thèse entre l'Université Paris 8 « Vincennes-Saint Denis » et l'Université degli Studi di Milano « Cattolica del Sacro Cuore », sous la direction de M. Bruno Cany et de Mme Anna Maria Testaverde.

Après avoir obtenu un diplôme au lycée classique de Lovere « Decio Celeri », j'ai poursuivi des études supérieures à la faculté de Théâtre à Bergame et soutenu un mémoire de Master 2 sous la direction de Mme Amelia Valtolina et Mme Anna Maria Testaverde (2009), intitulé « La représentation de l'irreprésentable».

J'ai toujours été passionnée par ce qui transcende la réalité, par les aspects sombres de l'homme et de l'art. C'est pourquoi pour mon mémoire de Master 2 en Théâtre j'ai choisi d'étudier le théâtre irreprésentable d'Heinrich von Kleist et de Carmelo Bene avec une référence à Antonin Artaud. J'avais découvert une théâtralité tout à fait différente qui me fascinait beaucoup et qui ne rentrait pas dans l'histoire classique du théâtre. Voir sur scène ce qui n'est pas représentable, comment est-ce possible ?

Bien évidemment mon approche de recherche a été théâtrale, mais c'est là qu'Antonin Artaud a pris sa place dans mon esprit. Le premier texte que je lus, était, comme la plupart des étudiants, « Le théâtre et son double ». Je suis restée frappée par la modalité d'expression de cet homme à la fois si directe, si rude, mais poétique. J'avais senti la voix hurlante entre les lignes d'un homme qui voulait sortir de sa solitude et révolutionner le théâtre, et pas seulement. A l'époque je n'avais pas encore pas très bien compris cette figure énigmatique, mais j'étais sûre qu'Artaud n'était pas seulement un homme de théâtre car il parlait de vie, de pensée.

Lorsque je suis arrivée à Paris en 2010, j'ai voulu suivre ma volonté d'étudier la pensée et son mécanisme, je me suis alors inscrite en Master 1 en Philosophie à Paris 8. Pour ma plus grande chance, le premier cours auquel j'assistais fut un cours sur Nietzsche et Artaud par mon actuel directeur de thèse,

M. Cany. Ce fut un grand plaisir pour moi d'approfondir Artaud, un homme que je venais de découvrir penseur, outre homme de théâtre. De plus, j'avais la possibilité d'étudier un autre grand philosophe, Nietzsche et ses liens avec Artaud.

J'ai beaucoup appris, mais je crois que la chose qui m'a le plus fascinée, c'était d'être en contact avec un autre type de philosophie, moins académique et plus liée à l'art. Le cours expliquait en effet comment il existe une autre branche de philosophie, que l'on peut définir de « philosophie-artiste », où l'art est essentiel à la pensée. Artaud et Nietzsche se sont donc présentés sous mes yeux dans une veste nouvelle et inconnue.

Suite à la validation d'un diplôme de Master 1 en « Philosophie et critique contemporaine de la culture » (Université Paris 8 « Vincennes-Saint Denis », 2011), j'ai décidé de continuer mon parcours d'études en m'inscrivant au Doctorat de philosophie.

Mon chemin d'études philosophiques n'est pas traditionnel et bien sûr moins complet car il est lui-même construit sur la rencontre de l'art théâtral avec la philosophie. Mon travail de recherche reflète cette rencontre aussi bien dans le contenu que dans la méthodologie. Dans le cadre de la philosophie-artiste, je propose une étude de la pensée visuelle chez Artaud et Nietzsche et de l'image totale chez Eisenstein en analysant la généalogie, les différences et les similitudes. Comment pense-t-on par images, et non pas par touches ? La construction de la pensée par touches : une touche, une image ; plusieurs touches, une idée complexe.

L'Université de Bergame m'a offert le support théâtral et l'Université Paris 8 l'apport philosophique et multidisciplinaire.

Touches visuelles de la pensée

SOMMAIRE

INTRODUCTION *1*

I. L'IDENTITE MULTIPLE *12*

I.I QU'EST-CE QUE LE PHILOSOPHE-ARTISTE ? **13**

I.II QU'EST-CE QUE LA PENSÉE VISUELLE ? **16**

I.III LA CRISE CULTURELLE **19**

I.III.I La révolution d'Artaud 22

I.III.II La maladie organique 32

I.IV LA CRISE PERSONNELLE **35**

I.IV.I Le tragique chez Artaud 39

I.IV.II L'abri de la poésie 41

I.V LE « JE » TRANSCULTUREL **46**

I.VI L'ANGE **49**

I.VI.I Le cri 60

I.VII DIALOGUE AVEC L'AILLEURS **64**

I.VII.I La Syrie 67

I.VII.II L'espace balinais 73

I.VII.III Le Mexique 76

I.VIII DIALOGUE AVEC LES PEINTRES **78**

I.VIII.I Balthus 83

I.VIII.II Paolo Uccello 85

I.VIII.III Van Gogh 88

I.IX LE NOUVEAU LANGAGE **96**

I.IX.I Les doubles 105

I.X LA NOUVELLE MÉTAPHYSIQUE **108**

II. LA GENEAOLOGIE NIETZSCHE / ARTAUD *126*

INTRODUCTION **127**

II.I LA VALEUR DE L'ART **130**

II.I.I « La Naissance de la tragédie » 130

II.I.II La Grèce comme modèle 138

II.II LE THEATRE CHEZ NIETZSCHE **140**

II.II.I Une lutte constante 140

II.II.II Opposition épique/lyrique 144

II.II.III Euripide et Socrate 147

II.III NIETZSCHE ET ARTAUD **150**

II.IV LA PHILOSOPHIE DES VALEURS **154**

II.IV.I Tragique v/s dialectique 154

II.IV.II La transvaluation des valeurs 156

II.V L' INTERPRETATION **159**

II.V.I La vérité 160

II.V.II La métaphore 163

II.VI LES CAS WAGNER **168**

II.VII LE PHILOSOPHE DE NIETZSCHE **175**

II.VIII LES IDOLES **183**

II.IX LA METAPHYSIQUE **191**

II.IX.I Critique du finalisme 193

II.IX.II L'éternel retour 198

II.IX.III Le surhomme 204

III. L'IMAGE TOTALE *208*

III.I SERGUEI MIKHAILOVITCH EISENSTEIN : UN PHILOSOPHE-ARTISTE **209**

III.II LE THÉÂTRE D'EISENSTEIN **211**

III.II.I Le mouvement expressif 217

III.III LE PASSAGE AU CINÉMA **224**

III.IV LES SOURCES **229**

III.IV.I Il Kabuki 229
III.IV.II Les hiéroglyphes 233

III.V LES MONTAGES 237

III.VI LE PUBLIC 243

III.VII ART LIBRE 244

III.VIII IMAGE ET REPRÉSENTATION 249

III.IX LES CENCI D'ARTAUD 254

III.IX.I Comparaison avec les versions précédentes 256
III.IX.II La tragédie 259
III.IX.III Les personnages 262

CONCLUSION 265

BIBLIOGRAPHIE 273

RESUME DE LA THESE EN FRANÇAIS 298

RESUME DE LA THESE EN ANGLAIS 299

INTRODUCTION

I. Motivation et définition du champ de recherche

Antonin Artaud et Friedrich Nietzsche sont deux hommes qui rêvent à une culture totale, à une harmonie universelle que l'on a perdue. La volonté de revenir en arrière pour sauver la société moderne, le désir de restaurer les valeurs de la Grèce archaïque et le tragique, sont des aspects qui sont plus que jamais très actuels pour sauver notre culture devenue de masse. L'égoïsme, le narcissisme, la possession et l'argent ont pris le dessus sur notre vie. Aujourd'hui l'homme peut avoir ce qu'il veut, mais cette grande possibilité, que l'on n'avait pas auparavant, le rend plus concentré sur lui-même. Le partage, l'ouverture à l'autrui se sont perdus. La branche de la philosophie-artiste nous aide à découvrir comment on peut améliorer notre condition.

La crise de la civilisation fait naître la science humaine car l'homme découvre les autres civilisations et modes de pensée et commence à questionner sa pensée et à se questionner lui-même. La philosophie classique s'arrête là et laisse place à des autres pensées qui ne sont pas rationnelles. On peut dire que la crise de la culture permet la découverte du philosophe-artiste et de sa pensée visuelle.

Notre travail de recherche s'inscrit dans ce cadre de référence et, à travers une approche multidisciplinaire, propose un examen critique de la pensée visuelle des deux philosophes-artistes Antonin Artaud et Friedrich Nietzsche, avec l'objectif d'esquisser une élaboration conceptuelle de la pensée du philosophe-artiste selon Nietzsche et Artaud en tant que « pensée visuelle » et d'un cinéaste, Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein.

La pensée-artiste du philosophe-artiste est très ancienne, elle remonte à Platon, avant de recommencer avec Nietzsche et de s'élaborer avec Artaud. Nous suivrons cette évolution en nous appuyant sur le théâtre tragique que tous deux utilisent pour source. Selon Nietzsche, la pensée-artiste se modélise sur la musique parce que la musique est le seul art qui nous permet d'accomplir des abstractions de la pensée.

En revanche Artaud a théorisé un théâtre de la cruauté qui nous permet de découvrir la vérité, de dépasser la réalité. Le langage proposé par ce théâtre, fait de formes, de sons et de gestes, peut avoir les mêmes effets intellectuels que le langage verbal. On est en présence d'une pensée propre, où la parole n'est pas supprimée, mais où sa fonction est modifiée. Pour cela, le théâtre doit faire un retour à la tradition ancienne, au théâtre grec où la dimension religieuse et rituelle, éthique et culturelle, est encore en vie ; car l'enjeu n'est pas tant de représenter une chose en son absence (conception sémiotique), que de rendre visible l'invisible (conception métaphysique).

Le problème de Nietzche c'est le solipsisme ; Artaud a bien vu la dimension pragmatique de l'art, mais celui qui construit la pragmatique de l'image c'est Eisenstein.

Il faut revenir à Wagner car il a proposé une image totale. Nietzsche n'est pas capable de faire de compositions globales (texte, musique). Il échoue, car pour lui la musique est « pure ». Dans quelle mesure s'oppose-t-il à Wagner ? Cette opposition l'a gardé à distance de l'image totale. Nietzsche est incomplet car lui manquent le théâtre et l'art, il a seulement la musique. Du point de vue artistique il n'est que musical, donc il ne peut faire de l'art total.

II. Objectifs de la recherche

Notre travail s'intitule « Touche visuelles de la pensée ». Dans notre recherche, nous voulons suivre le développement de la pensée visuelle à partir de l'image visuelle chez Artaud, une image qui se pense vision ; pour passer à la pensée de Nietzsche qui se pense métaphore ; enfin nous arriverons à l'image chez Eisenstein qui est une image totale.

Nous voulons d'un côté valoriser la pensée-artiste de ces trois philosophes-artistes, et, de l'autre, mettre en évidence les manques de l'un et de l'autre.

Le renversement des valeurs que Nietzsche affirme il ne l'a pas réalisé, car sa pensée est de type musical ; c'est Artaud qui a su centrer sa pensée sur le corps. Mais c'est seulement avec Eisenstein que la pensée visuelle trouve sa propre pragmatique dans le montage des attractions.

Notre recherche vise tout particulièrement à vérifier les quatre thèses suivantes :

1. La pensée visuelle: la pensée visuelle est une façon de penser plus concrète, réelle et tangible. Elle pense par images et non par concepts. La pensée visuelle est créée et utilisée par le philosophe-artiste et elle est capable de combiner les aspects de la rationalité avec ceux les plus intimes du cœur. La caractéristique particulière du philosophe-artiste est sa pensée non systématique, plutôt partielle et plurielle. Le philosophe-artiste a un autre rapport avec la vérité, totalement différent de la conception classique de la vérité. Ce genre de philosophe, qui est d'abord et avant tout un poète et un artiste, adopte dans sa façon de vivre et de penser le cœur et l'âme. Il s'agit de la transvaluation des valeurs qui implique l'union de la vie et de la pensée à travers le corps. La rigueur académique s'éloigne de la méthode pour s'approcher d'une raison qui n'est pas seulement celle de l'esprit mais aussi celle du cœur. Les émotions et nos expériences ont la même importance que nos pensées ; par conséquent elles doivent être entendues et mises en évidence.

2. La filiation critique d'Artaud. On peut dire que Nietzsche a posé les fondations de la croissance d'une nouvelle pensée en posant l'art comme mesure de vérité et il a vu dans le théâtre la meilleure forme pour la mettre en œuvre, mais c'est Artaud qui a ensuite, à sa façon, prolongé et donné vie à ce que Nietzsche avait pensé, mais non réalisé : la pensée comme action du corps. On peut parler de filiation critique d'Artaud parce qu'il prend l'héritage de la tradition philosophique nietzschéenne pour le surpasser et arriver à la pensée visuelle vue comme rupture et renversement des valeurs. On assiste également au passage d'une théâtralité de la parole écrite chez Nietzsche, à une théâtralité de la parole orale chez Artaud.

3. La grande différence entre les deux philosophes-artistes: la différence c'est que la pensée visuelle chez Nietzsche pense par métaphore, chez Artaud elle pense par vision. La métaphore nietzschéenne est une image abstraite qui ne relève

pas de l’expérience visuelle et elle se pense comme musique (il s’agit d’une pensée que l'on trouve déjà chez Platon), et c’est pour cette raison qu'elle peut penser à l’image ; elle se pense comme métaphore, comme vision abstraite. A travers l'écriture de la musique, Nietzsche exprime sa façon de vivre, sa tonalité d’âme que les mots ne sont pas capables d'exprimer. La musique permet de décrire la réalité du cœur et c'est seulement ensuite que les mots adéquats pourraient traduire les sentiments qui autrement ne pourraient pas être exprimés. Chez Artaud, en revanche, l’image se fait concrète, chair sur la scène théâtrale, présence corporelle effective. Pour en finir avec la psychologie et la domination de l'écriture dans le théâtre, le théâtre doit produire une pensée propre. Artaud rêve à un théâtre à tendance métaphysique, où les mots ont la capacité de perturber et d'enchanter.

4. L’image totale chez Eisenstein. Nietzsche nous résulte incomplet car il n’arrive pas à toucher le corps, c’est Artaud qui exprime l’art avec le corps car c’est un homme de théâtre. Nietzsche exprime l’innommable par l’art, mais pas par le corps ; alors qu’Artaud a bien vu la dimension pragmatique de l’art, mais celui qui construit la pragmatique de l’image est Eisenstein.

III. Apports de notre travail

L’intérêt scientifique de notre recherche se situe sur deux découvertes : la première découverte est que la pensée de l’image nietzschéenne devait davantage à Platon qu’aux poètes, du fait que l’image, chez l’un et l’autre, est allégorique. Et que l’allégorie est une pensée qui cherche à voir et à faire voir les abstractions à l’aide d’éléments concrets. Le voir, ici, se détournant de la vision pour chercher le concevoir.

La deuxième découverte est que, sur la question du modèle artistique de la pensée philosophique, le renversement des valeurs n’a pas eu lieu : qu’ici, comme chez Platon, c’est la musique qui modélise la pensée. L’intérêt fondamental de la démarche esthétique chez Nietzsche est anthropologique : il a parfaitement mis en lumière le rôle de la musique comme étape fondamentale, chez lui, de la

transmutation des sentiments en mots ; puis décrypté le rôle de la poésie qui, avec ses images-métaphores créées par ces sons que sont les mots, atteint à l'abstraction de la pensée. La poésie nietzschéenne est donc conversion de la musique dans la langue, qui toujours chez lui est philosophique : ainsi la poésie est-elle musique de la pensée.

La pensée de l'image en tant qu'image mentale, ayant pour ambition d'être le lieu où s'élabore la synthèse de toutes les conceptions de l'image d'aujourd'hui, c'est elle seule qui peut penser la pensée à l'œuvre dans le monde technologique des images qui est le nôtre et nous dégager de l'emprise de la technologie sur notre pensée.

La crise du sujet poétique en tant que dessaisissement de soi, est une crise de l'identité et de la pensée, du corps et de la langue. Artaud, avec son théâtre de la cruauté, est celui qui a poussé le plus loin l'élaboration de l'unité de la vie et de l'art ainsi que l'élaboration d'une image totale, où il articule le corps-organe à l'homme hiéroglyphe, la sensation à la communication.

Pour comprendre l'articulation de l'esprit (malade, incapable de s'autosaisir) et du corps (morcelé), on pose la notion de « théâtre de l'écriture et de la pensée » : la pensée charnelle est le lieu où s'objective son refus du dualisme âme / corps, et où l'homme s'appréhende dans la souffrance et l'angoisse. Enfin, cette séquence Nietzsche / Artaud permet de vérifier que la perte n'est nullement celle de la métaphysique, mais bien celle de la rationalité hégémonique.

Le troisième apport novateur réside dans l'esthétique même du philosophe-artiste et sa métaphysique : la grande dichotomie entre corps et esprit, entre la pensée et la vie est invoquée pour expliquer comment il existe aussi une façon de penser qui affirme l'identité du cœur et des sensations : la pensée visuelle. La pensée visuelle pense par images et non par concepts. Chez Nietzsche la parole (poétique) est aussi signifiante que la pensée (philosophique).

IV. Aspects méthodologiques

Etant donné que notre recherche se situe dans la philosophie-artiste, notre méthodologie ne peut que refléter la multidisciplinarité. Notre approche méthodologique est en général *multidisciplinaire* (philosophie, histoire, théâtre, littérature, etc.).

Notre recherche trouve sa naissance dans d'une multiplicité de lectures. Un multitude de textes à lire composée par plusieurs genres littéraires : sages, poésies, articles, lettres, pièces de théâtre. La première lecture a été consacrée aux textes écrits par nos trois philosophes-artistes, seulement ainsi nous somme entrés en contact direct avec leur pensée. Ces textes sont très intéressants pour bien comprendre l'esprit, le contexte culturel et aussi pour suivre le développement de leur pensée. Parfois les mots qu'ils utilisent sont ainsi parfaits pour décrire une idée que nous avons choisi de les citer. Pour cette raison nous trouverons plusieurs citations dans les trois parties de la thèse.

Dans le vaste panorama des textes critiques qui ont été écrits sur Artaud, Nietzsche et Eisenstein, nous avons choisi d'en tirer de chaque texte les parties que nous pouvons inscrire dans notre domaine de recherche.

Nous cadrons le contexte culturel, social et politique dans lequel Artaud, Nietzsche et Eisenstein opèrent pour comprendre la valeur de renouvellement de leur pensée. Étudier les doctrines philosophiques et théâtrales dominantes au moment de leur désir d'innovation et donc comprendre quelle est la réponse qu'ils ont trouvée, et proposée au monde, à la crise européenne de la culture à la fin du XIXème et début XXème siècle.

Nous présentons l'analyse comparative des aspects communs et de ceux différents de la pensée visuelle chez Nietzsche et Artaud et Eisenstein avec une attention particulière à la notion de «théâtre». L'art revient à avoir une finalité morale et sociale. D'où la relation avec le monde antique grec et la tragédie, considérée comme la plus haute forme de drame.

Enfin, à titre de précision sur la traduction : pour le textes de Nietzsche, nous avons utilisé les traductions opérées par les éditions Gallimard et Robert Laffont Bouquins.

Pour les textes d'Eisenstein dont nous n'avons pas la traduction en français, c'est moi qui l'ai faite. N'étant pas une traductrice professionnelle, il s'agit d'une traduction purement informative.

V. Aspects multidisciplinaires

Dans notre travail, les deux grandes disciplines, celle de la philosophie et celle de l'art, sont comparées afin d'examiner les domaines de la recherche, de comprendre les limites, mais surtout les intersections. Alors que la philosophie pose les moyens d'apprendre les bases de la pensée classique, par rapport les termes de «métaphysique», «vérité» et «sujet»; d'autre part, l'art offre la possibilité de comprendre comment aussi l'âme et le cœur sont impliquées dans la construction de l'être.

Il y a une ligne invisible mais très forte entre la philosophie et l'art qui transforme le philosophe en artiste et l'artiste en philosophe. Deux grandes figures se profilent dans le domaine de la philosophie-artiste moderne unis par la lutte contre la métaphysique classique et en faveur d'une réévaluation de l'esthétique: Friedrich Nietzsche et Antonin Artaud.

Une comparaison entre le philosophe allemand Nietzsche et l'homme de théâtre Artaud est possible, non seulement par leurs expériences de vie très semblables, en effet une articulation obscure entre création et folie peut être trouvée; mais surtout parce qu'ils partagent la même vision de l'homme et du monde, la même réflexion sur notre civilisation décadente, le rejet total de la métaphysique traditionnelle, et enfin, le désir de trouver dans l'art le salut de l'homme.

C'est en particulier dans la forme du théâtre qu'ils trouvent la solution et la réalisation de la pensée visuelle. En fait, la pensée visuelle trouve dans le théâtre sa explication la plus pure. Leur vocation à l'art et au théâtre est la base commune et le point de départ à partir duquel se développe leur pensée visuelle. Dans ce projet, la pensée, traditionnellement domaine de la philosophie, et l'âme, le plus souvent liée à l'expressivité personnelle dans l'art, participent également à la formation de l'homme et de sa pensée. Il n'y a pas de suprématie de l'aspect

rationnel sur l'aspect émotionnel, ou vice versa, en fait, les deux aspects sont essentiels et nécessaires pour atteindre la pensée visuelle.

Nietzsche fut le premier à rompre avec la tradition philosophique et à placer en tant que principe fondateur de la pensée l'âme et non plus la raison. Puis Artaud a fait du théâtre un principe ontologique, cela qui signifie que en plus d'avoir fait de sa vie une œuvre d'art totale, il a donné au théâtre la fonction créatrice de faire renaître l'homme en tant que corps glorieux.

VI. Apports de la cotutelle

Etant donné que ce projet combine la discipline de la philosophie avec celle de l'art, notre travail se développe parallèlement sur deux domaines grâce à la cotutelle entre la France et l'Italie. J''ai choisi ainsi deux directeurs de recherche qui appartiennent l'un à la philosophie, l'autre au théâtre.

Mon directeur à Paris VIII, le Professeur Bruno Cany, est Maître de conférences habilité à diriger des thèses au Département de Philosophie et il m'a aidée avec la compréhension philosophique de la transvaluation des valeurs proposée par Nietzsche et avec l'analyse des aspects philosophiques et ontologiques de la personnalité et de la théâtralité d'Artaud.

Quant à ma co-directrice de thèse à l'Université Cattolica del Sacro Cuore à Milan, Madame Annamaria Testaverde, elle est Professeur agrégée à l'Histoire du théâtre au Département de Philosophie et Lettres de l'Université de Bergame. Elle a soutenu notre recherche d'un point de vue artistique, en m'aidant à attirer l'attention sur les aspects plus théâtraux de la conception de la tragédie chez Nietzsche et à en contextualiser la figure à l'intérieur de la scène du théâtre à la fin du XIXème siècle, ainsi qu'à pénétrer profondément dans la cruauté du théâtre d'Artaud.

Je crois que la cotutelle est un outil très utile pour réaliser un projet plus exhaustif. Pendant ces dernières années j'ai beaucoup étudié, recherché et voyagé dans les deux pays pour rendre mon projet plus complet. En plus je peux dire que la cotutelle est une démarche d'étude qui amène à l'ouverture personnelle et universitaire car on a la possibilité d'agrandir l'espace de recherche et de travail.

Le résultat est un travail interculturel à la fois dans son sujet et dans sa réalisation. Pour cette raison, je crois que la cotutelle est très efficace pour une plus grande exhaustivité du projet et permet une étude de la figure du philosophe-artiste plus complète.

VII. Annonce du plan

Ce travail sera composé de trois parties : la première sera dédiée à Artaud (pensée-corps), la deuxième à Nietzsche (pensée-musique) et à sa comparaison avec Artaud et la troisième à Eisenstein (pensée-image).

La première partie, intitulée *L'identité multiple*, se chargera d'explorer les caractéristiques du philosophe-artiste et de sa pensée visuelle.

Nous parlerons ensuite des deux types de crises qui touchent l'homme moderne, crise du sujet et crise du langage, et nous expliquerons comment le philosophe-artiste trouve la solution dans l'ouverture sur l'ailleurs archaïque de la culture. La pensée visuelle d'Artaud trouve sa source dans le dialogue avec les peintres (Van Gogh, Paolo Uccello, Balthus) et dans le dialogue avec des territoires archaïques (la Sierra, le Mexique, l'espace balinais).

Nous démontrerons comment le théâtre d'Artaud s'offre comme solution et salut de l'homme. Artaud rejoint la conception artistique de la vérité en affirmant que le théâtre est exactement l'art qui nous permet de découvrir la vérité, de dépasser la réalité. Il est cruel parce que c'est le temps des forces obscures et le moment de la révélation où l'impossible devient possible. Nous étudierons la révolution théâtrale d'Artaud : sa volonté d'un théâtre non-représentatif, mais plutôt rituel qui va devenir lieu de la pensée.

La deuxième partie, intitulée *La généalogie Nietzsche/Artaud*, voudra avant tout montrer qu'est-ce que la pensée musicale chez Nietzsche. Nous traiterons l'importance de l'art dans sa réflexion philosophique et l'apport innovateur de sa nouvelle métaphysique.

Ensuite nous verrons qu'une comparaison entre le philosophe allemand et l'homme de théâtre Artaud est possible, non seulement par leurs expériences de vie très semblables, en effet une articulation obscure entre création et folie peut être trouvée, mais surtout parce qu'ils ont la même pensée de l'homme et du monde. Ils partagent la même critique de la notre civilisation désormais décadente, le même rejet total de la métaphysique traditionnelle, et enfin, la confiance dans l'art comme le seul salut de l'homme[1].

La chose la plus importante, et qui sera le but de notre recherche, est qu'on assiste à une évolution de la pensée visuelle de Nietzsche à Artaud.

Nous montrerons que Nietzsche a posé les fondations de la croissance d'une nouvelle pensée en posant l'art comme mesure de vérité et qu'il a vu dans le théâtre la meilleure forme pour la mettre en œuvre, mais c'est Artaud qui a ensuite, à sa façon, prolongé et donné vie à ce que Nietzsche avait pensé, mais non réalisé : la pensée comme action du corps. La métaphore nietzschéenne est une image abstraite qui ne relève pas de l'expérience visuelle et elle se pense comme musique (il s'agit d'une pensée qu'on trouve déjà chez Platon).

Nous découvrirons que dans son élaboration de la pensée-artiste, Nietzsche reste fidèle à Platon quant à la pensée visuelle pensée en tant que métaphore, en revanche il se distingue du philosophe grec sur la question de l'articulation de la musique et de la parole.

La troisième partie, intitulée, *L'image totale*, est dédiée à un autre grand homme du XXème siècle, Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein. Pourquoi parlerons-nous de ce cinéaste ? Parce qu'Eisenstein est lui-même un philosophe-artiste. Nous verrons qu'il est une figure importante dans l'affirmation de la pensée visuelle d'Artaud car il s'engage dans la conception et production de l'image. Après avoir vu en quelle mesure nous pouvons considérer Eisenstein un philosophe-artiste, nous explorerons ses données biographiques afin de reconstruire sa position esthétique à l'intérieur du monde artistique des années 1920 et 1930 en Russie.

[1] Camille Dumoulié, *Nietzsche et Artaud pour une éthique de la cruauté,* Paris, Philosophie d'aujourd'hui, 1992, p. 10.

Nous traiterons ensuite du montage qu'Eisenstein a inventé : le montage des attractions. Eisenstein à consacré sa vie à la théorisation d'un type particulier de montage, le montage des attractions, d'abord au théâtre et ensuite au cinéma.

Loin d'une mise en scène représentative, il propose un spectacle efficace et bouleversant : le public est perturbé par les attractions du spectacle. Les attractions correspondent à tous les élément qui sont en mesure d'agir efficacement sur le public.

Le metteur en scène doit organiser ces attractions dans un montage qui ne soit pas simple concaténation de parties, mais d'un montage intellectuel qui va produire une image (une pensée) chez le public. L'image totale d'Eisenstein car c'est la même image qu'utilise la pensée visuelle pour se penser.

On assiste à trois passages : de l'image on passe au corps, du corps on arrive à l'identité d'art et de vie. Comment le passage de l'image totale d'Eisenstein au corps d'Artaud se produit-il ? Bien sûr grâce à la métaphore. La métaphore est le point qui permet de donner corps à l'image. La pensée se nourrit d'images et de corps, le cinéma reprend la dynamique de la vie-même ; tandis que pour Artaud la pensée est par l'identité-même de l'artiste avec la vie. Artaud veut remettre en question l'inscription de l'homme dans l'art.

PREMIÈRE PARTIE

L'identité multiple

Dans cette première partie, intitulée « L'identité multiple », nous essaierons de donner une définition de la figure énigmatique du philosophe-artiste (chapitre I) et de sa pensée visuelle (chapitre III).

Après nous présenterons la figure d'Antonin Artaud en tant que philosophe-artiste. Nous analyserons la révolution d'Artaud opérée dans son théâtre de la cruauté (chapitre III) en mettant en lumière le sens tragique de son art (chapitre IV). En réponse à la crise personnelle qu'Artaud sent sur lui-même et qui voit dans les hommes, il propose de sortir de la propre identité individuelle et de passer à un « je » qui est multiple (chapitres V et VI).

Dans les deux chapitres suivantes (VII et VIII), nous aborderons la solution d'Artaud de s'ouvrir sur l'ailleurs soit du point de géographique (la Syrie, l'espace balinais, le Mexique), soit du point artistique (dialogue avec les peintres Balthus, Paolo Uccello et Van Gogh).

Enfin, nous verrons comment la pensée d'Artaud aie besoin d'un nouvel langage pour s'exprimer, un langage charnel plutôt que verbal (chapitre IX). Nous toucherons ici la nouvelle métaphysique proposé par Artaud : une métaphysique charnelle. La pensée passe par le corps (chapitre X).

I

L'IDENTITE MULTIPLE

I.I QU'EST-CE QUE LE PHILOSOPHE-ARTISTE ?

Tout d'abord il me semble important d'éclairer que notre recherche ne rentre pas dans l'histoire de la philosophie classique, mais elle se place dans la philosophie-artiste. Une première question nous vient donc à l'esprit : qu'est-ce que le philosophe-artiste ? Pour avoir une description complète de ce type de philosophe, je renvoie à deux textes essentiels : « Renaissance du philosophe-artiste. Essai sur la révolution visuelle de la pensée » de Bruno Cany et « Le philosophe-artiste », de Jean-Noël Vuarnet qui cherchent à repérer les caractéristiques de celui qu'on peut définir philosophe-artiste.

J'ai utilisé le verbe chercher car il est difficile de décrire cette figure ainsi plurielle et asystématique. Le philosophe-artiste ne rentre pas dans les schémas des philosophes classiques, menant sa vie toujours à l'écart de la société, et sa pensée étant non académique. Il s'agit d'hommes qui sont souvent considérés comme fous, aliénés, pour leur façon de vivre et de penser. Nietzsche a été éloigné de l'université, Artaud a été interné pendant plusieurs années en asile. Pour utiliser les mots d'Artaud, ils sont des *suicidés de la société*.

La première caractéristique du philosophe-artiste est qu'il ne sépare pas vie et art, mais sa vie est son œuvre d'art. Il y a un échange réciproque entre les deux : la vie donne à la pensée les éléments de son existence, alors que la pensée essaie de donner sens à la vie. Pas de scission entre vie et art, mais une unité ontologique.

Cela dit, il faut préciser que, étant donné que ce philosophe vit sa vie comme une œuvre d'art, sa pensée ne peut pas être celle du philosophe classique, mais elle relève de l'art. C'est-à-dire que l'aspect particulier du philosophe-artiste est sa pensée artistique, non systématique, plutôt partielle et plurielle. Sa pensée ne suit pas la méthode logique et rationnelle de la pensée philosophique classique.

Puisque cette pensée est liée à l'art, c'est une pensée hors des schémas préétablis, qui dépasse les limites de la raison pour créer de nouvelles significations. Chaque philosophe-artiste a sa propre ligne de pensée. Il ne s'agit pas d'une pensée artiste où tout est laissé au hasard, absolument pas. Il s'agit par contre d'une pensée qui a sa structure interne, seulement cette structure ne correspond pas à celle utilisée dans la pensée rationnelle. Le philosophe-artiste doit trouver un autre moyen afin d'exprimer sa pensée ainsi fragmentée et poétique.

La deuxième caractéristique est le rapport anti-classique avec la vérité. Le philosophe-artiste a un autre rapport avec la vérité, totalement différent de la conception classique de la vérité. Ce genre de philosophe, qui est d'abord et avant tout un poète et un artiste, adopte dans sa façon de vivre et de penser le corps et l'âme. La rigueur académique s'éloigne de la méthode pour s'approcher d'une raison qui n'est pas seulement celle de l'esprit mais aussi celle du corps. Les émotions et nos expériences ont la même importance que nos pensées ; par conséquent elles doivent être entendues et mises en évidence. Le corps occupe une place centrale dans la pensée-artiste, il est le centre de notre pensée.

Ce philosophe ne reste pas enfermé dans sa pensée, mais s'ouvre aux autres pensées non classiques pour trouver le moyen d'utiliser l'art pour penser. Il faut chercher ailleurs dans des territoires plus archaïques où les anciennes traditions sont encore en vie pour retrouver un esprit plus libre et sans conditionnement.

Hétérogénéité dans les sources, ainsi que dans les écrits. Troisième caractéristique. Les œuvres du philosophe-artiste sont hétérogènes et différentes entre elles. Il essaie des nouveaux modes d'exprimer sa pensée plutôt liée à ses émotions, à sa vie : aphorisme, lettres, pièces de théâtre, poèmes…Il ne se consacra pas à un seul genre littéraire, mais il expérimente dans l'écriture, ainsi que dans la vie. La pluralité des écrits est le reflet de la pluralité de sa pensée et de son mode de vivre artistiquement. L'art est l'outil qui donne voix à cette multiplicité, alors que le concept est réducteur de la chose en soi.

Quatrième point : le philosophe-artiste croit que le concept n'est pas suffisant pour exprimer sa pensée impure, il lui faut un complément et ce

complément il le retrouve dans l'art. Le concept est un outil de la pensée parmi les autres, ce n'est pas le plus efficace. Au contraire, on a vu que la pensée-artiste est liée ontologiquement à l'art ; alors il est nécessaire recourir à l'art et en particulier à l'image entendue comme vision.

Donc avec le philosophe-artiste, une nouvelle conception de la pensée se place à côté du rationalisme que vise à casser l'hégémonie de la pensée rationnelle. La pensée-artiste se pense vision et s'oppose à la pensée qui se pense pensée, c'est-à-dire pensée abstraite. La pensée-artiste est une pensée qui ne réduit pas la pensée au concept, mais la complète avec l'image, elle est pensée-visuelle. Le philosophe-artiste refuse l'abstraction de la pensée, mais il la pense comme vision.

Qu'est-ce que cette vision ? On ne doit pas concevoir la vision, en tant que vision de l'œil physique, mais comme vision-métaphore de l'œil intérieur, de l'esprit. Si le concept n'est pas suffisant alors, est nécessaire un complément, ce complément est l'image, la métaphore.

On sait que depuis Platon la pensée s'est pensée principalement comme rationnelle et mathématique et secondairement comme artistique et musicale, alors que chez le philosophe-artiste, c'est le contraire. Le philosophe-artiste est contre la pensée platonicienne car elle reste abstraite et métaphysique, ainsi que contre les autres pensée idéalistes qui sont liées à une pensée transcendante. Selon le philosophe-artiste, la pensée est liée à la vie, à la corporéité, elle est quelque chose d'irrationnel. La pensée-artiste dépasse les limites du rationnel et du métaphysique pour être plus proche du côté pulsionnel et irrationnel de l'homme.

Le philosophe-artiste réfute la métaphysique classique car trop éloignée de la vie de l'homme. Il combat la pensée métaphysique en opposant une pensée plus concrète et tangible. Artaud parle de métaphysique de la chair, en mettant en relation le mot par excellence de l'abstraction, la métaphysique, avec la chose la plus corporelle qui existe, la chair. La métaphysique abstraite n'est plus utile à la pensée de l'homme. Si l'on veut casser la prédominance du rationalisme, il faut s'éloigner de sa méthode et s'approcher d'une pensée plus concrète et irrationnelle.

Platon a refusé à l'art son pouvoir de connaissance, en réservant cette faculté à la philosophie. Seule l'activité philosophique pouvait accéder à l'invisible, au monde des idées ; alors que l'art restait loin du modèle et de l'être. Artaud, tout contrairement, cherche à restituer à l'art sa capacité de créer et donc de connaître. L'art n'est pas une forme vide à côté du savoir, mais il est la base de la connaissance. Rappelons que pour le philosophe-artiste, il existe une identité ontologique entre pensée et art, donc Artaud croit aux artistes maîtres de vérité qui sont en mesure de créer une pensée avec leur art (on verra plus tard les artistes chers à Artaud).

I.II QU'EST-CE QUE LA PENSÉE VISUELLE ?

Pour comprendre le monde dans lequel nous vivons et pour essayer de donner sens à l'existence de l'homme et à sa relation avec la nature, l'homme a toujours dû faire un choix entre raison et sentiment, entre la rigueur rationnelle et l'élan irrationnel. Mais n'y a-t-il pas une troisième possibilité, un troisième point de vue, qui n'emprisonne pas l'homme dans le dilemme entre le penser du philosophe ou l'agir de l'artiste ? N'existe-t-il pas une façon de penser plus concrète, réelle et tangible?

La grande dichotomie entre corps et esprit, entre la pensée et la vie qui sous-tend toute l'histoire des grands penseurs de la philosophie, des grands romans de la littérature européenne, des peintures de grands artistes et des rimes des grands poètes, est ici invoquée pour expliquer comment il existe aussi une façon de penser qui affirme l'identité du corps et des sensations : la pensée visuelle. La pensée visuelle pense par images et non par concepts. On assiste à la transvaluation des valeurs qui implique l'union de la vie et de la pensée à travers le corps.

La pensée visuelle est créée et utilisée par le philosophe-artiste et elle est capable de combiner les aspects de la rationalité avec ceux les plus corporels du corps.

Penser par images et non pas par concepts : les concepts sont des outils de la raison logique, rationnelle. Ils sont des cadres où l'on met les idées. Le concept est un instrument qui ferme, qui fixe la pensée. Le philosophe-artiste par contre cherche un moyen pour laisser libre la création : le concept ne le satisfait pas, alors il trouve le complément dans l'image. Au lieu de penser par concepts, la pensée visuelle pense par images.

On a dit que la pensée visuelle trouve sa première manifestation chez Platon en tant que pensée qui se pense musique. Platon, en effet a un rôle très important dans l'histoire de la pensée visuelle car il a inventé un deuxième modèle de vérité à côté du modèle classique du logos, celui du mythos. Ceci veut dire que l'on a fait un grand pas vers l'abstraction de la pensée. A côté de la vérité du discours, Platon a proposé le vraisemblable mythique.

Avec le mythos on assiste au passage de la pensée visuelle physiologique, où penser c'est voir avec l'œil, à la pensée théorique où penser c'est voir avec l'œil intérieur. Certes avant Platon, plusieurs philosophes ont utilisé le mythos (Parménide, Protagoras, Prodicos), mais la nouveauté platonicienne c'est que chez lui, le mythe fait voir, le mythe est une vision abstraite et il n'est pas simple représentation d'une théorie.[2]

L'irrationnel fait partie intégrante de la philosophie, de la pensée. Si on pense aux dialogues de Platon : ils sont la réalisation graphique de la pensée visuelle. C'est pour cette raison qu'ils sont toujours aussi forts du point de vue philosophique, car ils inspirent une pensée immédiate. Platon élabore le théâtre de la vérité et l'oppose au théâtre tragique ; c'est-à-dire qu'il pense le théâtre de la vérité sur le modèle classique de la philosophie, celui mathématique, en opposition au théâtre tragique fondé sur la vision.

Le mythos introduit en philosophie un aspect de la pensée qui a toujours été mis en opposition avec la vérité. Le vraisemblable de l'histoire mythique fait surgir la pensée. Les images qui naissent dans la tête de l'homme causent une pensée.

[2] Bruno Cany, *Renaissance du philosophe-artiste. Essai sur la révolution visuelle de la pensée*, Paris, Hermann, 2014, p. 24.

Platon est quand même resté piégé dans la métaphysique classique, donc il relègue l'art à un simple moment de distraction et rien de plus. Alors que la pensée visuelle est une pensée artiste qui relève de l'art et sans laquelle elle ne pourrait pas exister.

Si dans le passé la pensée-artiste se pensait sur le modèle musical, comme chez Nietzsche; dans la modernité, la pensée-artiste se pense vision, elle est visuelle.

Vuarnet définit Nietzsche comme le premier philosophe-artiste puisqu'il a essayé de mettre en œuvre le renversement de valeur avec sa pensée musicale et métaphorique, mais il n'a pas réussi. On a vu que la métaphore reste le modèle de la pensée depuis Platon jusqu'à Nietzsche. Le renversement, qui n'a pas eu lieu avec Nietzsche, réside dans le passage du modèle musical métaphorique au modèle visuel; on le retrouvera chez Artaud.

La pensée-artiste sur le modèle musical se retrouve chez Platon, Hölderlin et Nietzsche, alors que chez Artaud on passe à la pensée visuelle. « Le saut de la pensée musicale à la pensée visuelle s'est fait quelque part au début du XXème siècle. C'est l'une des conséquences de la révolution technologique des arts de l'image. »[3] Le cinéma et la photographie ont bouleversé notre vision, ils nous ont proposé un nouveau type de vision ayant des répercussions sur notre pensée.

Il suffit de penser au grand cinéaste Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein qui a mené un vrai travail sur l'image, entendue comme attraction pour la pensée. Son montage des attractions nous pousse vers une pensée plus immédiate et sensible, liée à nos propres sensations et, plus évidemment encore, à notre propre parcours de vie. Le montage d'Eisenstein permet de s'affranchir du scénario.

En suivant le principe qui est à la base de l'idéogramme, Eisenstein arrive à faire le saut du concret à l'abstrait grâce à l'image. L'image est le moyen qui permet de parvenir au concept. Le spectateur, qui est le centre du cinéma d'Eisenstein ; est appelé à participer au processus créatif et intellectif du montage. Il doit combiner dans son esprit les représentations de l'image qu'il a vue et formuler une pensée. La pluralité des images donne vie à l'idée, donc à l'unité de l'idée. Puisque les images du montage partent du pluriel concret pour parvenir au

[3] *Ibid.*, p. 13.

synthétique de l'abstrait, on ne parlera pas d' « images », au pluriel, mais d' « image totale » au singulier.

I.III LA CRISE CULTURELLE

Pour le philosophe-artiste, l'art est toute sa vie, il est une partie indispensable de son être. Alors comment vivre dans un monde où l'écart entre vie et art est toujours plus profond ? Comment réussir à vivre dans une culture qui pense seulement à la consommation et non à la création ? On sait que pendant les siècles passés le rapport entre culture et société a beaucoup changé. Le philosophe-artiste s'inquiète en particulier de la pensée des hommes qui vivent une crise sous plusieurs point de vues : économique, culturel et identitaire. Si l'on vit dans un monde où tout est préétabli, rationnel et consommation, on n'est pas libre de penser, de créer de nouveaux sens. Le philosophe-artiste veut aider l'homme à sortir des limites de la pensée que la culture lui impose.

Tout au long du XXème siècle, le rapport entre culture et société est devenu toujours plus compliqué. En effet il y a eu beaucoup de mouvements de rébellion et de révolution dans le domaine de l'art. Les arts ont mis en évidence une problématique concernant la difficulté croissante d'établir un rapport esthétique avec les personnes. Les arts ont souffert, et ils souffrent encore aujourd'hui, de faible estime et de peu de considération de la part de la société.

Pourquoi ? Qu'est-ce qui a changé dans le rapport art et société ? Ce qui a changé c'est que la culture, devant se confronter à la croissance de la société de masse, a dû se soumettre aux différentes conditions par rapport à celles de la société. La prospérité économique a apporté à nous occidentaux de nombreux avantages concernant la santé, l'instruction et le mode de vie en général, mais elle nous a fait devenir plus individualistes et égoïstes. La société d'aujourd'hui a tout ce qu'il lui faut : travail, argent, santé, mais elle veut toujours plus.

Le passage de société à société de masse se produit lorsque la société consomme les objets culturels à l'instar des objets de vie quotidienne, c'est-à-dire que la culture est consommée.

Par conséquence les objets de la vie quotidienne et les objets d'arts sont mis sur le même niveau, celui de la consommation. La société de masse ne recherche pas de culture, mais elle veut des objets à consommer. C'est ainsi que la culture se trouve détruite pour engendrer le loisir.[4]

La culture est menacée quand les objets sont traités, transformés pour atteindre le plaisir des gens. Ce qui est différent entre culture et culture de masse c'est la fonction qu'on attribue à la culture : la culture n'est pas un phénomène de la vie comme manger ou dormir, mais c'est un phénomène du monde hors des limites personnelles. Par contre si l'on croit que la culture doit satisfaire les besoins personnels, là on se retrouve dans la culture de masse.

Hannah Arendt distingue deux types d'objets fabriqués par l'homme : les objets d'usage et les œuvres d'art.[5] La première différence entre eux c'est que les œuvres d'art durent plus longtemps, alors que les objets de vie durent juste le temps de la consommation. La deuxième différence c'est que les objets d'art n'ont aucune fonction dans le processus vital de la société car elles ne sont pas fabriquées pour les hommes, mais elles sont l'apanage du monde entier.

Le critère adéquat pour parler de culture c'est la beauté, le paraître et non l'utilité ; par contre celui de la culture de masse c'est l'utilitarisme. On a l'habitude de juger les objets par leur fonction d'usage et non par leur paraître. Pour juger un objet d'art, il faut être libre de tout préjugé, de toute question personnelle ou problème d'ordre privé afin de réussir à établir une distance entre nous et l'objet. Il faut observer et juger l'objet tel qu'il est.

La difficulté de notre temps réside dans le fait que les personnes ne sont plus en mesure de se libérer des questions privées pour pouvoir vraiment établir un rapport avec un objet d'art. La tendance est de rechercher dans un objet culturel sa finalité, on se demande quelle est sa fonction et non s'il est beau. Mais, comme on l'a dit, la question de l'usage n'est pas question de l'art. Une société attachée à la consommation n'est pas capable de se rapporter à des choses qui appartiennent au monde de l'apparence.

[4] Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1989, p. 266.
[5] *Ibid.*, p. 257.

Un autre élément de la société de masse c’est la volonté de combler le temps à disposition avec des divertissements. En effet la société de masse à beaucoup plus de temps libre qu’avant et donc elle cherche des loisirs pour le remplir. Comme il n’y a pas assez de biens de consommation pour satisfaire toutes les volontés, alors on se sert de choses qui ne sont pas faites pour cela, les objets d’art. Donc la société de masse *utilise* les objets culturels du monde.

Les mouvements révolutionnaires des artistes se sont engagés pour réaffirmer le domaine artistique et culturel des objets d’art. Un domaine qui dépasse les limites individuelles et s’ouvre à la collectivité. La réflexion sur la société de masse souligne la faiblesse d’une société riche et individualiste, peu encline au partage : on veut des objets pour satisfaire des désirs personnels. Ainsi si on va au musée, on veut absolument acheter un stylo, un livre qui reproduise le tableau de l’artiste pour l’avoir à la maison. La possession privée de la chose est devenu notre critère du rapport avec l’art.

Dans la modernité, que le sociologue Zygmunt Bauman a défini comme « liquide », la consommation est la priorité de chaque individu, et principalement la consommation / achat de l'identité personnelle grâce à l'identification. Cette sorte d'identité de marché correspond bien avec les processus de flexibilité de la modernité liquide, mais, le genre de consumérisme qui concerne la société d'aujourd'hui est très différent du phénomène de la consommation de l'époque solide ; la consommation a été insérée dans la dialectique de la nécessité / absence, tandis que dans la modernité liquide, la consommation est adressée uniquement à l'accomplissement des désirs. La nature autoréférentielle du désir, qui faisait référence à lui-même, montre clairement que le phénomène de la consommation devient ainsi une recherche compulsive de satisfaction qui ne manque jamais, et est donc infinie.

Il faut donc une nouvelle sensibilité, un nouveau mode de penser pour limiter la situation. Une pensée qui n’est plus dirigée sur soi-même, mais qui relève de l’autrui, des anciennes traditions. La nécessité de retourner à la collectivité est donc partagée par le monde de l’art comme solution à l’aridité de la société de masse.

La contradiction entre modernes individu et citoyen, est bien illustrée par la différence entre l'individu de jure (droits et devoirs) et l'individu de facto (capacité d'affirmation de soi).

L'importance cruciale de l'écart croissant entre les deux fonctions a été démontrée aussi par Giorgio Agamben, dans son livre « Homo Sacer » ; cet écart est en train de détruire lentement l'espace public.

Le philosophe-artiste reprend cette volonté de communauté déjà dénoncée par les artistes, et cherche à combler l'écart entre homme, société, culture, vie en proposant une pensée totale qui embrasse tous les aspects de la vie de l'homme. Pour bâtir sa pensée communautaire il doit regarder ailleurs, à des territoires où l'harmonie entre cosmos et humain, et entre les hommes mêmes est encore en vie. Pour se dégager de l'égoïsme, il est nécessaire d'aller sur des autres voies, moins rationnelles et logiques.

I.III.I La révolution d'Artaud

On a dit que tous les champs de l'art ont mis en action des mouvements de revendication de la valeur collective de l'art, et ce surtout pour le théâtre. Aux débuts du siècle, le théâtre affirme la nécessité d'un changement, un nouveau chemin théâtral qui, au lieu d'aller de l'avant, regarde en arrière, vers ses origines. En effet, la recherche théâtrale met en place diverses pratiques et réflexions pour relancer l'idée d'un théâtre plus mystique et collectif qui avait disparu.

Le panorama du XXème siècle est certainement varié du point de vue des études mises en œuvre, mais il est homogène par le désir de redonner au théâtre sa grande valeur ontologique ainsi qu'artistique. Au-delà des divergences esthétiques ou idéologiques, la plupart des théoriciens théâtraux remarque la nécessité d'un retour aux sources, pour régénérer un théâtre qui a perdu ses forces créatrices. Pour tenter de trouver remède à la crise des formes théâtrales, les hommes du théâtre regardent vers l'ailleurs culturel, vers d'autres sociétés.

On peut penser au *Living Theatre* en Amérique, à Jerzy Grotowski qui va en Inde, (qui a défini la notion de T*héâtre Pauvre*), à Peter Brook en Afrique, à Eugenio Barba et à Antonin Artaud en Orient.

Soit un ailleurs culturel, soit notre tradition occidentale passée (théâtre grec, du Moyen Âge..), ces formes sont perçues comme modèles exemplaires d'un théâtre primitif.[6]

Artaud est celui qui s'est avancé le plus loin dans la remise en cause d'une certaine esthétique théâtrale au nom d'un retour à une ancienne pratique, effective et efficace, des signes. L'envie de changement est très forte chez tous les révolutionnaires, mais chez Artaud la révolution a un aspect encore plus extrême, il veut révolutionner la culture et l'homme du point de vue ontologique. Il veut révolutionner le monde du théâtre et redonner au théâtre son essence métaphysique. La révolution dont il parle, est à faire sur le plan de la réalité mystique-théâtrale. Le théâtre est un lieu révolutionné au sens philosophique et non pas politique.

Artaud a dans sa tête une révolution complète, totale qui doit changer l'homme fortement afin qu'il puisse sortir de la situation dramatique dans laquelle il vit. Il faut tout changer : à partir de la salle du théâtre, aux textes que l'on jouait d'habitude ; du décor, à la musique ; de l'acteur au spectateur. Tout. Le théâtre moderne tel qu'il est, ne peut pas aider l'homme esclave des limitations du rationalisme à sortir de la « modernité liquide.»[7] Le théâtre moderne reste un divertissement où on ne demande au spectateur que de s'asseoir et de regarder une représentation. Tout est fictif, pas de création spontanée, pas de liberté de participation. La fonction du théâtre est devenue celle d'un lieu de détente. Cette phase de la liquidité touche les aspects importants de notre vie sociale tels que le travail, la communauté, l'individu, la relation entre l'espace et le temps, et le dernier mais non des moindres, l'idée de liberté et d'émancipation.

Sur la question révolution, Artaud a eu des divergences d'idées avec les surréalistes, le groupe artistique auquel il a pris part pendant une certaine période

[6] Monique Borie, *Antonin Artaud, Le théâtre et le retour aux sources* : *une approche anthropologique*, Paris, Gallimard, 1989, p. 13.

[7] Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, Roma, Laterza, 2006.

(1925/1927), qui l'ont poussé à quitter le groupe. Les surréalistes ont fait de la révolution un concept sociopolitique, alors qu'Artaud pensait à la révolution comme à un mouvement métaphysique.

Aussi, Artaud n'a pas accepté la dimension matérialiste et marxiste de la révolution que les surréalistes ont, au contraire, accueillie.

> «Ils croient pouvoir se permettre de me railler quand je parle d'une métamorphose des conditions intérieures de l'âme. (C'est exactement ce qui m'a fait vomir le surréalisme : la considération de l'impuissance native de la faiblesse congénitale de ces messieurs, opposée à leur attitude perpétuellement ostentatoire, à leur menaces dans le vide, à leur blasphèmes dans le néant.), comme si j'entendais l'âme sous le sens infect sous lequel eux-mêmes l'entendent et comme si du point de vue de l'absolu il pouvait être du moindre intérêt de voir changer l'armature sociale du monde ou de voir passer le pouvoir des mains de la bourgeoisie dans celle du prolétariat.»[8]

Artaud dénonce le décalage qu'une telle pratique artistique à causé du centre spirituel et intérieur de l'homme en faveur d'un attachement aux apparences. Artaud s'était approché au mouvement surréaliste car il avait vu « une nouvelle sorte de magie », dans leur art. Il croyait avoir trouvé un art qui libérerait l'âme, d'habitude cachée. Il pensait pouvoir aborder l'invisible, sa recherche depuis toujours. Mais il est resté très déçu lorsque il a vu qu'en réalité les surréalistes restaient attachés aux figures. Selon Artaud, la révolution dont le surréalisme parle, est une révolution statique, fausse car elle est mise en place seulement sur le plan littéraire, c'est-à-dire verbal, détaché de la vie spirituelle. « Que reste-t-il de l'aventure surréaliste ? […] de conquêtes positives, en marge de la littérature, des images, il n'y en a pas.»[9]

Artaud par contre soutient un type de révolution totale : de la vie et de la pensée. Il faut s'engager dans la vie pour la transformer. Mais une transformation n'est pas réalisable tant que l'homme n'est pas révolutionné. Le théâtre devient le lieu où cette révolution peut devenir possible.

[8] Antonin Artaud, *L'Ombilic des limbes*, Paris, Gallimard, 1968, p. 227.
[9] *Ibid*., p. 231.

Artaud polémique sur le langage devenu aujourd'hui la mesure de notre séparation du réel. Il cherche un langage théâtral chargé de réalité et de nouveau relié au monde.

C'est la présence du corps de l'acteur (corps de l'acteur et oralité de sa voix, chargée des énergies de la parole prononcée) et la présence du corps du spectateur, de son organisme qu'on peut atteindre, qui feront du théâtre le lieu privilégié du combat contre une culture de l'écrit. Pour cela il faut rompre avec la pratique des mots chez l'acteur occidental. Le refus de la primauté du texte écrit au théâtre s'inscrit dans la perspective plus vaste d'un rejet de la tradition occidentale comme culture de l'écrit.

La question de l'efficacité du théâtre dépend de ce que, dans le rapport acteur-spectateur, il y a un au-delà de la représentation. La notion d'efficacité se réfère à un profond changement dans la façon de penser la relation entre l'observateur et l'observé au théâtre. On doit comprendre la valeur de l'art de l'acteur dans son potentiel de véhicule pour la quête spirituelle.[10] Il faut mettre en contact la métaphysique avec la technique de la récitation.

Les futuristes ont étés parmi les premiers à mettre en évidence la force du théâtre et de sa capacité à être un dialogue physique et nerveux entre les acteurs et les spectateurs. On a commencé à réaliser que le spectacle pouvait être considéré comme une action directe sur les nerfs, l'esprit, le corps des spectateurs, ainsi qu'une représentation d'une action. Si les spectateurs sont considérés comme des individus sur lesquels agir, plus que comme personnes pour lesquelles représenter, il est clair que faire théâtre devient poésie ou bien magie.[11]

L'efficacité du signe peut être considérée comme un dispositif aussi précis qui est capable de casser la distance avec la chose signifiée. Comme un ensemble de mots ou des sons ou de l'action physique capable d'opérer un changement physique et émotionnel chez le spectateur, une réaction immédiate. Tels sont les fondements sur lesquels la magie et la poésie se rencontrent ; c'est-à-dire décoder le geste et sa relation avec les mots.

[10] Ferdinando Taviani, préface au livre de Monique Borie, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources : une approche anthropologique,* op.cit.
[11] *Ibidem.*

Artaud pense au théâtre comme à un laboratoire pour éliminer le spectacle-simulacre de vie. Le théâtre contemporain imite la vie car il confie aux signes son expression. L'imitation est le cas particulier de représentation qui est menée à travers les signes.

La bataille contre la représentation est donc une bataille contre la signification, contre le statut du sens pour lequel le signe n'est pas quelque chose, mais il représente quelque chose d'autre.[12] En devant signifier, c'est-à-dire être soumis au statut de la signification, le signe est empêché d'être, et par conséquent, le théâtre, qui s'exprime à travers des signes, est obligé de représenter.

Il faut en finir avec la parole verbale et rationnelle. Artaud est contre l'usage d'un mot entendu comme simple moyen communicatif, simple signification. Par contre il soutient la parole poétique, c'est-à-dire qu'il croit dans la création des nouveaux sons et significations pour un mot. Le processus de création donne vie à une parole poétique où les sons des lettres est évocateur de l'irrationalité.

Au-delà de la question de la clôture du sens, c'est donc la question de la communication que pose Artaud. Contre l'écriture ou le discours sans corps de l'acteur occidental, Artaud réclame l'oralité et le discours de la présence, de la communication directe. Dans les sociétés de l'oralité, l'acoustique joue un rôle fondamental, et c'est justement à ce rôle qu'est liée la croyance en l'impact magique des mots, c'est-à-dire leur efficacité.

Le renouvellement théâtral d'Artaud se base sur deux conditions nécessaires : la première étape consiste à abandonner la scène et à se concentrer sur le public parce que le public doit venir au théâtre non pour voir, mais pour participer.

Le lieu scénique change : Artaud veut sortir de la salle classique du théâtre et faire théâtre dans des lieux qui sont bâtis pour d'autres fonctions, par exemple hangar, garage, usine…Dans ces endroits inhabituels le spectateur est déjà dérangé à son arrivée car il ne comprend pas ce qu'il va se passer. En plus il est placé au centre du lieu choisi et le spectacle va se dérouler autour de lui. Le spectateur est donc entièrement entouré par l'action théâtrale.

[12] Franco Ruffini, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna, Il Mulino, 1996.

Ainsi encerclé, le public ne peut pas rester passif, mais il est invité à prendre part au processus créatif qui est en train de se dérouler. La cruauté d'Artaud est déjà en œuvre puisqu'on ne laisse pas de choix, le théâtre est participation, donc le public doit être perceptif et actif.

Il ne peut pas s'asseoir confortablement dans son fauteuil et regarder passivement un spectacle qui est une représentation,[13] au contraire on lui demande de rester en éveil, de capter l'énergie que les hommes acteurs libèrent en agissant. L'homme peut être révolutionné s'il se laisse investir par les mouvements, les gestes et le dynamisme physique et intellectif des hommes-théâtraux.

Il ne s'agit plus seulement d'éveiller le système nerveux du spectateur et de l'amener à une sorte de choc mental et physique, comme c'était en Russie dans l'année de la révolution (comme chez Eisenstein et Meyerhold); mais le théâtre de la cruauté agit beaucoup plus en profondeur en transformant le spectateur intimement, pleinement, de manière durable à travers une action scénique qui traverse le corps. L'enjeu est l'accès à un niveau supérieur de conscience, à la connaissance vraie et authentique.

L'acteur d'Artaud ne doit pas représenter, ni doit s'identifier à un personnage, ni doit faire rire le public, mais il doit conquérir le cœur des spectateurs à travers sa gestualité efficace. L'acteur est un *homme hiéroglyphe,*[14] comme Artaud dit, c'est-à-dire un homme qui pense avec son corps, qui enchante le public avec tout son corps par des gestes et par le son de sa voix, parce que tout en lui est communicatif. Le spectateur est le vrai sujet : il est perturbé, façonné, bouleversé par tous les éléments de la scène qui le conduisent à montrer les côtés cachés de son être.

Artaud parle, à ce propos, de *métaphysique en activité,*[15] car tous les éléments de la scène sont appelés au renouvellement du spectateur : la musique, la danse, le décor, la lumière, le chant, le pantomime et, même la parole, atteignent l'organisme avec violence pour faire surgir des transes.

[13] Zygmunt Bauman, *Modernità liquida,* op.cit.

[14] Antonin Artaud, *Il théâtre et son double,* in *Œuvres complètes,* tome IV, Paris, Gallimard, 1964, p. 65.

[15] *Ibid.,* p. 54.

Le spectateur est alors pénétré par l'énergie que l'acteur libère et il subit un changement physique et émotionnel permanent et durable. L'homme doit être réveillé de son sommeil par le théâtre, et donc à travers l'efficacité des signes : « Je propose donc un théâtre où des images physique violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures.»[16]

La deuxième étape concerne la question du langage et l'importance qu'on lui accorde. Chez Artaud, le mot est le principal responsable de la dégénérescence du théâtre en Occident.

> « Le théâtre contemporain est en décadence parce qu'il a perdu le sentiment d'un côté du sérieux et de l'autre du rire. Parce qu'il a rompu avec la gravité, avec l'efficacité immédiate et pernicieuse, - et pour tout dire avec le Danger .» [17]

Alors, il faut réduire la place du langage et son importance. Le mot doit avoir la même valeur que les autres éléments de la scène. S'il faut sortir de l'hégémonie rationnelle, il faut restaurer au théâtre la parole vivante, gestuelle, physique et tous moyens de communication les plus authentiques et directs.

Artaud s'ouvre aux autres cultures primitives et archaïques pour mener sa pensée sur une réflexion de la condition de l'homme. Il est fasciné par la pensée de l'antiquité en tant que pensée sans la médiation de l'écriture, mais plus libre et immédiate.

L'art, et en particulier le théâtre pour lui, est le seul moyen qui puisse sauver l'homme de la crise culturelle. La seule solution pour l'homme moderne est de s'appuyer sur l'art en lui redonnant sa place dans sa vie. Artaud parle d'image totale pour exprimer cette volonté d'unité entre théâtre et vie. Si on est dans le domaine de l'art, il faut trouver un langage capable de traduire cette dimension artistique de la vie. Le langage verbal ne se montre pas adapté à cette fonction, il faut chercher un autre langage. Artaud croit que le langage verbal est

[16] *Ibid.*, p. 99.
[17] *Ibid.*, p. 51.

réducteur de l'idée en soi car les paroles fixent l'idée en significations déterminées. Un mot a un tel sens et il n'y a plus d'espace pour la création. Les idées sont bloquées dans des concepts qui congèlent la signification.

Il est nécessaire de créer un nouveau langage, non plus fait de mots, mais de gestes, de sons et de cris qui soit en mesure de combler l'impuissance et l'inefficacité du langage verbal, parce que désormais stérile et inapte à exprimer les besoins de l'homme.[18]

Artaud se détache de la langue littéraire et logique pour la ramener à être un ensemble de sons, « la parole avant les mots »,[19] apparemment indistincts qui affectent les sens de l'auditoire. Le théâtre se débarrasse de la suprématie du texte écrit et affirme sa dimension physique et concrète à travers un langage non-verbal, mais extra-verbal, qui devient corps et chair.

Ce nouveau type de langage est bien mis en pratique par l'acteur d'Artaud car il utilise tout son corps. L'homme hiéroglyphe en effet nous montre comment il arrive à penser et à faire penser à travers son corps ; il pense concrètement.

[18] A propos du langage qui ne correspond plus aux besoins de l'homme, nous invoquons ici le nom d'un grand auteur de pièces de théâtre du XIXème siècle, George Büchner qui a été le sujet d'une de mes communications. La question du langage, dans le sens de la recherche d'un langage plus vivant, est sûrement un aspect qu'Artaud à retrouvé et admiré chez Büchner. Büchner aussi croit que les paroles sont désormais stériles et qu'elles ne correspondent plus à la réalité. En particulier dans l'œuvre *La Mort de Danton*, on voit bien comment Büchner met en évidence la misère et la pauvreté des paroles des révolutionnaires qui ne savent plus parler au peuple qui continue à avoir faim et froid. Le langage de la révolution est séparé de la réalité. Si Artaud intente un procès contre la langue stérile, Büchner aussi accuse les mots d'être les responsables de l'échec de la révolution parce qu'elles sont désormais des poses rhétoriques, des *« phrasen»*, vides.

La révolution échoue par les bouches de ses propres révolutionnaires, parce que les mots ont perdu leur fonction de communication et le lien avec la réalité et avec le corps. La révolution devrait signifier mouvement, agitation, action, au contraire elle est apathie, inertie parce que la révolution est désormais morte et il n'y a plus de temps ni de possibilité d'agir. La révolution elle-même est devenue un ensemble de lettres et de sons vides et fixes. Les paroles des révolutionnaires ne représentent plus le peuple car elles sont autoréférentielles ; les révolutionnaires parlent à eux-mêmes. Les expressions utilisées par les révolutionnaires n'ont plus de prise sur les gens parce qu'elles sont détachées de leurs besoins et elles ne reflètent plus ce dont le peuple a besoin *« A mort, celui qui n'a pas de trou à sa veste ! »*. Le peuple a besoin d'un langage immédiat, qui soit hors de la rhétorique. Alors si on veut de nouveau avoir un rapport direct avec le gens, la langue doit sortir de la fiction et de la métaphore et redevenir plus physique. Cela signifie que le mot doit cesser d'être autoréférentiel et qu'il faut recommencer à zéro au niveau du corps.

Artaud reprend cette idée du langage non métaphorique et plus charnel pour son théâtre métaphysique.

[19] Antonin Artaud, *Il théâtre et son double*, op. cit., p. 72.

La pensée qui est un acte, ne s'exprime pas grâce au langage verbal, littéraire ; plutôt grâce à un langage physique. On peut dire que le corps de l'acteur est une partie du langage matériel de la scène.

Qu'est-ce que le langage matériel ? « Il consiste dans tout ce qui occupe la scène, dans tout ce qui peut se manifester et s'exprimer matériellement sur scène, et qui s'adresse d'abord aux sens au lieu de s'adresser d'abord à l'esprit comme le langage de la parole. »[20] La lumière, le décor, les objets de la scène sont à considérer au même niveau du corps de l'homme hiéroglyphe car tous ces éléments ensemble font le théâtre métaphysique.

Le théâtre d'Artaud est un théâtre plus physique plutôt que psychosociologique, tantôt l'acteur utilise, outre son corps, sa voix et ses vibrations pour donner vie à une « intellectualité nouvelle et plus profonde.»[21]

Le langage charnel d'Artaud est alors nécessaire pour reconstituer le rapport avec le corps et la vie. Le langage de mots n'est plus en mesure d'agir sur les gens pour réveiller les nerfs ; par contre un langage de nouveau lié à la corporéité nous amène à la transformation.

Dès ses premiers écrits, Artaud combat l'art comme fabrication, comme pure et simple activité artistique qui ne rentre pas dans la vie des hommes. On a dit que chez le philosophe-artiste, la vie est art et l'art est la vie. Artaud ne peut donc pas accepter que le théâtre soit devenu inefficace et improductif pour la vie de l'homme. Il faut réinscrire le théâtre et l'art dans une culture en action. Artaud souligne la nécessité de remettre dans un rapport direct l'art et l'existence.

En s'opposant à l'art comme artifice, Artaud réclame une culture artistique qui soit vraie, naturelle, c'est-à-dire un art libre, poétique et spontané. La culture reflète la société ; si l'on est dans une société de masse froide et égoïste, la culture aura grande peine à ne pas être stérile et inexpressive. L'homme a besoin d'être mené envers une culture ontologique, dans le sens qu'il doit être révolutionné pour accéder et comprendre l'unité du binomial art-vie. L'art est donc à la fois l'aspect qui va sauver l'homme moderne et qui va déterminer son existence.

[20] *Ibid.*, p. 46.
[21] *Ibid.*, p. 108.

Si l’art est l’essence de l’être, comment peut-on accepter un art qui est devenu toujours plus élitiste ? On peut affirmer que la culture est devenue aujourd’hui apanage des hommes aisés, alors que pour le philosophe-artiste l’art, étant un élément ontologique, ne peut qu’être commun à tous les hommes.

Artaud souligne l’importance de l’universalité de l’art en proposant un art qui soit pour tous. En fait, il écrit pour tout le monde. Chez Artaud, le théâtre est un lieu de la multitude et un lieu de culture, alors sa pensée ne doit pas être élitiste, mais elle doit être comprise par tous les hommes car il est lié à la vie humaine. Pour cela, afin que tous puissent être révolutionnés, on a besoin d'une langue de masse, corporelle, physique qui parle aux corps des hommes au-delà des différences intellectives et culturelles.

La culture de masse et le progrès nous amènent toujours plus vers le futur, la technologie, la standardisation, mais pour Artaud la solution à la crise réside exactement dans le contraire : le retour aux sources, aux origines ; c’est là la solution, l’épilogue de la crise. Artaud croit que dans les conditions modernes, il vaut mieux aller en arrière plutôt que d’avancer, car si l’homme est en crise, c’est parce qu'il a perdu tous les contacts avec soi, l’autrui et le langage. La possibilité de se libérer c’est avoir une prise vivante sur la vie, donc sur l’art, donc sur la pensée.

La culture occidentale rationaliste pousse l’homme à la séparation, à l’individualisme, alors que la culture devrait réunir. On a perdu le lien avec les choses, il faut rétablir ce lien et vivre dans le respect de l’autrui et du différent. Pourquoi retourner à l’ancienne efficacité du théâtre ? Parce que, à travers le théâtre métaphysique, le spectateur, perturbé par l’acteur et ses actions, recommence à entendre l’authenticité des rapports humains. L’énergie des signes efficaces que l’acteur fait sur scène traverse tous les corps humains et va réveiller les hommes de leur statut d’individu. Au théâtre on est de nouveau en présence de rapports directs et vrais entre les sujets.

Renouveler le statut de l’homme, tel était le but du théâtre chez Artaud : il faut travailler sur soi-même et sur le rapport avec l’autrui pour réussir à se libérer des chaînes du rationalisme et donc de l’individualisme.

Grâce au théâtre, l'homme peut finalement revenir à son être original, c'est-à-dire, à son être sans son individualité biologique, et s'ouvrir aux autres êtres. Chacun d'entre nous peut s'ouvrir au multiple. Chez Artaud, à la différence des autres hommes de théâtre de sa génération, le théâtre est donc un moyen pour remodeler la culture, la vie et l'homme ; il faut penser différemment l'homme et le langage en rapport avec soi-même et le monde.

Artaud rêve en fait d'une nouvelle culture en mesure de relier l'homme au monde au-delà des différences culturelles et de donner au théâtre la force d'un langage pratique. On peut dire qu'il s'agit d'un quête ontologique qui se développe au théâtre afin de refaire, de renouveler le statut existentiel de l'homme.[22] Si on reste dans la condition actuelle, l'homme peut être considéré comme une marionnette[23] dans les mains du marionnettiste (la culture de masse) qui ne peut pas penser, mais elle peut seulement être conduite envers le progrès et le chemin de la normalisation.

I.III.II La maladie organique

Artaud rêve d'un monde unique où tous les êtres vivants vivent en harmonie et sont liés les uns aux autres. Relations directes, sans medium où l'homme s'exprime avec tout son être, c'est-à-dire avec son corps, son esprit, ses émotions et où il s'exprime à travers la pensée visuelle. L'unité des hommes et de la nature évidemment ne connaît pas la division des territoires ou des limites géographiques, mais elle dépasse toutes les différences culturelles.

Contre la séparation, toute la pensée d'Artaud s'articule sur la volonté de ré-établir l'unité perdue que l'on avait à l'origine et que l'on a perdue pendant la Renaissance où l'homme s'est mis au centre des études. En se mettant au milieu du monde il a cassé le lien avec la nature car il s'est imposé comme unité de

[22] Monique Borie, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources : une approche anthropologique*, op.cit., p. 24.

[23] Sur la question des marionnettes voir Gordon Craig et Adolphe Appia. L'ambition d'Appia et de Craig reste d'ordre esthétique. La représentation devient, à leurs yeux, fin absolue et avènement d'un nouvel art. Ils sont les premiers à vouloir re-théâtraliser le théâtre ; pour Artaud le théâtre est en partie lié avec la métaphysique.

mesure du vivre dans le cosmos. Ce changement de perspective à poussé l'homme vers l'individualisme et par conséquent, vers la psychologie. L'homme est donc devenu un objet d'analyse.

Artaud, qui a vécu sur sa peau les remèdes thérapeutiques, sait que la médecine à son époque ne donnait pas trop d'importance à l'aspect mental de la maladie. Les médecins n'ont jamais découvert de quelle maladie souffrait Artaud. Les troubles qui touchaient l'esprit et l'âme restaient incompris. En fait on croyait que l'électrochoc était une thérapie positive. Pour cette raison, les hommes qui souffraient de problèmes mentaux étaient considérés fous et donc ils étaient enfermés dans des asiles et souvent traités comme des bêtes.

Dans ces endroits, les asiles, l'être humain perdait son essence, il devenait un corps sur lequel faire des expérimentations afin d'extraire du corps le mal qui l'affligeait. On traitait la partie du corps qui souffrait sans faire un diagnostic global de l'état général physique et mental. La première division était donc celle entre corps et esprit, la deuxième entre les parties du corps lui-même. L'homme est coupé en parties, est étudié et fait l'objet de recherches par différents domaines de la médecine.

On pourrait définir la maladie comme un état particulier de santé, c'est-à-dire que l'homme perd son autonomie car il va être dépendant de quelque chose qui le dépasse. La maladie est un cas particulier de dépendance de l'homme : dépendance de la médecine de la famille, de la société. L'homme est obligé de se rapporter avec des institutions qui manipulent son corps et qui le rendent un aliéné de soi.[24] Forcé à être comme les autres veulent, l'homme perd son intégrité, sa liberté et devient autre que soi. L'homme aliéné est divisé et coupé de soi et il n'est plus conçu comme une unité.

Les sciences spécialisées étudient l'homme en morceaux, en fragments ; chaque science étudie la partie dans laquelle elle est spécialisée, mais de cette façon on perd de vue l'état global de l'organisme. « La médecine procède à un vol ou à une usurpation d'identité. »[25]

[24] Florence De Meredieu, *Antonin Artaud, Les couilles de l'ange*, Paris, Blusson, 1992, p. 38.

[25] *Ibid.*, p. 41.

Au matérialisme cartésien Artaud oppose ce qu'il nomme « culture organique », une culture unitaire où l'homme est réunifié dans sa globalité d'esprit et du corps.

La vraie culture ne s'inscrit pas seulement dans des territoires géographiques qui sont d'authentiques territoires de sources, elle s'inscrit aussi dans la géographie interne de l'homme, dans son organisme où le corps et l'esprit ne font qu'un. Retrouver les sources, ce n'est pas seulement sonder le sol des anciennes cultures, mais aussi creuser les profondeurs intérieures de l'homme.

Si la médecine actuelle n'est pas capable de répondre au besoin de reconstruire le corps humain, alors où peut-on trouver un remède ?

Artaud le retrouve dans la médecine ancienne qui utilise des techniques qui agissent sur le corps tout entier (esprit et corps). La médecine occidentale actuelle opère par parties, il y a des spécialistes pour le corps et des spécialistes pour l'âme. Le corps de l'homme est donc divisé en parties et il perd sa vitalité. Seulement le chirurgien échappe aux critiques d'Artaud car il est en mesure de reconstruire l'homme sur la table d'opération.

Cette notion de « culture organique », nous amène à une conception de médecine unitaire non européenne qui s'occupe du corps tout entier: on ne peut pas traiter le corps sans traiter l'esprit. Par exemple la médecine chinoise. Artaud affirme la nécessité de reconsidérer le lien existant entre la maladie et la culture.

Artaud est convaincu que la dimension historique est très importante pour définir une maladie. Chaque culture a ses maladies propres et différentes des autres maladies des autres cultures. Par exemple l'Europe, selon Artaud, est malade car corrompue par le matérialisme toujours plus présent. Par contre chez les indiens Tarahumaras, Artaud croit avoir trouvé la réalisation de ce type de culture où le corps et l'esprit sont de nouveaux unis et se correspondent.

Quand on parle de maladie, il faut toujours garder à l'esprit le contexte culturel, social et politique parce qu'ils sont des éléments qui caractérisent la maladie et qui la rendent particulière et propre à une société déterminée et pas à une autre. Chaque culture a sa propre maladie.

Artaud attribue à la maladie une dimension métaphysique. Qu'est-ce que cela veut dire ? La maladie est d'ordre métaphysique dans le sens où l'individu n'est plus maître de son corps car il dépend de quelque chose d'autre.

Artaud croit que la folie est une maladie positive car elle est partie active du processus de création. La folie poétique est élevée au degré métaphysique car Artaud lui donne une dimension ontologique.

La médecine occidentale essaie de guérir le corps organique, sans prendre en considération la partie inorganique (métaphysique) de la maladie, c'est à-dire la côté spirituel. Pour cette raison Artaud redonne à l'homme les pouvoirs de s'auto-guérir, de se changer, de se refaire. Notre corps est malade car notre anatomie est mauvaise, il faut reconstruire le corps de l'homme. Artaud envisage alors un corps virginal, sans péché et sans différentiations. Un corps qui n'a pas de besoins physiques (sexuels et physiologiques) car il ne faut jamais séparer le corps de lui-même.

I.IV LA CRISE PERSONNELLE

Il y a eu différents études qui ont essayé d'expliquer pourquoi l'homme moderne est devenu ainsi concentré et fermé sur lui-même. L'anthropologie du XXème siècle,[26] et en particulier Lévi-Strauss, définit les formes de communication de notre société moderne comme des formes *indirectes*, car elles sont basées sur l'écriture qui est une forme de communication indirecte. Nos relations avec les autres sont donc médiées par une barrière ; l'écriture justement, empêche la relation directe. Pour cette raison, tous les types de liaisons qui ont caractérisé la société de la tradition orale, tels que ceux qui existaient avec les sages des villages ou avec les prêtres, n'existent plus. Selon ce point de vue les seules relations authentiques seraient celles qui sont caractérisées par une communication orale, ou bien, directe.

[26] Monique Borie, *Antonin Artaud, Le théâtre et le retour aux sources : une approche anthropologique,* op.cit., p. 13.

On a déjà abordé la crise de la culture, mais il faut bien souligner comment cette crise est strictement liée à une autre question, celle du langage.

Pendant le siècle dernier, a été mis en place un paradigme linguistique qui cache l'écart initial et original entre le son et la signification, et qui entrave ainsi une véritable compréhension du signifier.

Dans la réflexion sur le langage, la signification est une interprétation qui est fondée sur l'union du signifiant et du signifié. Le signe, qui est la forme écrite, devient alors l'unité expressive de ces deux termes.

Selon cette conception, qui est typiquement occidentale, le rapport le plus élevé entre la signification et la forme, et celui auquel tend chaque signifié, « est celui dans lequel l'apparence sensible est identifiée avec la signification et la signification se résout entièrement dans sa manifestation.»[27]

Signifiant et signifié deviennent un tout, ils sont les termes nécessaires à la compréhension, mais cela n'a pas toujours été comme ça. En effet, comme Giorgio Agamben fait valoir, au cours des années, on a oublié l'écart qui existait à l'origine entre le son et la forme, lorsque le sens ne préexistait pas à sa formulation faite des signes. La faute est la nôtre parce que nous avons voulu concevoir et créer une signification *«post-interprétative »* ; c'est-à-dire que devant un symbole, entendu comme unité de sens et de son expression, nous voulons aller plus loin, au-delà de la forme pour arriver à sa signification.

Jean-François Lyotard déclare, « la vérité ne se trouve pas dans le savoir, mais dans la surface du discours par les effets.»[28] Égalité entre les effets et l'expression, mais inégalité entre l'expression et la vérité.

Toutefois, il n'est pas toujours possible de posséder pleinement l'objet de la connaissance, malgré le désir de donner un sens à un signe particulier.[29] Le mot va se heurter à ses limites, il est confronté à ce qui ne peut pas saisir, posséder, et, par conséquent, comprendre. Au lieu de la logique du sens, on doit appliquer la logique de l'expressivité, de l'émotion en capturant tous les sons que le signifiant

[27] Giorgio Agamben, *Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale,* Torino, Einaudi, 1993, p. 160.
[28] Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 2002.
[29] Giorgio Agamben, *Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale,* op. cit., p. XIII.

offre. « Le discours n’est pas seulement signification et rationalité, mais expression et affect. »[30]

Et dans quelles circonstances le langage devient le sujet de l'intériorité qui explose, si non dans les situations de violence et de mort? C'est précisément dans le moment de la perte et de la souffrance qu'a lieu la déconnexion entre la raison et le sentiment, parce que la conscience est enfin libre de toutes les influences. Aller au-delà de la parole écrite veut dire dépasser les limites que nous avons fixées dans la dialectique avec le langage et retourner à cette scission primordiale entre signifiant et signifié. « Quand la parole se fait chose ce n’est pas pour copier une chose visible, mais pour rendre visible une chose invisible, perdue. »[31]

Coupe, scission, déchirement: ce sont tous des synonymes du mot tragique. Grâce à la lecture du célèbre livre de Peter Szondi, « Essai sur le tragique »,[32] il est possible de comprendre pourquoi ces mots peuvent être liés les uns aux autres. Le critique littéraire voit qu'il existe un lien entre la philosophie allemande et la tragédie, et que cette relation est la dialectique. La dialectique est le seul moment où on a le conflit. C’est la façon d'être dans laquelle on assiste à l’explosion de deux éléments antithétiques, c'est le moment suprême de déchirement de l'être.

N’est pas important l'achèvement ou l’accomplissement de la tragédie, parce que le tragique réside dans le moment de la rupture. Là où il y a une rupture du sens, il y a le tragique. Le phénomène tragique est généré à partir de l’unité dialectique d'une force positive et d’une force négative ; lorsqu'une force découvre l’autre à son contraire et opposé, il y a une tension vers les deux voies. Le conflit, cependant, n'a pas de solution, aucune force gagne sur l'autre parce qu'elles sont à la fois victorieuses et perdantes. Le tragique est un moment où le sens est suspendu.

A ce propos-là, il me semble utile de mentionner l’idée du tragique chez un autre grand poète allemand, Friedrich Hölderlin, car il a été le premier à considérer le tragique non pas comme un genre littéraire, mais comme perception

30 Jean-François Lyotard, *Discours, figure,* op. cit., p. 15.
31 *Ibid.*, p. 69.
32 Peter Szondi, *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1999.

de l'être. Hölderlin dit que l'homme vit le tragique au moment de la connaissance : l'être, quand il connaît, est divisé entre lui-même et l'objet connu. Connaître veut dire ouvrir des sillons dans l'être : plus l'être vient à connaissance des choses nouvelles, plus il voit des distances, des fissures, des autres possibilités. La fracture originelle, le tragique original, réside dans le moment d'acquisition des notions où l'homme doit se scinder pour connaître.

Si on veut aller plus en profondeur, on peut dire que même l'identité est déjà une fracture entre soi-même et l'être autre. Lorsque l'être se découvre en tant qu'être, il perçoit en même temps ce qu'il n'est pas. Dans sa vie l'homme est donc destiné à un processus graduel du déchirement de l'être, car la connaissance amène à la désagrégation.

En particulier, celui qui est l'être le plus désagrégé de tous, c'est le poète. Pourquoi ? Parce que le poète utilise le langage tragique qui est celui le plus proche de l'origine de l'être. Hölderlin fait une comparaison très significative entre l'être et le langage :[33] ce qui arrive à l'être, arrive de la même façon dans le langage tragique. Donc il y a une correspondance entre le tragique et l'être. Le langage tragique c'est le seul capable de saisir et d'exprimer le déchirement, la cassure, la scission qui est à l'origine du devenir de l'être. Chez Hölderlin, le grand poète est celui qui utilise le langage tragique, c'est-à-dire celui qui sait rompre le sens en mettant des césures. La césure est un mot qui casse le sens, qui va dans la direction opposée par rapport au reste de la phrase et par rapport au contexte.

Nous pensons que cette réflexion du tragique, en tant que catégorie métaphysique d'Hölderlin, est importante car si on l'étudie du point de vue philosophique, on voit qu'il a ouvert l'être à l'événement, si on l'analyse du point de vue poétique, on voit qu'il a fait un parallélisme entre l'essence de l'être et l'expression du tragique.

Là on va examiner comment la pensée visuelle d'Artaud, que l'on peut définir comme tragique, ne cherche pas à changer la vie du théâtre, mais la vie elle-même à travers un théâtre métaphysique. La pensée visuelle est en mesure de combiner les aspects de la rationalité avec ceux les plus intimes du cœur, en

[33] Friedrich Hölderlin, *Sul Tragico*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 89.

allant, d'une part, au-delà du problème de la signification, et, de l'autre côté, en retournant à la tradition théâtrale ancienne.

I.IV.I Le tragique chez Artaud

Artaud reprend le sens originel et archaïque du théâtre de la Grèce archaïque et essaie de le remettre en vie.

Je rappelle brièvement que dans l'antiquité grecque, le théâtre était vécu comme une expérience collective et de fête. La cité s'arrêtait pendant quelque jour pour donner espace à des compétitions tragiques. Les citoyens, rassemblés dans la cavea, renforçaient le sens d'appartenance à la communauté, car le théâtre était un moyen pour rappeler à la communauté ses valeurs politiques, sociales et culturelles. Tous les hommes libres participaient aux spectacles qui duraient toute la journée. Il s'agissait d'un moment collectif, mais aussi religieux puisque les représentations théâtrales étaient organisées en grande solennité pendant des jours précis en l'honneur du Dieu Dionysos. Le théâtre était un moment de réunion où les personnes se reconnaissaient comme collectivité, unité parce qu'elles partageaient les mêmes principes. A travers la catharsis, les spectateurs pouvaient se libérer des afflictions de l'esprit. La tragédie était le reflet de la condition de l'homme : la famille, les dieux, la guerre, la mort.

La tragédie est l'expression du sentiment tragique, entendue comme la perception de l'affection douloureuse qui est la base de l'existence. A l'origine du sentiment tragique il y a un conflit profond et irréconciliable.

Chez Artaud, le mot tragique n'est pas à lier à un genre littéraire, mais à une façon d'être et de penser. Le tragique en tant que suspension du sens et de conflit est très visible dans sa vie et dans sa théâtralité.

Pour Artaud, le conflit est d'abord intérieur à lui-même, ses écrits en effet sont plein d'allusions à sa rupture interne, à la dépossession de soi ; mais il est aussi extérieur, dans le monde et dans la culture. Artaud n'accepte pas la division entre vie et art et il rêve d'une culture unitaire reliant l'homme et le monde et un

langage universel qui transcende les différences culturelles. Il est à la recherche de l'unité perdue et de l'efficacité du langage.

Il recourt instinctivement au théâtre poussé par son besoin furieux d'être compris et dans l'espoir de résoudre le conflit intérieur en le représentant, c'est-à-dire en le projetant, hors de soi.

En plus il recourt au théâtre par la nécessité de communiquer avec le monde, de se faire admettre par les hommes. Pour échapper à l'introversion, à la solitude, il faut trouver le contact avec les hommes, ainsi le théâtre se présente comme très propre pour assouvir un tel besoin. Ainsi le théâtre permet à Artaud d'être reconnu et accepté par les hommes.[34]

Le grand but d'Artaud est de faire de sa vie une œuvre d'art total, de dramatiser sa vie, c'est pourquoi il a choisi le théâtre, ce qui lui permet de manifester ses différents talents de décorateur, d'acteur, de metteur en scène, de poète. Mais il ne s'agit pas d'art pour l'art, parce qu'il n'a pas un but purement esthétique, mais parce que l'art et la vie sont la même chose : la vie est art et l'art est la vie. L'art est la seule possibilité pour l'homme de découvrir son propre être, pour se repenser lui-même en rapport à soi et au monde. Le théâtre est quelque chose d'essentiel pour la vie et il faut le rejoindre à la vie. Ce n'est pas un divertissement, mais il fait partie de la vie. Il n'y a pas de division, de scission entre le théâtre et la vie. C'est là le sens qu'Artaud donne à la vie.

Dans son texte, « Le livre à venir », Blanchot propose les mots « érosion », « rupture », « vide »[35] comme explication du sens du mot « vie » chez Artaud. La vie est donc pour Artaud absence, elle est tragique. Il suffit de penser au rapport qu'Artaud a eu avec la vie et la mort. Il a toujours vécu une vie au bord de l'abîme, c'est-à-dire une vie précaire, écartelée et signée par les problèmes physiques et mentaux dont il souffrait toujours, dans et en dehors des hôpitaux.

Depuis son enfance il a toujours souffert d'une maladie de l'esprit qui lui a causé beaucoup de souffrances même physiques. Il a subi une multitude de thérapies, mais rien a réussi à le guérir. Il connut seulement des périodes de soulagement.

[34] Alain Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Éditions Seghers, 1970, p. 37.
[35] Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986, p. 55.

Peut-être fatigué de ne pas trouver une médecine capable de le soulager, Artaud cherche réconfort dans des remèdes alternatifs, comme les drogues. Lors de son voyage au Mexique en 1936, il essaie de fuir son état grâce à l'expérience du peyotl, mais là il n'était pas encore devenu fou.

C'est lors de son séjour en Irlande le 12 août 1937 qu'Artaud perd son esprit. En effet pendant ce voyage il récuse son identité en tant qu'Antonin Artaud. Par contre il commence à s'approprier une nouvelle identité qu'il ne sait pas encore bien définir.

On n'est pas sûr des raisons de l'arrestation d'Artaud, mais on sait qu'ensuite il a été enfermé à la prison de Mountjoy avant d'être rapatrié et interné en France à Sotteville-lès-Rouen en octobre 1937. En prison, Artaud nie son identité, il nie d'être Artaud et aussi d'être français. Pendant les interrogatoires, il affirme être de nationalité grecque. Une nouvelle étape décisive dans le processus d'auto-expropriation de soi réside dans la décision de signer ses lettres non plus avec le nom Artaud, mais comme Antonin Nalpas lorsqu'il arrive à Ville-Evrard (décembre 1941).

Depuis ce moment-là, la vie d'Artaud sera tragiquement dévouée aux traitements médicaux. L'expérience des électrochocs le marque profondément, tellement qu'il a affirmé être mort par la souffrance que ce traitement lui provoquait « je suis mort à Rodez sous un électrochoc. Je dis mort. Légalement et médicalement mort »,[36] puis cependant il avait la force de naître encore une fois car la vie est toujours en mouvement, elle ne s'arrête jamais.

I.IV.II L'abri de la poésie

On peut bien dire que le tragique, Artaud l'a vécu à la première personne, il va de soi que son théâtre, toujours par principe d'égalité entre vie et art, ne peut qu'être tragique et cruel lui-même. Dans quel sens le théâtre d'Artaud est-il tragique ? On a dit qu'Artaud veut remettre en pratique une théâtralité qui a ses

[36] Antonin Artaud, *Histoire vécue d'Artaud-Mômo : tête-à-tête*, in *Œuvres Complètes*, tome XXVI, Paris, Gallimard, 1994, p. 123.

sources dans la Grèce du Vème siècle av. J.-C. et qui fait de la collectivité son cheval de bataille. Artaud reprend la volonté du peuple grec de se reconnaître dans le mêmes idéaux, les mêmes expériences, les mêmes sentiments.

Aux yeux d'Artaud, la révolution du théâtre n'a pas encore eu lieu, car il ne s'agit pas seulement d'une révolution scénique, mais d'une reconstruction de l'homme et de la culture.

Artaud veut revivifier la notion de théâtre, lui rendre une force qu'elle a perdue. Défaire le théâtre et refaire un autre théâtre, pour faire ça il veut discréditer les formes actuelles du théâtre et instituer une conception radicalement différente qui reprend la conception du théâtre primitif.

La révolution d'Artaud ne veut pas affirmer un nouveau modèle esthétique théâtral, mais elle veut saper les catégories de la pensée du théâtre de son temps, car elles sont loin de la vie de l'homme et incapables d'être une force unificatrice. Il faut revenir au théâtre primitif. Le théâtre d'Artaud vise à sortir de la conception sémiotique, il veut représenter une chose qui n'est pas présente : c'est-à-dire de rendre visible l'invisible.

Mais alors comment exprimer des idées et des sensations qui ne trouvent pas de correspondant verbal? Est-ce qu'il n'y aura plus de créations, c'est-à-dire une production alternative du sens qui se dégagera de la signification? Il faut trouver un langage en mesure d'exprimer cette volonté de créer des nouvelles significations, de donner à un mot un autre sens qui ne soit pas préétabli. Où trouver ce langage plus proche des sensations, des passions, de la vie ?

Artaud le retrouve dans la poésie : « La poésie est anarchie dans la mesure où elle remet en cause toutes les relations d'objet à l'objet et des formes avec leurs significations.»[37] Artaud découvre dans la poésie l'espace, le plus propre à sa pensée ainsi fragmentée. Dans le monde occidental on est habitué à donner un sens univoque et unique à ce que l'on voit et entend au théâtre, mais cette façon de se rapporter au sens est propre uniquement au monde occidental et c'est le point central de la différence avec le théâtre oriental. En effet en orient le spectateur est laissé libre de penser, sans devoir suivre aucun chemin préétabli et partagé.

[37] Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, op.cit., p. 52.

Dans le panorama philosophique des années 1920, il y a toute une opposition contre Hegel en faveur de Nietzsche : on critique la philosophie hégélienne et la tradition dont elle est l'aboutissement, car elle est inadéquate à répondre à la crise moderne de l'esprit. On assiste à la rupture avec la tradition philo-métaphysique occidentale puisque le rationalisme est devenu inefficace.

Mais si la pensée ne peut plus se penser rationnellement, comment peut-on penser à des systèmes ? Si le langage rationnel ne peut plus exprimer la pensée, comment la communiquer ? La crise du langage est prise en charge par la poésie en tant que vers. Dans tous les textes des années vingt, Artaud exprime la préoccupation de trouver un langage capable de donner forme à la pensée ; mais Artaud sait que la nouvelle langue ne pourra être qu'un langage concret, physique et non pas psychique. On a vu qu'Artaud est contre tout ce qui sépare le corps et l'esprit.

Artaud confie toutes ses craintes et son mal-être à son ami Jacques Rivière.[38] En 1925, dans leur correspondance, Artaud explique sa difficulté à saisir sa pensée, car elle est ainsi fragmentée et non systématique qu'il n'arrive pas à la posséder : « Je suis toujours à la poursuite constante de mon être intellectuel.»[39] Ce n'est pas une question facile à résoudre. Dans ses lettres, Artaud aborde le problème de la pensée, qui est l'essence de son activité. Il parle de l'impouvoir ou de l'impossibilité de penser : « C'est tout le problème de ma pensée qui est en jeu. Il ne s'agit pour moi de rien moins de savoir si j'ai ou non le droit de continuer à penser, en vers ou en prose. »[40] Comment peut-on penser si la pensée dépasse les limites de la logique ? Comment un homme qui souffre d'« un effondrement central de l'âme », et d'une « espèce d'érosion essentielle»[41] peut-il penser ?

Souvent, Artaud lui-même affirme qu'il n'arrivait pas à saisir sa pensée puisque trop asystématique; la poésie lui semble la solution à sa difficulté de penser et s'exprimer par le langage des mots. Sa pensée ne peut pas être

[38] Jacques Rivière fut directeur de la *Nouvelle Revue Française* du 1919 à 1925.

[39] Antonin Artaud, *Correspondance avec Jacques Rivière*, in *L'Ombilic des limbes*, Paris, Gallimard, 1968, p. 20.

[40] *Ibid*., p. 22.

[41] *Ibid*., p. 25.

communiquée d'une façon rationnelle et logique, alors il trouve un autre moyen plus artistique de donner voix à ses pensées.

Il se voit scindé en deux et il ne parvient pas à se comprendre en tant qu'un. Il a le sentiment d'avoir perdu la conscience de son individualité. Il est à la recherche du centre de son être intérieur à cause d'une carence ontologique : « Je suis un esprit pas encore formé. »[42]

De là lui vient le but de changer, de se transformer, de reformer son âme, parce que se refaire c'est pouvoir à nouveau toucher la vie, participer à la création. Sa pensée est tellement fugace qu'il ne peut pas l'attraper et du coup il n'est pas capable de l'exposer aux autres dans un langage rationnel et logique. Ainsi, il cherche et aperçoit, dans la poésie, le langage alternatif, la solution à son problème de communication, car la poésie est capable de donner une voix à son cri intérieur. Donc à la question « comment puis-je penser ? », Artaud se donne comme réponse, la poésie.

L'effondrement est donc la condition sine qua non, la pensée peut penser, c'est une nécessité de la pensée. L'abîme, le vide, le manque sont des expériences fondamentales pour penser.

La poésie devient chez Artaud vers libre, car il répond à un besoin qui n'est plus de type métrique, mais intellectuel. Artaud même, en tant que poète, a beaucoup écrit au cours de sa vie, mais sans jamais se consacrer à un seul genre littéraire. Ses formes d'écriture sont impures du point de vue formel, car, elles comprennent des lettres, des pièces de théâtre, des textes en prose et des poèmes. Artaud ne se plie pas à une seule forme littéraire, mais il expérimente, il crée. Ce qui l'intéresse vraiment dans son écriture ce n'est pas la diction, mais la force émotionnelle qu'une telle combinaison de sons peut produire.

Artaud décrit ses problèmes en se posant comme emblème de l'homme moderne, sa réflexion ouvre les portes à une réflexion plus ample sur l'homme moderne en général. La crise qu'Artaud sent sur lui-même, est une crise partagée par tous les hommes. Comme dit Blanchot, il ne faut pas lire la correspondance avec Jaques Rivière comme la description d'un état psychologique privé.

[42] *Ibid.*, p. 30.

Cette dépossession dont parle Artaud est une expérience partagée par plusieurs individus. Foucault le définit « Pensée du dehors », c'est-à-dire que le sujet pense hors de soi, hors de son intériorité.

On comprend très bien que la difficulté dont parle Artaud est la même difficulté du sujet moderne qui est un sujet en crise par rapport à son identité et à sa pensée. On peut distinguer deux types de crises : la dépersonnalisation et le dessaisissement de soi.[43]

La dépersonnalisation est un problème d'identité, l'homme se questionne sur lui-même : qui il est, qui il fut. Le deuxième problème est différent car l'homme sait qui il est, mais il ne s'aime pas. Pendant les années vingt, Artaud cherche à décrire sa faiblesse mentale, sa difficulté à se sentir partie intégrante de l'Univers.

On l'accuse d'être narcissique car il utilise toujours le mot « je », mais sa façon d'utiliser le « je » n'est pas du tout narcissique. Il emploie plutôt le « je », à l'instar du « je » de tous hommes qui souffrent dans un monde occidental rationaliste et séparateur. « Il me parle de Narcissisme, je lui rétorque qu'il s'agit de ma vie. J'ai le culte non pas du moi, mais de la chair, dans le sens sensible du mot chair. »[44]

Son expérience d'impuissance et de douleur (l'effondrement central de l'âme, la non-possession et la séparation internes, ce sentiment étrange d'être comme en suspens), Artaud l'inscrit dans la crise culturelle d'une époque, la maladie organique de son époque, à travers laquelle il se sent relié à toute une génération qui souffre de cette faiblesse. Les hommes modernes, occidentaux sentent le manque des rapports directs, vrais avec eux-mêmes, les autres et aussi avec le langage.

Dans les textes des années 1924-1925[45], il restera focalisé sur le thème de la dépossession. Le problème de la dépossession est senti et expliqué sur trois

[43] Bruno Cany, *Renaissance du philosophe-artiste. Essai sur la révolution visuelle de la pensée*, op.cit.

[44] Antonin Artaud, *Fragments d'un journal d'enfer*, in *L'ombilic des limbes*, Paris, Gallimard, 1968, p. 123.

[45] Ces sont : « *Correspondances avec Jacques Rivière* », « *L'Ombilic des Limbes* », « *Le Pèse-Nerfs* », « *L'Art et la mort* ».

niveaux : le premier niveau c'est la non adhésion de soi à soi ; le deuxième la rupture du rapport entre sujet et langage ; le troisième l'écart entre sujet et monde.

Tous ces premiers textes sont caractérisés par le sentiment de rupture qu'Artaud vit par rapport à sa pensée, son âme.

Artaud affirme avoir perdu sa continuité, son unité, mais il ne veut pas rester dans la fissure. Voilà pourquoi il essaie de trouver un moyen qui puisse sauver l'homme et lui restituer sa cohésion. Les lettres qu'Artaud écrit à Jacques Rivière ont déjà in nuce tous les éléments qu'Artaud va bientôt développer. La crise de sa pensée l'amène à une réflexion sur le langage, sur la recherche d'un langage capable d'exprimer sa pensée. Mais où trouver un tel langage ? Il faut retourner à l'origine lorsque les relations entre les hommes et la langue étaient plus vraies et sans medium.

I.V LE « JE » TRANSCULTUREL

Le rationalisme avec son langage rationnel et verbal n'est plus en mesure de communiquer la pensée de l'homme moderne qui se caractérise par la fragmentation, les sentiments de faiblesse et de douleur. Comment donner forme à ce type de pensée ? Le langage verbal est fixé, il ne correspond plus à la pensée qu'il devrait concevoir.

Artaud sent que sa pensée reste sans forme, sans corps. On a dit que la poésie devient la solution au problème de la forme, mais reste à résoudre la question du sujet qui se sent séparé de sa propre pensée. Si l'on ne peut pas subjectiver la pensée, alors il faudra en finir avec la pensée individuelle, celle d'un sujet coupé du corps vivant de la langue, pour que soit entrevu un autre sujet, non personnel, mais multiple, *transidentitaire*. Un « je » *transculturel.*

Le but est de dissoudre le « je » de l'identité subjective, sujette aux ruptures, en le rendant ouvert. De la naissance, tout au long de sa vie jusqu'à la mort, l'individu (individuel et singulier), est toujours divisé de soi-même. La première rupture de l'homme avec soi, Artaud la voit dans l'individuation en tant que coupure mortelle.

Selon Artaud la naissance n'est qu'une expérience qui donne un corps à un individu. En donnant un corps, l'être est inscrit dans le processus de vie qui termine avec la mort. Donc la naissance donne un corps mortel, donne la mort.
Le corps, en tant que corps mortel, est à réfuter, à nier puisque on ne peut pas vivre dans un corps-cadavre.
Habituellement la naissance est associée à la vie, au bonheur d'un nouveau début ; au contraire chez Artaud la naissance est le premier élément de la subjectivation qu'il considère ainsi négative. La vie est tragique depuis son premier moment, elle est déjà une coupure de que l'être pourrait être sans le poids du corps mortel.

Madame De Mèredieu a très bien expliqué comment chez Artaud l'acte de perforation, et pénétration sexuelle (coït), et acte de naissance, sont vécus en tant qu'acte d'« entrée dans l'être. »[46] Une fois arrivée la pénétration, l'homme est toute de suite inscrit dans le dessin de l'existence, de l'être. Alors il faut refuser tous contacts charnels afin d'éviter l'inscription de l'homme dans le processus identitaire et biologique qui termine avec la mort.

Ici deux thèmes très chers à Artaud se croisent. D'une part on a la critique féroce aux organes sexuels du corps humain car ils déterminent l'individuation personnelle ; de l'autre Artaud fait un pas encore plus loin en voyant dans la naissance le premier défaut de l'homme en tant qu'être né individu.

De là donc le problème de la séparation du corps de lui-même. Artaud ne partage pas l'idée que le corps soit considéré comme un ensemble de parties différentes. La division entre conscient et inconscient n'existe pas. L'inconscient existe seulement parce que quelqu'un a décidé de considérer l'âme de l'homme comme un élément séparé du reste du corps et donc on a choisi de l'étudier avec une discipline à elle, la psychologie. L'homme ne perd jamais conscience, il ne peut pas car alors il perd soi-même tout entier.

Artaud réfute donc la psychologie en tant qu'étude d'une partie inexistante de l'homme. C'est trop facile d'accuser l'inconscient de ce que l'homme fait. Chez Artaud l'homme est responsable de ses actes en pleine totalité : soit pour ceux de son esprit, soit pour ceux de son corps, y compris les actes sexuels.

[46] Florence De Meredieu, *Antonin Artaud, Les couilles de l'ange*, op.cit., p. 21.

> « Mais qu'on sache bien que n'abdique aucune de mes erreurs. Si j'ai mal jugé, c'est la faute à ma chair, mais ces lumières que mon esprit laisse filtrer d'heure en heure, c'est ma chair dont le sang se recouvre d'éclairs .»[47]

On parle ici des limites de la subjectivité par rapport à un monde transculturel et qui devient toujours plus riche de différentes cultures et modes de pensée. Il faut en finir avec la pensée individuelle, celle du sujet coupé du monde puisque l'on est dans un monde transculturel, mélangé avec des autres cultures. Il faut donc dissoudre le « je » de l'identité subjective, effacer les limites de l'individualité pour atteindre une sorte de neutre impersonnel.

Étant donné que l'art est quelque chose qui déborde le sujet, pour créer dans ce monde transculturel, il faut sortir du sujet individuel et il est nécessaire de mettre en crise l'idée de forme individuelle de la subjectivité. Il faut devenir un JE pluriel et non singulier, collectif et non individuel.

Des auteurs comme Blanchot, Deleuze, Bataille, Nietzsche, Artaud, Duras, Michaux, Joyce abordent dans leurs textes les limites de la subjectivité en réfléchissant sur les notions de dehors/dedans ; de la différentiation entre soi/autre.

Certaines expériences (exil, folie, asile…) causent dans le sujet soit une blessure (déchirement du corps de lui-même), soit une rupture avec la société. D'où la crise d'individuation : espèce de non-individualité, il n'y a plus de caractère individuel.

Mais alors comment donner vie au processus actif de la création ? On sait que la création artistique est liée à la crise du sujet individuel. L'essentiel est de mettre à côté l'individualisme et mettre en évidence les identités multiples: l'infinie pluralité des voix qui nous traversent et celles des autres cultures.

Certains écrivains décident d'écrire à la troisième personne : de cette façon ils prennent distance avec soi, ils essaient de sortir de soi, de se séparer de soi sans devenir fou. D'autres utilisent quand même le « je », mais il ne s'agit pas d'un « je » individuel, mais c'est le « je » qui représente tous hommes, toute humanité,

[47] Antonin Artaud, *Fragments d'un journal d'enfer*, op. cit., p. 122.

c'est le « je » *trans-individuel*. Il faut chercher l'impersonnel, un sujet qui manque, qui n'est pas complet et qui est le résultat de plusieurs incarnations.

Tout cela est en rapport avec la crise de la raison et du sujet comme maître de soi. Le « je » *trans-individuel* n'est plus responsable car une partie d'aliénation, d'un autre est toujours présente.

Nietzsche dit que le penseur n'a pas de maîtrise de sa pensée, que le sujet n'est pas maître de soi ; Artaud dit « Je suis la conception d'un autre qui m'a pensé. Ma pensée, c'est toujours la pensée d'un autre qui me sépare de moi ». Marguerite Duras dit « je suis personne », Deleuze parle de l'événement comme quelque chose d'impersonnel, de pré individuel qui opère en nous et que l'on doit incarner. Certes, on n'est pas complètement maître de soi car il y a une partie autre, mais pour ne pas devenir fou il faut quand même garder ce que Deleuze appelle la « fêlure. »[48] La « fêlure » est comme quelque chose de désirable car elle est nécessaire à la création.

Il faut garder les blessures en surface : on ne peut pas créer quand on est dans la psychose, il ne s'agit pas d'un comportement masochiste, mais l'artiste est capable de vivre en équilibre dans la fêlure. On ne doit pas expérimenter la folie, la dépression et toutes les autres maladies, mais vivre cet écart de nous-mêmes. Sortir de la subjectivité, incarner le neutre pour créer. La cruauté même d'Artaud, on peut la considérer comme fêlure : il nous montre le fonctionnement de sa pensée.

I.VI L'ANGE

On vient de parler de la nécessité du philosophe-artiste d'ouvrir les horizons de son être pour sortir du joug du rationalisme et pour laisser retourner l'art à la vie. Le « je » transculturel est le nouveau « je » du philosophe-artiste.

Malheureusement, l'homme en tant qu'être qui naît d'un autre corps humain, est perdant depuis le départ. Dieu est la cause de sa faillite, car Dieu a

[48] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Édition de Minuit, 1969, p. 174.

introduit l’homme dans le processus naissance, croissance, mort où chaque personne a sa famille et son identité à elle. Dieu est pour cette raison ce qu’Artaud déteste de plus. Artaud voit dans ce parcours de vie une énorme limitation au vrai être. Lorsqu’il parle de maladie organique, il dénonce la faute des institutions qui obligent l’homme à respecter les règles de la société. La famille, la possession d’un nom donne des devoirs qu’il faut honorer. Non seulement Dieu à mis l’homme au monde, mais il l’a créé fragile, éphémère, délicat. L’homme est mal fait, il faut le refaire en faisant appel aux nombreux doubles de l’être.

Artaud ne rêve pas à un état d’anarchie, au contraire il rêve à un état d’être où chacun peut être soi-même et vivre en harmonie avec les autres et la nature. Il ne faut pas se tromper, Artaud ne soutient pas l’affirmation de la volonté privée, encore moins il ne favorise le retour au monde sauvage et primitif. Les territoires où l’élément rituel et collectif est encore présent, comme l’harmonie de tous êtres vivants, sont pris par Artaud comme sources, comme modèles auxquels se refaire pour ces aspects qui se sont perdus dans les terres occidentales.

Dieu est donc l’origine, le motif de notre fragilité. Artaud recherche le moyen afin que le l’homme puisse devenir finalement libre et revenir à sa vraie nature. L’homme doit se rapproprier son être.

Puisqu'on est né, on a été mis dans la chaîne de l’individualisation, mais alors comment peut-on faire pour se libérer de l’individualité ? La réponse réside dans la volonté de châtrer l’être afin que le corps de l’homme soit vierge, un corps d’ange.

Artaud a écrit un petit texte, « L’art et la mort », où l'on peut trouver une exemplification de ce que pour lui veut dire sortir du je individuel. Dans les pages dédiés à Héloïse et Abélard, le lecteur voit comment on rejoint l’identité multiple soit du point de vue formel, soit du point de vue thématique. Le premier élément est de nature lexicale, c’est-à-dire que l’on trouve dans la narration des glissements du « je » à « il », du narrateur au personnage comme s’il s’agissait de la même personne.

Quand il décrit l’acte sexuel il y a un changement continu du sujet. « Abélard en tant qu’homme le tient […] Ah ! Comme je ne me sens plus que des

viscères, sans au-dessous de moi le pont de l'esprit »,[49] si bien qu'on ne comprend plus qui est à faire quoi. L'acte sexuel est vécu par Abélard et par Artaud comme s'il fût un seul être.

C'est ici qu'on voit l'identité devenir multiple. En lisant Le Clair Abélard, « le texte de la salacité de la plus explicite qui ait jamais existé »[50], on comprend qu'est-ce que le « je » *transidentitarie*, un « je » qui porte sur lui une pluralité de « je ». L'individu devient autre que soi, il s'ouvre et devient être pluriel.

Le deuxième élément regarde la nature du contenu : dans cette histoire on aborde la thématique de la sexualité ambiguë, pas bien définie. On ne comprend pas s'il s'agit d'un homme où d'une femme. Pas de promiscuité vulgaire, le message d'Artaud est très clair : l'être n'est ni masculin, ni féminin à son origine. Il faut le re-faire re-venir à cet état de non-sexualité.

Artaud raconte l'histoire d'Abélard et Héloïse en mettant en évidence la volonté d'éloigner l'être de Dieu et de l'acte de perforation en tant que commencement du processus d'individualisation. « À partir d'aujourd'hui, Abélard n'est plus chaste. La chaîne étroite des livres s'est brisée. Il renonce au coït chaste et permis de Dieu.»[51]

La condition de l'homme moderne est forcément liée à la présence de Dieu dans la vie, alors que l'homme doit être libre et maître de soi et de sa vie. L'aspect religieux et celui sexuel sont toujours mis en relation. La sexualité est la faiblesse de l'homme qui nous cause un corps mortel, « la vie au fond d'elle-même n'a jamais supporté la sexualité, qui n'en est qu'une escroquerie honteuse » ;[52] de même Dieu est la faute originaire, primordiale qui nous conduit à un état d'esclavage.

Dans ce texte nous retrouvons les mêmes glissements du sujet, que l'on retrouve dans un autre et très célèbre texte, « Paul les oiseaux », où Artaud célèbre le grand peintre italien, Paolo Uccello. La méthode est la même. On passe de « je » à « il » continûment sans bien savoir qui est en train faire l'action.

[49] Antonin Artaud, *L'Art et la Mort*, in *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 197.
[50] Antonin Artaud, *Textes et lettres écrits à Rodez en 1945*, in *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 975.
[51] Antonin Artaud, *L'Art et la Mort*, op.cit., p. 197.
[52] Antonin Artaud, *Textes et lettres écrits à Rodez en 1945*, op.cit., p. 975.

Mais il y a une différence dans ce mécanisme d'intégration et c'est dans « L'Art et la Mort » qu'Abélard suit un processus d'identification avec son double féminin.[53]

Le corps d'Abélard se confond avec celui d'Héloïse en effacent les limites sexuelles. Ils forment un corps immense, tout puissant, archaïque. Au de-là des différences sexuelles il y a un être infinie capable de se fondre avec l'autrui. Ce n'est pas important si Héloïse est une femme, au mieux c'est important pour souligner l'aspect bisexué du corps tout puissant, et non pour mettre en évidence le sexe féminin en tant que tel. Une fois mêlé avec le corps d'Héloïse, ses limites identitaires sont dépassées et il devient un corps bisexué.

L'inversion sexuelle, la fusion avec Héloïse rend Abélard en un corps pulsionnel sans sexe déterminé. Ici le sujet et son double sont fondus en un seul corps. La fusion des deux corps va bien au de-là de l'union sexuelle, elle est union de pensée. Artaud se refait au corps archaïque antérieur à la coupure sexuelle, un corps qui peut osciller entre masculin et féminin sans ruptures.

Le corps tout puissant est tel car il est fondu avec l'autre sexe et surtout il n'a pas de sexe, entendu comme organe sexuel. Le processus d'intégration peut se réaliser si le corps est châtré. Abélard subit la castration « La nuit se dresse semée d'aiguilles et voici d'un coup de cisailles ILS lui extirpent sa virilité »,[54] comme une sort de mort.

La castration n'est pas vécue comme punition, mais comme apothéose d'une sexualité infinie.

L'acte sexuel, le coït d'Abélard, n'est pas à entendre ici comme simple acte de reproduction, mais comme acte du corps tout puissant. Puisque le corps d'Abélard est devenu corps géant, pulsionnel, qu'il peut posséder Héloïse ; autrement ceci ne serait pas possible. La castration est la condition sine qua non pour que l'acte sexuel puisse être accompli. Si Abélard eût été doté d'un pénis, il n'aurait pu posséder Héloïse.

53 Evelyne Grossman, *Artaud l'aliéné authentique*, Tours, Éditions Farrago, 2003.
54 Antonin Artaud, *L'Art et la Mort*, op.cit., p. 196.

Artaud à travers la figure d'Abélard et Héloïse affirme la nécessité de l'amour infini, sans catégories sexuelles mais d'un corps tout pulsionnel, en dépit de l'amour éphémère et limité du corps sexué.

Artaud croit que si on a un pénis on a une sexualité, donc il faut châtrer l'homme pour le libérer de sa sexualité et de son individualité ; il faut l'enlever de la sexualité individuelle.

Pour nous occidentaux, il s'agit d'un paradoxe : chez nous la castration est le symbole de la perte de sexualité, alors que pour Artaud un homme châtré est un homme infiniment sexuel. « Je suis en génital inné, à y regarder de près cela veut dire que je ne me suis jamais réalisé.»[55]

Le corps de l'homme doit retourner à son ancienne unité, à son état pré-individuel pour être infiniment puissant et pulsionnel.

Comment ce corps peut-il revenir à son unité, à son origine ? Artaud rêve à un corps d'ange : corps parfait où le poids du corps rejoint la légèreté de l'âme. L'ange est la figure mystique de la perfection : un corps pur, sans organes, sans besoin sexuels, pur esprit.

Pour défaire le corps et se débarrasser de lui, l'homme doit travailler durement sur soi-même pour rejoindre le statut d'ange. Le corps de l'homme doit se volatiliser, devenir léger, sans poids. La première chose à faire est effacer le sexe et les organes sexuels. On a vu que la sexualité positive est à entendre comme amour infini d'un corps sans genre, l'ange. Donc pas de sexe physique et reproductif pour l'homme. Ainsi faisant l'homme ne rentre pas dans la personnalisation, il ne devient pas un sujet individuel.

La deuxième opération est de ne pas séparer le spirituel du matériel mais de le considérer une unité comme dans les sociétés archaïques. On a vu qu'à travers le coït, Abélard se fond soit avec Héloïse, soit avec sa pensée. Le corps tout puissant est un mixte d'âme et corps, sans la prédominance d'un élément sur l'autre.

La figure de l'ange se montre aux yeux d'Artaud comme la figure par excellence, le modèle à imiter soit pour sa pureté et perfection d'être (mixte d'âme et de corps asexué), soit puisqu'il représente à la fois l'un et la multiplicité.

[55] Antonin Artaud, *Préambule*, in *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2014, p. 20.

En effet l'ange est celui qui s'est détaché de Dieu, il est la première altérité, le principe de la multiplicité, mais aussi la figure qui permet de remonter à l'un : l'ange reste quand même attaché à Dieu car il en est le reflet.

L'ange est la prolongation de Dieu dans la réalité. Pourquoi le corps doit-il être sexué si la figure que l'on prit comme modèle est l'ange asexué ?

Pas de raisons donc que le corps soit sexué, parce que l'on ne cherche pas quelque chose qui mène à l'individualisation, mais bien au contraire quelque chose qui mène à la non-individuation entendue comme multiplicité.

Artaud est tellement contre le corps sexué qu'il réfute tous contacts charnels. Pendant toute sa vie Artaud a vécu toutes sortes de relation dans une façon très particulière basée sur une empathie de l'esprit plutôt que charnelle. Même avec son propre corps, Artaud a toujours eu une attitude bien à lui. Son corps a toujours été traité par la médecine, c'est-à-dire touché par les mains des docteurs, piégé par les traitements de santé, aliéné par l'électrochoc. Donc pour lui, le corps a été quelque chose dont on doit prendre soin car le corps est malade et n'est pas quelque chose qui lui appartient, et c'est à travers lui que l'on se rapporte aux autres même pour un plaisir corporel.

La virginité est une valeur très importante chez Artaud car l'homme reste intact, il ne perd rien et donc il garde son unité. On ne sait pas si Artaud meurt vierge ou non, mais ceci n'est pas notre affaire. Ce qui nous intéresse ici est sa volonté de prolonger un statut primordial et pré-adamique même quand on est adulte et même vieux. Si avec l'acte sexuel et la naissance on entre dans le monde de l'être en tant qu'individu, alors c'est mieux de rester vierge et réfuter à tout prix la sexualité. A ce propos, la Sainte Vierge est l'exemple le plus haut possible de figure intègre.

Artaud propose une naissance tout à fait différente : on retrouve ce type de créature chez l'homme d'avant Adam, qui est l'ange. Une créature qui n'est pas soumise à la naissance, mais qui est à l'origine et même avant l'origine.[56] Dans cet état on n'a pas d'existence entendue comme être, car on est dans le domaine de l'anténatal où le lien avec le principe, Dieu, est encore très fort.

[56] Florence De Mèredieu, *Antonin Artaud, Les couilles de l'ange*, op.cit., p. 62.

On ne peut pas considérer l'ange comme un être, ni comme un esprit, mais il est à mi-chemin entre les deux. Toutefois l'homme sent la nécessité de procréer, de se situer dans un temps et dans un espace.

L'homme a devant soi toute une série de possibles incarnations, donc pour Artaud il ne faut pas adhérer à la succession que Dieu impose, c'est-à-dire, au processus de procréation et création qui forme les individus. D'où le glissement présent chez Artaud du masculin au féminin.

L'Ange figure métaphysique, se situe à l'intersection de deux pôles : la chair et l'esprit, l'abstrait et le concret. L'ange peut mener au multiple (altérité), autant que se réduire à l'un et se réunir avec l'archétype (unicité). Artaud aborde la question métaphysique de l'abstrait et du concret, de la chair et de l'esprit. Artaud est combattu entre le désir d'incarner l'Ange, (c'est-à-dire que l'abstrait devient charnel), et le désir d'effacer toutes les chairs humaines pour laisser place à la pureté.

Artaud recherche dans le monde, dans la réalité, le modèle de la créature qu'il rêve, l'archétype en tant que pureté initiale. Même ici, dans cette quête, Artaud revient en arrière, au moment où il n'y avait pas d'être, car l'être n'était pas encore formé. On est au stade antérieur de l'origine.

L'ange est simple messager, il n'existe pas, il n'a pas de poids, il n'a pas de corps comme le nôtre, on peut dire qu'il n'a qu'une substance métaphysique. L'ange a la tâche de diffuser l'énergie divine, Satan par contre a la tâche de faire surgir notre esprit. Le lien entre l'ange et le démon est très fort, car ils se correspondent inversement. Ce lien est présent dans les traditions anciennes, comme les traditions dionysiennes de Nietzsche.

Si on réfute le corps et sa pesanteur, on peut imaginer que chez Artaud la femme enceinte représente le point maximal de gravité humaine : tout son corps pèse et en plus il est prêt à donner vie à un nouveau corps, c'est-à-dire un nouveau corps destiné à la chute. D'où son refus de la procréation. Il faut revenir à l'état pré Adam et Eve, pré-chute, lorsque l'homme et la femme ne cherchaient pas la sexualité, mais seulement de se rapprocher de Dieu et pas à l'autre.

Il faut arrêter le cercle : procréation, naissance, chute de l'homme moderne. Défaire la naissance : bloquer l'être avant de sortir du ventre : pas d'individualisation, de corporéité.

Conformément à ce rejet radical de la sexualité et du génie, la réfection du corps est configurée comme une auto-génération annulant les notions de paternité, maternité et filiation.

> «Je ne viens pas d'un père et d'une mère faits d'un dédoublé qui s'unifie sur
> le dos vertébral du soi-même de son enfant.
> Je viens de moi,
> vraiment de moi . »[57]

La recherche de l'archétype, de la créature angélique est lié à une autre question très importante et très chère à Artaud : la question de la filiation grand-parentale. Les parents sont coupables sous plusieurs points de vue : premièrement parce qu'ils sont eux-mêmes nés d'un corps humain coupable ; mais ils ne s'arrêtent pas là. Ils veulent se reproduire et donner la vie (=mort) à un autre être. Les parents en donnant corps et chair à l'enfant, l'inscrivent dans l'évolution de l'individuation, et dans tout l'apparat des limitations (famille, école, religion…).

Artaud en effet combat tout ce qui fait partie de la construction de l'être sur la base de la famille chrétienne. Artaud refuse la descendance du sang, et par conséquence, celle du nom de famille.

> « n'oublions pas
> dis-je
> que c'est ce monde indoublé donc
> qui a voulu
> le père-mère,
> c'est-à-dire le péché obstiné,
> le péché chaque jour répété de la réunion du père et de la mère
> sur le dos vertébral à naître de l'enfant. »[58]

[57] Antonin Artaud, *Être Christ*, in *Textes écrits en 1947*, in *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 1571.

Le nom de famille, ainsi que tous les degrés de parenté (père, mère, fils…) sont des limitations à l'être. Posséder un nom, qui a une histoire pendant des siècles, n'est pas pour Artaud un élément dont être fier, mais au contraire un motif pour se libérer et régénérer. Le nouveau corps, qu'il appelle « corps sans organes », doit être libre, ne doit pas avoir de racines, d'origines, car elles sont des obstacles à la liberté de l'être « or se monde du père-mère est justement ce qui doit s'en aller.»[59]

L'expression « corps sans organes » désigne une notion paradoxale : comment un corps peut-il être sans organes ? Le corps d'Artaud n'est pas un corps physique, au mieux, pas seulement. Il est une entité soit physique, soit abstraite qui unit dans son être le multiple. Comme Dionysos chez Nietzsche qui est à la fois le principe d'unité, et le principe de dispersions, du pluriel.

En juillet 1937, Artaud envoie un texte, « Les nouvelles révélations de l'être », aux éditions Denoël, mais au lieu de le signer avec son nom, il met seulement « le Révélé ». C'est un texte très particulier, difficile à lire, car Artaud avec son écriture amène le lecteur vers son refus du nom, envers l'affirmation de l'anonymat. Au début du texte il explique que celui qui parle est un désespéré : « Un vrai désespéré qui vous parle et qui connaît le bonheur d'être au monde que maintenant qu'il a quitté ce monde, et qu'il en est absolument séparé. […] Je ne suis pas mort, mais je suis séparé.»[60]

Antonin Artaud ne fait donc plus partie de ce monde, il est séparé du monde et de la société. Le nom Artaud ne correspond plus à son être, il est ici le révélé, puis il sera Van Gogh, puis le Christ au Golgotha…Artaud prend sur soi tous les noms des hommes suicidés de la société, des hommes écartelés du monde.

En particulier c'est au moment du voyage en Irlande (août 1937) qu'Artaud renie son nom. En effet durant ce séjour il se détache complètement de son nom et de sa lignée paternelle.

---

58 *Ibid.*, p. 1572.

59 *Ibidem.*

60 Antonin Artaud, *Les nouvelles révélations de l'être*, in *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 788.

« Je signe une des dernières fois de mon nom »,[61] écrit-il à son ami Breton. Artaud découvre que le Saint Graal, selon la tradition, était à faire descendre d'une lignée matrilinéaire. Il décide alors de changer son nom en abandonnant le patronyme paternel et s'empare du nom maternel, Nalpas.

A partir de ce voyage Artaud ne signera plus Artaud, mais Nalpas. Il arrive à utiliser le nom de jeune fille de sa mère, car c'est un nom qui montre son refus pour tous les noms. Il ne faut pas envisager un changement de pensée ou d'acceptation de la lignée. Nalpas est un nom qui symbolise sa mis à mort de la généalogie ; désormais il est sans limites identitaires, sans identité.

Artaud est celui qui se met contre la généalogie, contre, par conséquence, le mythe d'Œdipe. Guattari et Deleuze parlent d'anti-Œdipe : la folie d'Œdipe n'est pas justifiable sur la base des événements familiaux. Le fou est tel puisqu'il se charge de toutes les folies du monde.

La génération est vécue par Artaud comme une forme d'aliénation, de dépossession. Ce sentiment d'étrangeté, l'homme peut le combler avec la création artistique. L'art devient le seul moyen possible pour se régénérer, pour travailler sur soi-même. Un corps libre et sans limitations soit physiques, soit culturelles, un corps sans organes, est réalisable au théâtre. Afin que le théâtre soit le lieu de régénération, il doit retourner aux origines et récupérer son ancienne efficacité et fonction.

Quand Artaud est sorti de l'asile en 1946, désormais fou, comme il le dit lui-même, il a écrit en trois mois cinq poèmes[62] qui font partie du célèbre recueil « Artaud le Mômo » où il aborde le rejet de toute génération sexuée. En particulier c'est le poème quatre qui m'intéresse, « L'exécration du père-mère ». Pendant sa permanence à Rodez en avril 1946, Artaud avait fait un dessin qui porte le même titre de ce texte. Un dessin très explicatif de son rejet de la descendance, et de l'idée qui prévoit un Dieu pour naître.

[61] Antonin Artaud, *Lettres et sorts de 1937*, in *Œuvres*, Quarto Paris, Gallimard, 2004, p. 826.

[62] Les poèmes sont : « *Le retour d'Artaud le Mômo* », « *Centre-mère et patron-minet* », « *Insulte à l'inconditionné* », « *L'exécration du père-mère* » e « *Aliénation et magie noire* » ; Paris, Quarto Gallimard, de p. 1123 à p.1141.

On peut bien dire que tous les textes après sa sortie de l'asile, c'est-à-dire les textes de ses dernières années, sont accumulés en un même sujet, celui du rejet violent, fort, vulgaire de la construction d'une lignée. L'écriture même a changé, elle est devenue encore plus physique en un espace bien construit où chaque mot a une grandeur et couleur déterminées, certains sont en gras, d'autres sont en italique.[63]

Surgissement du sujet en occident et la question de l'identité et non-identité dans les cultures archaïques. C'est à cause du rationalisme et du processus de centralisation politique que l'individu est fixé au sein d'une identité. Artaud déclare être mort physiquement tué par Dieu à l'asile. Artaud truque son identité, bouleverse les donnés de son état civil en donnant vie à toute une série d'identité. D'où le thème du double et du sosie dans les derniers années. L'existence ne peut pas être situé ni dans l'être, ni dans le non-être, mais dans une sorte de limbe.

A partir des lettres et écrits de Rodez, les thèmes du vampirisme, du cannibalisme reviennent avec insistance : car Artaud a bel et bien été dépouillé de son identité, un autre s'est mis en place. Notre corps est habité par différentes figures, il est le lieu de passage de plusieurs âmes. Il est alors question de vol, d'usurpation de l'être.

Dieu est celui qui procède à l'usurpation de l'être. Au retour du Mexique, Artaud cherche l'anonymat. « Cher ami, […] P.S. – j'ai décidé de ne pas signer le voyage au pays des Tarahumaras. Mon nom doit disparaître. »[64]

Grande question de l'identité : il faut refaire l'être, annihiler tout lien de filiation, afin de pouvoir renaître sous une autre forme.

[63] Nous soulignons ici une comparaison avec Nietzsche. Nietzsche dans *« La Naissance de la tragédie »*, oppose la clôture des figures apolliniennes à la non-individuation dionysiaque. C'est bien ce principe dionysiaque de la non-individuation qui est à l'œuvre chez Artaud.

[64] Antonin Artaud, *Lettre à Jean Paulhan*, in *Les Tarahumaras*, Paris, Gallimard, 1971, p. 145.

I.VI.I Le cri

L'homme et tant qu'individu utilise un langage verbal fait de mots mais qui, selon Artaud, ne lui correspond pas. Le langage propre est par contre un langage corporel lié aux fonctions vitales (éternuement, toux, cris, respiration…). Au contraire l'Ange ne parle pas, il est messager de Dieu, il transmet le message par son souffle. Artaud croit que le langage relatif au corps ne peut qu'être un langage cruel, fait de sons vulgaires et qui appartient à la sphère de la corporéité basse. Le corps pré-adamique, vierge, pur n'utilise pas les mots (sons figés en signification), mais il doit employer une langue faite de crise.

Si l'homme doit revenir à son unité originelle, de même il doit récuser le langage verbal et remonter au langage primitif, celui des cris, des paroles d'avant les mots qui est aussi celui du souffle d'Ange.

Je me permets de rappeler ici la figure de Rudolf Blümner en tant que défenseur radical de l'équivalence entre théâtre et phoné. Ancien élève de Reinhardt, Blümner était un personnage clé dans le domaine du Sturm à titre de promoteur de l'art de l'acteur libéré de toute sujétion au texte.[65]

Blümner a revendiqué l'autonomie de la vocalité : en estimant qu'elle peut produire le visuel en elle-même, il créait une scénographie de sons. Chez sa poétique théâtrale, la phoné assume un rôle de premier plan à l'égard de l'écriture. Il ne s'agit pas du mot lié à son sens, mais d'un langage de la voix sans concepts. Blümner renonce à la signification logique du langage verbal, en proposant une langue abstraite. La parole a une valeur non par sa signification, mais par sa sonorité. Cette vocalité désunie du sens, est définie par Blümner *Engelsprache*, la langue des anges.

La phoné, les cris feront partie du nouveau langage, ainsi comme la danse et les gestes efficaces. La danse (avec le cri, qui est danse effrénée de la voix) représente le résultat du corps sans organes: elle s'introduit dans la vision du dernier Artaud comme forme symbolique du comportement humain libéré et régénéré de l'esclavage des organes (en commençant par ceux sexuels).

[65] Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce, alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Bari, Laterza, 2005, p. 125.

Un érudit italien, Marco De Marinis analyse la dernière théorie théâtrale d'Artaud[66], qu'il mène dans les années '40 a Rodez jusqu'au 4 mars 1948. Il est sûr que c'est le dernier Artaud, le plus négligé par les savants, à radicaliser son idée de théâtre. Il existe un préjugé qui pèse encore comme une pierre sur les derniers écrits théâtraux d'Artaud : c'est-à-dire qu'on croit que tout ce qu'Artaud avait à dire sur le théâtre il l'a dit dans les années '30 avec le «Théâtre et son double.»

Ce qu'il a écrit après n'apporte rien de vraiment nouveau et intéressant, surtout car à ce moment-là Artaud s'est effondré dans l'incommunicabilité de la maladie mentale.

Par contre, De Marinis pense que les derniers écrits d'Artaud sur le théâtre proposent une réflexion originale et qu'ils montrent qu'il y a un autre théâtre de la cruauté au-delà de celui que chacun connaît : le deuxième théâtre de la cruauté. Le Deuxième Théâtre de la cruauté se révèle comme une étape plus avancée et plus radicale par rapport au Premier Théâtre de la cruauté. D'une côté Artaud radicalise des éléments et des idées déjà présents dans la théorisation théâtrale des années '30 (la centralité du corps et du langage physique, le concept de signe efficace, le théâtre comme magie-alchimique, théâtre comme contagion ...), de l'autre côté, il met l'accent sur la reconstruction de l'homme et la réinvention des pratiques physiques et vocales.

Réflexion extrême de la dernière période de la vie d'Artaud, profondément marquée par l'expérience de la maison de fous et de la détresse physique et mentale : le thème du refaire la vie, qui est le seul but du théâtre réel, est spécifié dans celui de la reconstruction du corps.

Ainsi, le Deuxième Théâtre de la cruauté propose la scène comme le lieu où les corps sont refaits, le lieu d'une genèse, d'une régénération physique qui devrait donner vie à un nouveau corps sans organes, capable d'affranchir l'homme de toutes ses automatisations, en commençant par celles sexuelles, et de le redonner à sa véritable liberté, symbolisée par la capacité de danser à l'envers

[66] Marco, De Marinis *La danza alla rovescia di Artaud: il secondo teatro della crudeltà, 1945-1948,* Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1999.

« Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. »[67]

Le corps doit être reconstruit car comme il est maintenant, son anatomie est mauvaise, mais aussi parce que la reconstruction, le changement continu et contrôlé peut le préserver dans l'état naturel et original de l'immortalité. « En le faisant passer une fois de plus mais la dernière sur la table d'autopsie pour lui refaire son anatomie. »[68] Le théâtre est l'outil anatomique de dissection et recomposition.

Régénération physique dans la forme idéale du corps sans organes fait son apparition dans le Deuxième Théâtre de la cruauté dans la célèbre conclusion de « Pour en finir avec le Jugement de Dieu ». Il est intéressant, et certainement pas par hasard, que la réflexion théâtrale d'Artaud se ferme avec le corps dansant. La danse à l'envers comme emblème du deuxième théâtre de la cruauté. La danse à l'envers qui est née des pulsions primaires et qui possède la capacité de débarrasser le corps des besoins matériels

> « Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers
> comme dans le délire des bals musette
> et cet envers sera son véritable endroit ».[69]

Le thème de la dépossession est lié à la nostalgie d'un âge d'or dans lequel le corps était la force et la vie. Le corps était glorieux, compact sans organes ni fissures, marqué seulement par le squelette et le sang, un ange. Le corps sans organes est une conquête difficile et jamais définitive, qu'Artaud fait comme toujours en première personne en travaillant sur lui-même. Il s'agit d'un travail dur et quotidien sur le corps, sur la voix et sur la respiration (éternuements, les cris, chantonnements).

Le but est de reconstruire une présence physique et une identité à partir d'un corps torturé, désagrégé pour tenter de restaurer la puissance et la fonctionnalité originales. Ils étaient des exercices physiques et vocaux effectués

67 Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Paris, Gallimard, 2003, p. 61.
68 *Ibid.*, p. 60.
69 *Ibid.*, p. 61.

pour la reconquête du mouvement, du geste et de la voix, d'un corps scénique extra-quotidien et artificiel. Puisque l'on ne peut pas donner aux hommes de nouveaux corps, il faut travailler durement sur le sien afin de le rendre meilleur, certes, la restauration ne peut qu'advenir dans une façon graduelle et douloureuse, mais seulement ainsi l'homme peut s'affranchir du fonctionnement physique du corps et lui donner la pensée.

Toutes les grandes pédagogies théâtrales du XXème siècle à partir de Stanislavski jusqu'à Grotowski, proposent la recherche d'un corps scénique extra-quotidien et artificiel en imposant à l'acteur une seconde nature basée sur la difficile et pénible conquête d'un contrôle total de ses propres moyens physiques et vocaux. On pense à la réinvention phonique-gestuelle de la langue, projeté au-delà des limites de la grammaire et de la sémantique. Violation des règles de la syntaxe pour l'écriture : exploitation de toutes les possibilités de la typographie, de la disposition des mots sur la page jusqu'à l'espace blanc.

Le corps sans organes est en effet avant tout, et surtout, un corps sans organe sexuel. Selon Artaud les parties génitales représentent les points les plus élevés de vulnérabilité de l'anatomie humaine actuelle, à travers lesquelles elle risque la dépossession. La sexualité est la principale cause de l'affaiblissement de l'énergie qui rend le corps plus facilement attaquable par l'action de maléfices.

Dès lors, un autre thème qu'Artaud aborde pendant les dix dernières années de sa vie, le thème persécuteur. Tous les écrits des années '40 sont dominées d'une façon obsessionnelle par l'idée d'une conspiration mondiale contre lui qui est toujours en action et contre laquelle il s'est engagé à lutter en commençant par le soufflé pour finir avec l'écriture et les dessins. Cette conspiration consistait en lancer sans répit contre lui des envoûtements, des sortilèges et des maléfices pour tenter de le déposséder de son corps et de son ego.

La théorie des sortilèges est étroitement liée à une conception de la réalité masquée et il se connecte à la polémique de plus en plus violente développée par Artaud contre l'institution psychiatrique et contre les médecins qui l'avaient fait prisonnier.

Il y a un lien étroit entre les deux grandes obsessions théoriques du dernier Artaud : la conspiration mondiale des maléfices et la réfection des corps. Dans la

vision extrême du monde et de l'être, marqué profondément et irréversiblement de la volonté d'abjurer du point de vue antireligieux et antimétaphysique, le corps reste la seule réalité effective de l'homme et c'est sur ceci qu'on joue le jeu de l'envoûtement et la lutte d'Artaud pour se défendre et réagir.

I.VII DIALOGUE AVEC L'AILLEURS

Depuis le début du XXème siècle, avec la naissance des sciences sociales, une ouverture sur l'ailleurs s'impose : ailleurs culturel, social, politique, philosophique. La crise de la culture provoque de nouveaux questionnements concernant l'homme et permet la découverte du philosophe-artiste. L'homme occidental découvre en effet les autres civilisations et donc il commence à se questionner sur lui-même car il vient à connaissance des autres modes de penser qui ne sont pas rationnels.

Où trouver la solution à la crise de la culture qui est aussi crise du sujet ? Le philosophe-artiste est à la recherche d'un ailleurs qui soit complètement différent du modèle occidental, car celui-ci est stérile du point de vue de la pensée artistique. Il faut chercher dans des mondes, qu'on pourra définir primitifs par rapport au mode de vie occidental. Si dans la situation que nous vivons, la pensée-artistique ne trouve pas son espace, alors il faut s'approcher de nouveau à une culture plus vivante et archaïque puisque là l'homme vit encore en harmonie avec soi, la nature et les autres hommes. Des sociétés où la pensée n'est pas lié au concept, où la culture n'a pas encore connu le consumérisme et donc où les valeurs de l'autrui, de la liberté d'être et de penser sont toujours en vie.

En grec *crisis* veut dire décision non intentionnelle, pas volontaire. Si c'est quelque chose que je ne décide pas, alors cela veut dire qu'un changement est en cours en moi. Oui, la crise appelle une transformation : déplier un nouvel espace hors de moi. Le dehors, le collectif et le commun. On prend le risque de devenir autre, de sourire à l'inconnu, à personne. Dans le monde occidental on a perdu l'affection vers les choses et les êtres, on peut détruire tout car on n'a pas d'affection.

Par exemple envers les animaux qu'on utilise pour les expérimentations, on n'a pas de réserves. On les utilise à l'instar des choses, et donc on n'a pas de problèmes à les détruire si nécessaire. On doit retrouver la capacité de s'affectionner de nouveau, reprendre les contacts avec les choses et les êtres.

Dès lors, le collectif comme possibilité des êtres affectés et comme moyen pour repenser les relations. Le collectif ce n'est pas simplement un groupe de personne, mais c'est le moyen pour accueillir la singularité dans la collectivité. Lyotard parle d'enthousiasme pour définir le sentiment qui contamine les cœurs des hommes, même si on ne se connaît pas. On sort de l'idée que former un groupe c'est une décision volontaire, au contraire on forme un groupe pour des raisons sentimentales, car on est touché par la même affection. On s'identifie à l'autre par empathie.

Artaud s'ouvre aux autres cultures primitives, archaïques pour conduire sa pensée sur une réflexion de la condition de l'homme. Il analyse les éléments qui font d'un être un homme : son corps, son âme, sa pensée. De cette analyse sort que la nature de l'homme moderne a beaucoup changé au cours des siècles : il est passé d'être libre à être soumis aux limites de la société. Nous sommes entourés d'institutions qui nous mènent vers l'aliénation. Toutes les institutions à partir de celles de la famille, en passant par celles sociales (asiles, hôpitaux), jusqu'à la figure de Dieu même, nous obligent à suivre un chemin articulé autour de la conscience préétablie et adéquate à la société plutôt qu'à nous. Elles nous poussent à penser comme tous les autres, c'est-à-dire traditionnellement en suivant le chemin de la philosophie classique.

Si l'on veut être accepté par la société il faut suivre le chemin de la philosophie classique, c'est-à-dire qu'il faut penser par le raisonnement : on arrive à la conclusion par un processus d'états logiques. On a dit auparavant qu'Artaud n'accepte pas ces types d'obligations, au contraire il veut dégager la pensée de l'homme de tous conditionnements. Il ne s'agit pas seulement de dire le contraire de la pensée partagée, mais de montrer les limites de cette pensée individualiste et subjective. En particulier ce qu'Artaud attaque le plus c'est la rhétorique car elle est la base de toutes pensées.

Au contraire, il est fasciné par la pensée de l'Antiquité en tant que pensée sans médiation, plus libre et immédiate. Une pensée qui ne soit pas seulement raisonnement de l'esprit, mais expression du corps entier. Si Descartes a montré la séparation entre corps et esprit, Artaud veut reculer cette division et ouvrir le maximum les possibilités entre ces deux termes. La pensée d'Artaud est duelle, il ne cherche pas à résoudre l'écart entre les deux termes de sa pensée, mais il laisse ouverte la distance aux infinies possibilités.

Le rationalisme se présente aux yeux d'Artaud comme la pensée qui fait tout pour réduire l'écart présent dans le discours, en faisant appel à une pluralité des états intermédiaires.[70] Le rationalisme essaie de spécifier ce qui appartient à la sphère de l'esprit et à celle du corps ; par contre Artaud nie cette opposition et tous les états intermédiaires. Le système occidental de la pensée est dominé par les articulations, alors qu'Artaud vise à défaire et délier tout ce qui est articulation.

Artaud croit fermement à l'unité de l'esprit et du corps, même si la réalité nous montre que la nature est dualiste, car il y a l'âme et il y a le corps. Mais à l'origine il y avait une unité primitive. Cette division d'aujourd'hui ne correspond pas à la nature originelle de l'homme. Le christianisme repose sur cette séparation : le corps pécheur et l'esprit pur. L'homme est sur terre avec le poids de son corps, de ses péchés ; il doit se purifier tout au long de sa vie pour revenir à l'état originel de perfection et purification.

Contre la pensée rationaliste, Artaud affirme que la pensée est corporelle, c'est-à-dire incarnée dans un corps. Artaud s'éloigne de la tradition occidentale qui croit le corps un empêchement à la connaissance. Selon lui la connaissance ne peut plus être abstraite et conceptuelle, mais elle passe par la viande du corps humain et s'incarne dans la chair.

Alors il faut penser corporellement, mais comment ? Où peut-on expérimenter la pensée visuelle ? Chez les cultures archaïques où la logique du rationalisme n'est pas encore arrivée. Artaud trouve la solution à la crise européenne de la culture et à la dégénérescence du théâtre dans l'ouverture sur l'ailleurs culturel.

[70] Florence De Meredieu, *Antonin Artaud, Les couilles de l'ange*, op.cit., p. 9.

Artaud est un de ceux qui sont les plus avancés dans la prise de conscience des cultures autres comme systèmes de pensée fondés sur un mode différent d'organisation du réel, sur une vision différente de l'homme et de son rapport au monde.

En particulier Artaud trouve ses sources dans trois territoires où le rapport vie-culture est encore intact : la première source est la Syrie d'Héliogabale, la deuxième est l'espace balinais et la troisième la Sierra mexicaine.

Tous les trois sont des grands modèles à travers lesquels Artaud s'approche de la logique païenne.

I.VII.I La Syrie

La Syrie est prise comme modèle par Artaud dans son texte « Héliogabale ou l'anarchiste couronné » en tant que zone du monde antique et exemple du paganisme. Le paganisme, avec sa valeur de culture des sources, est une confession qui remonte à la Grèce antique et qui s'oppose au christianisme. On a dit qu'Artaud se détache de la région chrétienne par son système de séparation du corps de l'âme, par contre le paganisme se montre comme pensée de l'unité. Le paganisme n'est pas dualiste, il ne sépare pas le corps de l'esprit et l'homme du monde non plus.

> « Ce qui différencie les païens de nous, c'est qu'à l'origine de toutes leurs croyances, il y a un terrible effort pour ne pas penser en hommes, pour garder le contact avec la création entière, c'est-à-dire avec la divinité. »[71]

Cette pensée de l'unité comprend aussi la figure de Dieu qui fait partie lui-aussi de cette totalité des êtres. Donc le divin n'est pas désuni ni de la nature, ni de l'homme. Dans le texte Héliogabale, les Dieux sont des forces immanentes strictement liées au monde matériel. Artaud est donc fasciné par cette logique

[71] Antonin Artaud, *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, in *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 429.

païenne de l'immanence qui veut l'esprit (Dieu) et la matière (l'homme) unis. L'abstrait et le matériel sont les stades ultimes d'une multiplicité des degrés de l'être.[72] L'unité dérive du multiple, par conséquence chaque élément possède en soi une partie matérielle et une partie transcendante. L'unité n'est pas singularité, mais, au contraire, elle vient de la complexité, de la pluralité.

> « Héliogabale a eu de bonne heure le sens de l'unité, qui est à la base de tous les mythes et de tous les noms ; et sa décision de s'appeler Elagabalus, et l'acharnement qu'il mit à faire oublier sa famille et son nom, et à s'identifier avec le dieu qui les couvre, est une première preuve de son monothéisme magique, qui n'est pas seulement du verbe, mais de l'action».[73]

Grâce au multiple, le tout peut faire partie de la même unité, de la même complexité. Artaud raconte l'histoire d'Héliogabale dans la façon du mythe. A travers l'exploration de la Syrie, Artaud élabore la définition de culture organique, culture en acte, qui poursuivra dans les deux autres territoires de source.

Héliogabale lui-même est une figure qui représente à la fois la thématique de l'unité et de la différentiation. Il est toujours dans l'incertitude sexuelle entre le masculin et le féminin :

> « Héliogabale est né à une époque où tout le monde couchait avec tout le monde ; et on ne saura jamais où ni par qui sa mère a été réellement fécondée. Pour un prince syrien comme lui, la filiation se fait par les mères .»[74]

Même si à Rodez Artaud reniera d'avoir écrit ce texte, Héliogabale est essentiel pour comprendre la pensée païenne et anarchique d'Artaud. En effet un aspect qui le fascinait du roi syrien c'était sa force anarchique :

> « Avoir le sens de l'unité profonde des choses, c'est avoir le sens de l'anarchie, - et de l'effort à faire pour réduire les choses en les ramenant à

[72] Monique Borie, *Antonin Artaud, Le théâtre et le retour aux sources* : *une approche anthropologique*, op. cit.
[73] Antonin Artaud, *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, op.cit., p. 425.
[74] *Ibid.*, pp. 405 - 406.

> l'unité. Qui a le sens de l'unité a le sens de la multiplicité des choses, de cette poussière d'aspects par lesquels il faut passer pour les réduire et les détruire.»[75]

L'anarchie est en mesure de fondre la multiplicité en unité. Être anarchiste veut dire soit, bien sûr, mal supporter toutes les impositions et limitations qui viennent du dehors, soit mépriser l'individuation personnelle en tant que limitation du propre être.

> « Héliogabale est un anarchiste-né, et qui supporte mal la couronne, et tous ses actes de roi sont des actes d'anarchiste-né, ennemi public de l'ordre, qui est un ennemi de l'ordre public ; mais son anarchie, il la pratique d'abord en lui-même et contre lui-même, et l'anarchie qu'il apporte dans le gouvernement de Rome, on peut dire qu'il prêche d'exemple et qu'il l'a payée le prix qu'il fallait. »[76]

L'anarchie d'Héliogabale est aussi anarchie spirituelle, c'est-à-dire qu'il « a poussé au paroxysme la recherche de l'art, la recherche du rite et de la poésie au milieu de la plus absurde magnificence.»[77]

Artaud parle d'anarchie spirituelle pour décrire la déconstruction de toutes valeurs et de tout ordre mis en œuvre par Héliogabale. Le roi poursuit une déconstruction systématique qui correspond au « débordement d'anarchie poétique.»[78]

Héliogabale opère sur soi une transformation physique et d'identité en passant par les différents degrés de la sexualité, il est à la fois homme et femme. De ce point de vue, il est important de faire une référence à l'alchimie, un autre élément très cher à Artaud.

Premièrement, il faut dire qu'alchimie veut dire transformation en chimique. Artaud emploie ce terme pour mener une comparaison entre la pratique alchimique et la pratique théâtrale.

75 *Ibid.*, p. 425.
76 *Ibid.*, pp. 452 - 453.
77 *Ibid.*, p. 469.
78 *Ibidem.*

Toutes les deux sont des lieux de recréation, de métamorphoses. Comme l'alchimie cherche à transformer des métaux bruts en or, ainsi le théâtre agit sur un corps vulgaire en le transformant en une réalité supérieure à travers une opération de réduction. Le corps est libéré de toute sa pesanteur, son poids. La reconstruction de l'homme passe à travers la purification de la matière : le corps de l'homme doit être purifié des tous éléments impurs.

Le signe identitaire de l'homme est son sexe, donc il faut éliminer cette partie limitant l'être. Une fois libéré du sexe, l'être sera plus libre et sans différentiation sexuelle. Il ne sera plus un homme où une femme, mais il sera plutôt du côté indifférentiel, celui angélique.

A travers l'alchimie, les métaux de base sont transformés en métal précieux, en or, par un processus de réductions de parties impures, ainsi on retrouve la même opération dans le monothéisme magique d'Héliogabale. Le masculin doit s'unir au féminin, pas de distinction de genre entre les deux sexes qui se fondent l'un dans l'autre ; la Lune dans le Soleil.

> « Il y a dans Héliogabale le double combat :
> 1° De l'UN qui se divise en restant UN. De l'homme qui devient femme et reste l'homme à perpétuité.
> 2°Du Roi Solaire, dans un homme qui accepte mal d'être roi humain. Qui crache sur l'homme et finit par le jeter à l'égout. »[79]

Cette union de genre dans un corps asexué pour nous, tout sexué pour Artaud se fait grâce à la castration. Avec cette opération on coupe la sexualité physique et on laisse espace à la sexualité potentielle d'un corps entièrement sexuel.

> « Lorsque le Galle se coupe le membre, et qu'on lui jette une robe de femme, je vois dans ce rite le désir d'en finir avec une certaine contradiction, de réunir

[79] *Ibid.*, p. 452.

d'un coup l'homme et la femme, de les combiner, de les fondre en un et de les fondre dans le mâle et par le mâle. »[80]

Le rite de célébration qu'Artaud décrit, prévoit que les prêtres traversent la ville en exhibant leur sexe, tandis que les femmes leur jettent des vêtements féminins sur les épaules. Pendant cette fête on assiste à l'unification des deux sexes, toujours en gardant la primauté du masculin, symbolisé par la figure solaire d'Héliogabale qui est hermaphrodite. Le châtré exprime la volonté de récupérer l'unité, de devenir sexe tout entier.

Si les Galles, les prêtres se châtrent, par contre Héliogabale, le roi du Soleil, ne se soumet pas au rite de la castration physiquement, mais il se châtre seulement virtuellement. Héliogabale. Il représente le stade ultime du processus alchimique : « mais Elagabalus, le Soleil sur terre, ne peut perdre le signe solaire, il ne doit opérer que dans l'abstrait.»[81]

Artaud affirme qu'à l'origine, à sa racine alors la pensée était caractérisée par l'unité. La pensée ancienne était caractérisée par le monothéisme et l'idée d'unité des êtres. Il faut de nouveau s'approcher de cette unité pour reconstruire un monde unitaire et total.

A travers la castration on élimine la différentiation sexuelle qui est ressentie comme manque et blessure originelle chez Artaud. Le processus alchimique prévoit quatre phases par lesquelles la matière passe pour se transformer qui correspondent aux quatre couleurs utilisées dans le texte d'Héliogabale. Le premier stade coïncide avec la couleur noire : état indistinct et mixte de la matière où mâle et femelle sont unis. Seulement quand la mort survient, alors il y a la séparation des sexes. Après on a le passage au blanc, symbole de résurrection. La troisième phase est transitoire et est représentée par la couleur jaune ; stade de passage entre le blanc et le rouge. Enfin on a le rouge, couleur de l'astre solaire qui se lève et du sang de la castration.

Au-delà de la question païenne et de l'alchimie, Héliogabale est un texte où Artaud raconte de soi à travers la figure d'Héliogabale, comme il fera avec les

80 *Ibid.*, p. 453.
81 *Ibidem*.

peintres Van Gogh, Balthus, Paolo Uccello (nous en parlerons après), à travers un processus d'identification dans son personnage. Ici toutes les frontières identitaires sont annulées pour arriver à un « je » qui est plusieurs personnes à la fois. Héliogabale est le Dieu, est Artaud et beaucoup plus.

Le thème de l'anarchie a été repris par Artaud dans un texte intitulé « L'anarchie sociale de l'art » de 1936 où il dit d'emblée :

> « L'art a pour devoir social de donner issue aux angoisses de son époque. L'artiste qui n'a pas ausculté le cœur de son époque, l'artiste qui ignore qu'il est le bouc émissaire, que son devoir est d'aimanter, d'attirer, de faire tomber sur ses épaules les colères errantes de l'époque pour la décharger de son mal être psychologique, celui-là n'est pas un artiste. »[82]

Ici on n'est plus dans la mythologie, mais dans un texte qui appartient aux messages révolutionnaires et à la période mexicaine. Mais l'important est que même si l'on sort du monde mythique, l'idée d'anarchie est toujours la même. Héliogabale, l'artiste, le théâtre, la vie doivent être anarchistes, c'est-à-dire libérés de tout formation traditionnelle pour aider la société à se refaire. Le roi, comme l'artiste se chargent des problèmes, des péchés d'autrui afin que l'homme soit libre. Dans une culture et une époque malade, l'anarchie est une valeur importante pour se sauver.

Le problème est que :

> «E toutes les époques ne sont pas en mesure d'apprécier l'importance sociale de l'artiste et cette fonction de sauvegarde qu'il exerce au profit du bien collectif. Le mépris des valeurs intellectuelles est à la racine du monde moderne. En réalité, ce mépris dissimule une profonde ignorance de la nature de ces valeurs.»[83]

[82] Antonin Artaud, *Messages révolutionnaires*, in *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 731.

[83] *Ibid.*, p. 732.

Du point de vue stylistique, il me semble important de souligner comment la répétition qu'Artaud emploie si vigoureusement dans ce texte, est une figure qui participe à la création du multiple. Artaud utilise ici, comme ailleurs, la répétition dans une façon forte, parfois exténuante. Pourquoi ? Parce qu'à travers la répétition il donne voix toujours à quelque chose de nouveau à partir du même point. La répétition d'Artaud n'est jamais la même, chaque fois la voix, le rythme, les vibrations sont différentes, autrement il n'aura pas de création.

Ce type d'écriture, de même que le sujet traité, déstabilisent le lecteur et le spectateur habitué à tout autre type de texte. Le lecteur doit savoir qu'Artaud ne raconte pas l'histoire du roi Héliogabale, mais il affirme l'identité multiple. Il parle de soi, de l'artiste, de tous les hommes. A travers le discours il arrive à faire vivre un je pluriel, qui unit tous les hommes. Une figure qui est à la fois unique et multiple.

I.VII.II L'espace balinais

Le deuxième modèle des sources, Artaud le reconnaît dans le spectacle balinais : un espace rempli de signes, gestes, musique et mouvements. La principale source de la conception du théâtre primitif, Artaud la retrouve dans le théâtre balinais lorsqu'il assiste à des spectacles pendant l'Exposition Coloniale de Paris en 1931. Le théâtre balinais est un théâtre à tendance métaphysique, c'est-à-dire un théâtre de création, de mouvement ; alors que le théâtre occidental est devenu un théâtre d'interprétation, de mimesis. C'est justement là, dans des formes théâtrales métaphysiques, qu'Artaud trouve la réalisation de son idée du théâtre pur car l'orient a maintenu une tradition que nous occidentaux avons perdue.

On a dit que les acteurs balinais sont définis par Artaud « hiéroglyphes animés »[84], c'est-à-dire que les acteurs deviennent des signes qui nous font voir une physique de la pensée. Les acteurs balinais ne récitent pas un texte, mais ils accomplissent des mouvements, des gestes qui sont la projection de leur pensée.

[84] Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, op.cit., p. 65.

Il y a derrière les mouvements des acteurs balinais, des corrélations entre les états de la pensée et les mouvements physiques. Le théâtre balinais reprend la pensée unitaire de l'origine qui ne sépare jamais le visible et l'invisible.

Pour Artaud la véritable révélation c'est l'idée physique (et non verbale comme en occident), du théâtre. Il voit dans ce théâtre la volonté de mener le théâtre « à sa destination primitive, c'est le replacer dans son aspect religieux et métaphysique, c'est le réconcilier avec l'univers. »[85]

La culture orientale reste une culture métaphysique dans le sens qu'elle n'a jamais séparé l'homme de ce qui l'entoure. L'homme, la nature et l'univers font partie du même dessin et l'homme porte toujours un grand respect envers les deux autres parties.

Le théâtre oriental est un espace concret rempli de signes qui nous donnent à voir une physique de l'au-delà, de l'invisible rendu visible. Le comédien ne joue pas un personnage, mais s'offre, rendant visible l'invisible à travers la chair de son corps.

Les corps hiéroglyphes des acteurs balinais deviennent donc espace de pensée qui s'objective sur scène. Ces sont pas des acteurs, mais il faut les considérer comme des êtres impersonnels qui s'offrent au spectateur comme moyen pour atteindre la pensée. Ils font toute une série de gestes efficaces pour conduire le spectateur vers l'abstrait. Les cris, les robes, les gestes, tout est calculé avec rigueur et mathématique pour réveiller les sens de qui participe au théâtre. Chaque mouvement est étudié, rien n'y est laissé au hasard ou à l'initiative personnelle.

L'expression « athlétisme affectif »[86]est une formule employée par Artaud pour décrire l'entraînement nécessaire aux hommes du théâtre pour se transformer en signes. Il faut entraîner autant le corps physique (gymnastique et exercices musculaires), ainsi que l'âme.

> « Il en est de l'acteur comme d'un véritable athlète physique, mais avec ce correctif surprenant qu'à l'organisme de l'athlète correspond un organisme

85 *Ibid.*, p. 84.
86 *Ibid.*, p. 155.

affectif analogue, et qui est parallèle à l'autre, qui est comme le double de l'autre bien qu'il n'agisse pas sur le même plan. L'acteur est un athlète du cœur. »[87]

L'homme hiéroglyphe doit entretenir le corps, ainsi que l'âme. Les sentiments, les sensations, les mouvements de l'esprit trouvent place sur la scène dans des signes efficaces.

« Pour se servir de son affectivité comme le lutteur utilise sa musculature, il faut voir dans l'être humain comme un Double, comme le Kha des Embaumés d'Egypte, comme un spectre perpétuel où rayonnent les forces de l'affectivité.»[88]

On a dit que le théâtre métaphysique est un théâtre de l'unité puisque le corps et l'âme ne sont jamais séparés, mais ils se correspondent. La matière corporelle dans ce théâtre est importante autant que l'esprit. A travers la corporéité passe la pensée « certes c'est avec son cœur que l'acteur pense, mais ici le cœur est prépondérant.»[89] Le spectateur est perturbé par l'efficacité des mouvements, des robes, des gestes, tantôt qu'il arrive, par reflet, à formuler sa propre pensée.

Les corps des hommes du théâtre balinais deviennent signes et s'offrent aux spectateurs. L'homme qui participe à cette transformation a la possibilité de vivre la même transmutation, de s'élever vers un stade d'existence supérieure.

L'acteur oriental n'est pas sur scène comme corps individuel, mais comme la manifestation d'énergie. La culture orientale se base sur l'alliance du concret et de l'abstrait, du matérialisme et de la pensée. Artaud veut reprendre ce type de théâtre efficace où tout est communicatif.

L'analyse du modèle oriental conduit au cœur de la question du signe hiéroglyphe. Les acteurs balinais utilisent un langage des signes pour objectiver des vérités secrètes. C'est une sorte de langage idéographique où à chaque

87 *Ibidem.*
88 *Ibid.*, p. 156.
89 *Ibidem.*

idéogramme correspond une idée. L'idée de base commune à tous signes c'est l'unité, la volonté de réunir l'homme au monde.

A travers le langage des signes l'homme spectateur découvre le multiple derrière lui, découvre l'être originel qui est à la base de tout homme. Une fois découverte cette vérité l'homme renaît et est prêt à travailler à la reconstitution du monde et de la culture, c'est-à-dire qu'il est prêt pour la création. Si le langage verbale est un langage qui limite la possibilité de créer car il est un signe fixe, par contre les signes des hommes du théâtre balinais sont liés à la pratique. L'homme nouveau se consacre à la création. Artaud voit la culture orientale comme la seule culture des signes capable d'être efficace dans le sens de mouvement de l'esprit.

I.VII.III Le Mexique

Le Mexique a été l'expérience la plus forte et la plus significative par rapport à la recherche des sources. Artaud a passé neuf mois dans le territoire mexicain du 7 février au 31 octobre 1936. En particulier le mois d'août, mois qu'il va passer chez les indiens Tarahumaras, l'a beaucoup marqué. Le Mexique est un pays de source puisque la nature et l'homme sont encore liés l'une à l'autre. Ici règne une culture et une anthropologie différentes où l'homme et la nature vivent encore en harmonie et où les traditions sont toujours actuelles. Le Mexique est un pays sauvage, riche de coutumes archaïques, des mythes et de croyances.

> « Le pays des Tarahumaras est plein de signes, des formes, d'effigies naturelles. Qui ne semblent point nés du hasard, comme si les dieux, qu'on sent partout ici, avaient voulu signifier leurs pouvoirs dans ces étranges signatures où c'est la figure de l'homme qui est de toutes parts pourchassée.»[90]

Pendant ce voyage, Artaud reprend la question du sujet en crise et du langage et il apporte des nouveaux éléments à sa recherche. Il faut bien souligner que son voyage est marqué par la volonté obstinée de trouver chez l'ailleurs

[90] Antonin Artaud, *Les Tarahumaras*, op., cit., p. 47.

culturel l'existence de l'impossible. Il cherche une force magique capable de changer la vie de l'homme. « Je suis venu au Mexique chercher une nouvelle idée de l'homme .»[91]

Cette fois-ci, Artaud essaie d'aller jusqu'au bout de l'aventure concrète d'une initiation à un autre système symbolique. Le monde occidental a perdu cette harmonie au moment de la Renaissance lorsqu'on a commencé à penser l'homme coupé de l'univers.

> « La civilisation actuelle de l'Europe est en faillite. L'Europe dualiste n'a plus rien à offrir au monde qu'une invraisemblable poussière de cultures. Tirer une nouvelle unité de cette poussière de culture est une nécessité. […] il ne s'agit de rien de moins, en effet, que de rompre avec l'esprit de tout un monde et de substituer une civilisation à une autre. »[92]

La volonté de retour aux sources telle qu'elle s'exprime chez Artaud à travers son exploration de l'ailleurs culturel, n'est pas rêve de régression vers les zones obscures d'une pensée sauvage, mais affirmation de la nécessaire réappropriation de cette anthropologie autre, avec toute les ouvertures qu'elle comporte pour un nouveau langage. S'expliquant publiquement sur ce qu'il est venu faire au Mexique, Artaud met l'accent sur la quête d'une réponse à la maladie culturelle d'Europe : « Je lui dis aussi que je n'étais pas venu chez les Tarahumaras en curieux mais pour retrouver une Vérité qui échappe au monde de l'Europe et que sa Race avait conservée.»[93]

Artaud a dans son esprit un projet qui vise à s'approprier des secrets de l'anthropologie païenne déjà perçue dans l'exploration historique et poétique de la Syrie d'Héliogabale ou à travers le choc de la découverte du théâtre balinais. « Une culture pour laquelle l'Univers est un tout sait que chaque partie agit automatiquement sur l'ensemble. Il ne manque que d'en connaitre les lois.»[94]

91 Antonin Artaud, *Messages révolutionnaires*, op.cit., p. 718.
92 *Ibid.* p. 717.
93 Antonin Artaud, *Les Tarahumaras,* op. cit., p. 33.
94 Antonin Artaud, *Messages révolutionnaires*, op.cit., p. 722.

Il s'agit de remettre en cause tout un héritage de pratique signifiantes ; les chants et les danses des Tarahumaras sont la preuve d'un langage d'avant les mots, d'un langage dont les catégories verbales ou grammaticales ne constituent pas l'essence. Les indiens incarnent l'idée de culture des sources dans sa dimension universelle, c'est-à-dire efficacité de la parole et du geste.

« Il s'agit, en somme, de ressusciter la vieille idée du sacré, la grande idée du panthéisme païen, sous une forme qui ne sera plus religieuse cette fois, mais scientifique.»[95]

Mexique, exemple parfait des civilisations primitives d'esprit magique, offre l'image d'une vraie culture qui déborde de ses frontières et se retrouve dans toutes les traditions authentiques. Pour Artaud le théâtre n'est pas évasion, asile, mais espace magique où faire naître au monde l'homme nouveau.

I.VIII DIALOGUE AVEC LES PEINTRES

Jusqu'ici nous nous sommes occupés de voir comment la pensée visuelle d'Artaud trouve son inspiration dans les territoires de l'ailleurs culturel et anthropologique. Mais l'ouverture du philosophe-artiste ne s'arrête pas à la recherche des autres territoires, il touche aussi le domaine de la création visuelle par excellence : la peinture. Certes le théâtre est le lieu où la révolution de l'homme peut devenir réalité, mais l'art de la peinture est l'autre endroit où Artaud trouve des modèles. La peinture en effet est l'autre grand champ dans lequel Artaud expérimente, crée, voit la possibilité de transformation. Il ne faut jamais oublier que pendant toute sa vie Artaud a peint et dessiné.

Il y a des recueils des dessins d'Artaud[96] qui sont remarquables par leur capacité communicative. Le dessin, la peinture sont strictement liés à la pensée d'Artaud ; ils sont la partie figurative de sa pensée visuelle. La pensée visuelle se

[95] *Ibid.*, p. 719.

[96] Nous rappelons ici le texte de Paule Thévenin et Jacques Derrida, *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986.

nourrit de visions de l'œil intérieur, mais parfois même l'œil extérieur trouve l'inspiration dans des tableaux. Évidemment Artaud ne s'approche pas de toute la peinture en général, mais seulement à des artistes qu'il considère capables de faire voir avec leur art.

On a vu qu'au théâtre les hommes hiéroglyphes font voir l'invisible grâce aux signes et mouvement efficaces ; de la même manière les artistes doivent faire voir ce qui ne se voit pas sur le tableau. Il ne s'agit pas d'art abstrait, au contraire il s'agit d'un art qui élève les éléments sur un plan plus élevé. On peut dire que la peinture doit suivre le même processus alchimique que le théâtre. On part des éléments simples pour arriver à quelque chose de plus sublime. C'est pourquoi il y a des artistes qui sont très chers à Artaud parce qu'ils sont en mesure de dresser la réalité, de sublimer la réalité quotidienne.

Si l'homme entre en rapport avec les œuvres de ces artistes, il comprend qu'est-ce que voir dans le sens d'Artaud. Voir c'est toucher à distance quelque chose qu'on ne peut pas toucher, c'est toucher l'invisible. De là, la volonté que la pensée-même puisse dépasser la réalité en suivant les visions.

Artaud sait que non tous les artistes sont habiles dans la production de visions dépassants la réalité, mais que seulement ceux qu'il appelle des artistes-initiés sont digne d'être pris comme source. Qui sont-ils ? Ces sont des artistes qu'Artaud considère initiés car ils ont une capacité plus haute et sublime que les autres n'ont pas ; ils possèdent une sorte de magie, d'alchimie. En plus ils sont initiés dans le sens d'initiateurs, car ils mènent l'homme envers la vision et la pensée.

Qui sont les artistes – initiés dont Artaud est fasciné ? Il y en a plusieurs : Balthus, Van Gogh, Picasso, Paolo Uccello, Lucas van den Leyde, André Masson… Leur art pénètre, transperce l'œil physique et atteint l'œil intérieur de l'homme.

De quel art s'agit-il ? Il faut tout de suite dire qu'Artaud détestait l'abstraction ainsi que les formes du réalisme académique, puisque loin de l'essence sociale de l'art. L'abstraction ne peut pas être utile aux hommes car trop loin de la réalité ; de même le réalisme présente la réalité telle qu'elle est, sans

allégories. Mais la transposition fidèle de la réalité sociale sans trous possibles dans la vision, n'apporte rien de nouveau aux yeux des hommes.

D'un côté l'abstraction est trop distante du réel et elle ne peut que faire naître des allusions ; de l'autre le réalisme est trop attaché au réel. L'art social, anarchique doit être utile aux hommes, doit servir à la communauté.

L'art qu'aime Artaud est une peinture qui laisse des trous ouverts, des possibilités pour une réalité meilleure. Artaud réfute donc l'abstraction stérile et le réalisme froid en faveur de la figuration. Mais de quelle figuration s'agit-il ?

De Mèredieu dit qu'Artaud est entre l'abstraction et la figuration, entre la forme et l'objet, entre la réalité et les doubles. C'est une forme artistique qui pousse la peinture à se dépasser, à aller plus loin.

On peut définir cette peinture comme métaphysique dans le sens qu'elle renvoie à une dimension plus profonde, primitive, aux doubles. Métaphysique en tant qu'archè :[97]

> « La métaphysique c'est de faire le méta, mettre quelque chose de plus dans la rusticité rudimenta immédiate de son être, et non s'élever jusqu'aux grandes idées conceptuelles universelles qui font perdre la physique et ne laissent plus que le méta sans rien. »[98]

La métaphysique est un acte et non une idée au-delà de la réalité. Est un acte qui perturbe, qui façonne l'être et le corps. La peinture métaphysique, comme le théâtre métaphysique, est un art qui doit transformer la nature de l'être.

Artaud réfute le réalisme entendu reproduction ou imitation de la réalité car c'est un art inutile qui reproduit une forme vide. Artaud imagine un art qui fait voir les doubles possibles, un art qui dépasse la réalité même si toujours faite de formes et de signes. Paradoxe : Artaud maintient la distance entre le signe et ce qu'il désigne, mais il dit aussi que ces signes sont essentiels à l'art. L'art avec ses points et ses lignes a une valeur idéographique, propre comme les acteurs balinais. Ces lignes font voir ce qu'il avait avant, ce qui préexistait.

[97] Florence de Mèredieu, *Antonin Artaud, portraits et gris-gris*, Paris, Blusson, 2008, p. 38.

[98] Citation présente dans le texte de Florence de Mèredieu, *Antonin Artaud, portraits et gris-gris*, op. cit. p. 38.

La ligne est expressive et dynamique. Artaud définit cette peinture, interstitielle, car riche de vides et de trous qui sont l'essence du processus de création de la figuration. Cette peinture montre l'absence, le manque.

Artaud en poursuivant l'art utile, s'était approché au surréalisme car il voyait dans ce mouvement artistique la possibilité de bousculer le réel. C'était un mouvement producteur d'un sens nouveau, libérateur du réel. Seulement après le voyage au Mexique, Artaud reprochera au surréalisme d'être en vérité un mouvement révolutionnaire seulement en apparence, puisque la substance reste liée aux dynamiques littéraires.

L'artiste, à l'instar des acteurs balinais, met sur la toile son corps ; c'est-à-dire que ce qui peint n'est pas une idée abstraite, mais c'est son propre corps. Comme l'acteur du théâtre métaphysique ne doit pas représenter, mais se donner sur la scène ; ainsi l'artiste projette sur la toile son être. La force émotive de la peinture métaphysique réside donc dans l'écart qui se forme entre l'être et sa représentation.[99] C'est un art de la dé-figuration : le peintre transforme, change les repaires de l'être. Il faut même ici faire une opération chirurgicale qui coupe l'être en plusieurs formes. La figure de l'homme n'est jamais donnée dans sa totalité.

Artaud est, en particulier, beaucoup lié aux portraits et autoportraits. Le visage humain est pour Artaud un espace ouvert, pas bien défini. Le visage est à inventer. Le portrait et l'autoportrait ne sont pas le reflet de l'être, mais sont des lieux vides, d'absences. Le visage humain perd sa propre anatomie et devient autre : creuset, tombeau. Il est infigurable, insaisissable.

Madame Grossman a dédié un texte sur la défiguration chez Artaud :[100] elle parle de la défiguration comme à la fois altération des traits distinctifs et création. Qu'est-ce que figurer/défigurer la face ? La rendre à sa gravitation planétaire. Le visage revient à être infini, potentiellement infini. Comme le corps sans organes, ainsi le visage n'est pas anatomique, mais défiguré, explosé au-delà de la réalité.

[99] *Ibid.*, p. 44.

[100] Grossman Evelyne, *La défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004.

Contradiction entre les dessins du visage où il n'y a pas de dé-formations et les dessins du corps riches par contre de dé-formations. Les corps ne sont jamais référables au modèle car ils sont toujours morcelés, coupés, alors que les visages oui. Les corps dans les dessins d'Artaud ne sont jamais complets, ils sont châtrés comme Abélard, il manque toujours quelque chose : la tête, la pensée.

Dans cette peinture il y a des trous, des blessures, des césures d'où sort l'irreprésentable. En outre puisque c'est une peinture du corps, elle a le corps et la corporéité comme élément principal : la peau, les excréments, les viscères.

Nous avons dit que la révolution d'Artaud est une révolution totale, de la vie de l'homme. Or, Artaud met en acte sa révolution au théâtre, car il est l'endroit le plus adapté pour le renouvellement. Le spectateur est dénué de sa condition de simple voyeur et devient partie active du processus de création. Le renouvellement commence par le changement du regard. Voir n'est plus une vision passive d'une représentation, mais une vision dynamique, active qui creuse la scène. Ce changement de vision n'est vaut pas seulement à théâtre, mais il devient une caractéristique de l'homme. Une fois réveillé de sa torpeur, l'homme apprend à voir au théâtre, comme dans la vie. La même vision nouvelle on la retrouve donc dans l'art en général.

Il s'agit, par rapport à la peinture, de changer où d'inventer l'œil du public. Notre vision actuelle est déformée et limitée

> « Je veux dire que nous avons une taie sur l'œil du fait que notre vision oculaire actuelle est déformée, réprimée, opprimée, revertie et suffoquée par certaines malversations sur le principe de notre boite crânienne, comme sur l'architecture dentaire de notre être… »[101]

Alors il faut opérer chirurgicalement les yeux pour les rendre capable de voir l'invisible. On peut parler de décollement de la rétine, de perforation du regard. Une peinture qui défigure, qui est absence et présence en même temps. Le vide et le manque de la toile ouvrent à la multitude de l'invisible.

[101] Antonin Artaud, *Cahiers de Rodez*, in *Œuvres complètes*, tome XXI, Paris, Gallimard, 1985, p. 266.

Derrida écrit dans Artaud le Moma:

> « C'est bien en creux, dans le creuset de l'abîme que cette vérification s'opère. Elle se cherche dans la cavité génératrice et féconde d'un creuset qui présente d'abord sa figure négative, le trou, le sans-fond de l'abîme, le caveau, la tombe, le lieu de mort. Le portraitiste cherche à décrypter une vérité, une vérité à rendre et à donner, à constituer en la restituant, à donner en retour en la produisant pour la première fois : dans des trous, dans des failles ou dans des fentes.»[102]

Les peintres qu'Artaud aime, savent perforer le regard, Artaud est ainsi fasciné par les peintres comme Balthus, Lucas van den Leyde, Picasso, Van Gogh, car ils arrivent à perforer le regard, à faire sauter tous les repères optiques habituels.

I.VIII.I Balthus

Une place importante dans les figures initiées de la défiguration d'Artaud est recouverte par Balthus, un artiste tout court : peintre, costumier, décorateur.

A la différence de van Gogh et Paolo Uccello, Balthus est une personne qu'Artaud a connue dans sa vie. Ils ont travaillé ensemble à la pièce théâtrale Les Cenci en 1935, qui devait être la réalisation du théâtre métaphysique d'Artaud. Balthus s'est occupé des costumes et des décors de la pièce. Sur scène il n'y avait que des objets réels. Tout était parfaitement organisé selon une logique mathématique. Les objets de scène, les c1ostumes et même les couleurs étaient très rigoureuses, mais aussi non statiques, c'est-à-dire que, comme dans ses tableaux, l'invisible est toujours présent. La rigueur, comme pour les signes des hommes hiéroglyphes, fait cadre à la création spontanée. La minutie et la précision sont nécessaires afin de susciter la pensée dans les yeux de celui qui regarde.

[102] Jacques Derrida, *Artaud le Môma*, Paris, Éditions Galilée, 2002, p. 61.

En effet ce sont surtout les tableaux de Balthus qui fascinent Artaud. Ce qui le frappe c'est la tension entre la présence et l'absence, entre le réel et l'anti réel. Si l'on regarde ses tableaux, on ne regarde pas des figurations, mais on regarde l'invisible, le vide.

> « Il y a dans sa peinture des éléments et des aspects universellement reconnaissables ; mais les reconnaissables à son tour a un sens que tout le monde ne peut pas atteindre ni non plus reconnaître.»[103]

Voir l'absence veut dire que Balthus peint des objets et des êtres du quotidien en les élevant à une autre dimension. L'œil se trompe en face d'une toile de Balthus. L'apparence banale cache une réalité bien plus compliquée. Balthus était maître du trompe-l'œil, une technique selon laquelle le spectateur croit voir des figures, mais en réalité il regarde une infinie possibilité de figures, des êtres.

Ces sont des figures qui restent à la fois au dehors et au dedans du tableau. Là la défiguration est mise en acte. Artaud dit qu'il y a un décollement de la rétine lorsqu'on voit un de ses tableaux.

Artaud se sent lié et proche de Balthus par plusieurs aspects : ils ont la même conception de peinture et d'art, et la même passion pour l'Orient. Si Artaud avait trouvé dans les territoires orientaux la concrétisation de son théâtre métaphysique, ainsi Balthus a été fasciné par la Chine depuis le jeune âge. La peinture chinoise et ses traits oniriques sont reconnaissables dans ses œuvres.

Balthus est le peintre qui pour Artaud « peut redonner à la peinture figurative la dimension tragique ou mystique qu'elle avait perdue… »[104] Comme dans la pièce de théâtre, Balthus organise l'espace avec extrême soin. Réalisme tragique de ses tableaux qui font entrevoir ce qui n'est pas peint.

Les figures humaines sont très particulières car il y a une sorte de disproportion entre la tête, trop grande par rapport au physique, et le corps déséquilibré. Les visages sont sans expressivité, les yeux sont vides. Comme des

[103] Citation présente dans le texte de Florence de Mèredieu, *Antonin Artaud, portraits et gris-gris*, op. cit. p. 41.

[104] Florence de Mèredieu, *Antonin Artaud, portraits et gris-gris*, op. cit. p. 92.

spectres réels. La peinture comme le théâtre et l'art en général doit être comme suspendu entre la réalité et l'au-delà, entre le réel et l'occulte.

Artaud est beaucoup fasciné par la peinture de Balthus car il arrive à donner aux éléments du quotidien une autre dimension, une autre réalité. Il élève les choses banales au niveau plus élevé. On comprend qu'il s'agit donc d'une peinture de l'absence, du vide car ce que l'on voit ce n'est pas la représentation d'un être, mais l'ouverture de mille possibilités de l'être. Balthus a réussi à donner au réel son essence vraie D'où la difficulté de s'approcher de la peinture de Balthus, dans le sens qu'il est possible d'effectuer une lecture multiple, en suivant différents chemins.

I.VIII.II Paolo Uccello

Il y a deux personnages qui ont été en mesure de communiquer directement avec leur art. Ils sont des maîtres de vérité capables de voir et de faire voir. Voir entendu comme vision intérieure : le peintre italien Paolo Uccello et l'artiste Van Gogh.

Paolo Uccello représente pour Artaud un artiste de la vue intérieure. La structure formelle de ses tableaux est musicale : elle est énergie rythmée, perçue à travers le jeu des lignes. « Comme si, dans ce théâtre muet des sources qu'est la toile, se faisait entendre une musique silencieuse mais audible.»[105] Artaud écrit « Paul les Oiseaux ou la Place de l'amour » en 1924, c'est un des textes sur Paolo Uccello qui composent « L'ombilic des limbes », inspiré par « Vies imaginaires » de Marcel Schwob. Artaud a trouvé le titre de son premier texte à la deuxième ligne du récit de Schwob : "Les Florentins rappelèrent Uccelli, ou Paul les Oiseaux…". Artaud en écrira une seconde version en 1925 «Paul les Oiseaux ou la Place de l'amour suivi d'une prose pour l'homme au crâne en citron » et plus tard il écrira la troisième version, « Uccello le poil », publié en 1926 dans la revue « Révolution Surréaliste ».

[105] Monique Borie, *Antonin Artaud, Le théâtre et le retour aux sources* : *une approche anthropologique,* op. cit., p. 83.

Uccello représente pour Artaud une quête personnelle nécessaire, pour sa capacité d'être fidèle à une vérité interne. Paolo Uccello est pour Artaud celui qu'il aimerait devenir, il est son alter-ego. Il est à la fois lui-même et son propre mythe, lui-même et son double.

Uccello, comme Artaud, était incompris et défini comme fou par ses contemporaines. Personne n'a compris qu'Uccello était en train d'introduire une nouvelle perspective humaine dans la peinture religieuse.[106]

Dans la seconde version Artaud dit : « C'est un premier essai de drame mental.»[107] Mais qu'est-ce que c'est le « drame mental »? Quelle est la valeur de cette expression et quelle est sa fonction dans la vision et la pratique du théâtre d'Artaud ? C'est un mouvement d'identification à travers les oscillations rythmiques de la première à la troisième personne. « Quitte ta langue, Paolo Uccello, quitte ta langue, ma langue, merde, qui est-ce qui parle ?»[108]

On assiste à un glissement continu et réciproque du sujet dans le sujet du drame ou du dramaturge dans son personnage. « Il est Paolo Uccello, et il est son mythe, et il se fait Paul les Oiseaux », « C'est moi maintenant Paul les Oiseaux.»[109] Loin d'être une identification de l'auteur avec son personnage, le geste d'Artaud est beaucoup plus radical. L'acte concerne la structure du texte, dans sa nature dramatique. S'il prend sur lui-même l'histoire de Paolo Uccello c'est parce que le mythe prend sur lui-même l'histoire d'Artaud. [110]

Seulement dans cette transposition mutuelle on a le drame, l'action dont l'objet et le sujet sont également responsables. Il n'y a pas de contradiction entre *drame mental* et *drame théâtral*, au contraire il y a un lien organique, pour lequel l'action de la pensée prend corps et se fait visible et elle relève ses caractéristiques théâtrales. Ici Artaud dépasse la distinction entre action et réflexion théâtrale.

[106] Michel Camus, *Antonin Artaud : Une autre langue du corps*, Paris, Opales-Comptoir d'édition, 1996, p. 71.

[107] Antonin Artaud, *Paul les oiseaux ou la place de l'amour suivi d'une prose pour l'homme au crâne en citron* , in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1970, p. 304.

[108] Antonin Artaud, *Paul les oiseaux ou la place de l'amour*, in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1970, p. 69.

[109] Antonin Artaud, *Paul les oiseaux ou la place de l'amour suivi d'une prose pour l'homme au crâne en citron*, op. cit., p. 302.

[110] Floridia Cambria, *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud*, Milano, Jaka Book, 2011.

Le geste unificateur est de faire coïncider les territoires à la fois de l'une et de l'autre dans un faire effectif et efficace. C'est la pensée qui se caractérise comme un drame au sens plein : comme action, mais aussi comme représentation.

Action théâtrale et action mentale peuvent coïncider parce qu'Artaud les met en relation: toutes les deux ont tendance à supprimer la distance de leur représentation.

Artaud change l'écriture dramatique à travers un style qui mêle et confond les parties des caractères avec les notes de la scène, qui conjugue pensée et théâtre.

Loin de la tradition spiritualiste et proche de celle alchimique-ésotérique, Artaud utilise les mots esprit, corps et âme pour dire des différentes manières d'entrer en relation avec le monde et il les met en relation avec les personnages de Paolo Uccello, Donatello et Brunelleschi. Tel est l'annonce de la grande triade de la pensée ésotérique à laquelle le thème de Paolo Uccello est la version dramatisée : l'esprit comme un principe subtil, le corps comme une masse solide qui doit être réduite et purifié et l'âme comme polarité intermédiaire. Triade alchimique de l'homme Artaud.[111] La place de l'esprit, lieu de la fusion de concret et abstrait, de la chair et de la pensée, n'est autre que la «place de l'amour» à laquelle tout le drame mental tend.

Si, en fait, on trouve dans une différente utilisation de la fonction représentative le processus de régénération, cela signifie qu'il fonctionne essentiellement sur les signes qu'il produit et utilise. Le principe mystique doit donc être appliqué en premier lieu à la notion de signe, où réside aussi la pensée alchimique d'Artaud. Dans cette optique, « Paul Les Oiseaux », par les thèmes qu'il touche et développe, est un exercice théâtral, mais aussi un véritable exercice mystique.

Chez Artaud, la pensée doit être formulée comme un drame, il s'agit d'une nécessité parce qu'il est impossible de séparer le geste théâtral de la régénération de la vie.

[111] Umberto Artioli e Francesco Bartoli, *Teatro e corpo glorioso, saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978.

L'horreur de la perte, la tragédie de la pensée qu'on ne saisit pas complètement, c'est cela qui unit Paolo Uccello à Artaud, en justifiant les transitions brusques de la troisième à la première personne.

Entre le thème et son interprète il n'y a plus d'écarts, «Je me cantonne dans le mythe, je suis vraiment Paul les Oiseaux .»[112] Au moment où toutes les limites tombent, le sujet et l'objet sont la même chose. La référence à l'alchimie, en tant qu'une doctrine fondée sur la fusion de la dualité dans l'un, n'est pas surprenant. Le système nerveux doit être attaqué par le langage physique, afin que l'esprit puisse échapper à la pétrification. La transgression de la limite, l'avertissement de la forme comme un obstacle sur le chemin du retour à l'unité perdue, c'est donc ce qui fascine Artaud.

« Paul les Oiseaux » fait de l'œil non seulement un instrument consacré à la duplication de la phénoménalité inanimée, mais aussi une ouverture à l'univers intérieur, en mesure de réactiver la vie cachée.[113] Les deux aspects de l'œil en conflit : d'une part l'œil de Brunelleschi, sans cils qui sculpte les formes et communique directement avec le réel ; d'autre part l'œil d'Uccello, œil avec cils empêché par une grille. Mais la grille qui fait écran à l'extérieur, qui apparemment détourne la vision, est en réalité une ouverture sur l'intérieur, « tout est tournant, tout est vibratile, et que vaut l'œil dépouillé de ses cils. Lave, lave les cils, Uccello, lave les lignes, lave la trace tremblante des poils… »[114] Le théâtre, comme un outil capable d'atteindre l'âme, est capable de générer la vie, en reprenant le circuit entre les deux pôles opposés du corps et de l'esprit.

Une vision magique-religieuse du monde dont Artaud ne cessera de se réclamer, qui a existé dans le passé de notre culture et qu'un ailleurs culturel préserve encore. Mais dans notre passé récent, le savoir de l'artiste porte-feu, maître de vérité, n'a pas été reconnu.[115]

[112] Antonin Artaud, *Paul les oiseaux ou la place de l'amour suivi d'une prose pour l'homme au crane en citron*, op. cit., p. 305.

[113] Umberto Artioli e Francesco Bartoli, *Teatro e corpo glorioso, saggio su Antonin Artaud*, op. cit.

[114] Antonin Artaud, *Uccello le Poil*, in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1970, pp. 170 - 171.

[115] Monique Borie, *Antonin Artaud, Le théâtre et le retour aux sources* : *une approche anthropologique*, op. cit., p. 94.

I.VIII.III Van Gogh

Artaud s'identifie plus que jamais avec ces artistes porte-feu que la société renvoie à la folie ou au suicide. Parmi eux, une figure va se dresser, celle de Van Gogh, suicidé de la société, et c'est à lui qu'Artaud va consacrer une œuvre magnifique pour dessiner, à travers lui, le portrait emblématique de l'artiste-initié dont sa société n'écoute plus la voix, qu'elle ne reconnaît plus pour guide. Maître de vérité parce que voyant, tel est Van Gogh aux yeux d'Artaud. Il ne cherche pas à décrire les tableaux de Van Gogh, mais à en trouver l'équivalent harmonique et musical. La peinture comme double matérialisé de la dimension musicale, plus spiritualisé. Les paysages de Van Gogh sont l'équivalent, en partie, du théâtre conçu par le dernier Artaud.[116]

A l'époque du délire des cahiers du retour à Paris, Artaud écrit son texte poétique « Van Gogh le suicidé de la société », un texte commandé par ses amis Alain Gheerbrant des Editions K et le célèbre galeriste Pierre Loeb.

Artaud a été affligé par les soins psychiatriques et il a décidé d'écrire à propos de Van Gogh, pour le sentiment de solidarité avec le sort de l'artiste qu'il considère « Le plus peintre de tous les peintres»,[117] et pour exprimer sa désapprobation envers la psychiatrie, dépositaire, en tant qu'institution qui reçoit un mandat spécifique de la société, du pouvoir d'énoncer des discours similaires.

Depuis le 1925, Artaud avait condamné le pouvoir délégué par la société aux docteurs d'interner les patients jugés fous. Artaud est convaincu d'être une victime de la société, en particulier des médecins, tandis que Van Gogh alternait moments d'hostilité et de compréhension envers ses médecins. Van Gogh a été particulièrement fasciné par la figure du docteur Gachet, soit comme l'image qui peut interpréter tous les malaises d'une époque, soit comme un reflet de sa personnalité. Artaud rejette l'identification dans la figure du médecin, pour prendre comme son double, plus encore que la personnalité de Van Gogh, son histoire exemplaire, car, à son avis, c'est sa créativité qui est à l'origine de sa discrimination, de sa folie.

[116] Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce: alle sorgenti del teatro della crudeltà*, op. cit., p.250.

[117] Antonin Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la societé*, Paris, Gallimard, 2001, p.46.

Le début de l'essai polémique met en place les termes généraux du problème : l'anomalie présumée de Van Gogh est faible par rapport aux pratiques horribles communément acceptées par la société, sans aucune réaction de scandale. « C'est ainsi que la société a fait étrangler dans ses asiles tous ceux dont elle a voulu se débarrasser ou se défendre, comme ayant refusé de se rendre avec elle complices de certaines hautes saletés.»[118] En fait, Van Gogh n'est pas intégré, il est perçu par la société comme une menace pour les institutions, parce qu'il est jugé être un aliéné « Car un aliéné est aussi un homme que la société n'a pas voulu entendre et qu'elle a voulu empêcher d'émettre d'insupportables vérités.»[119]

Aux psychiatres est attribuée la tâche d'endiguer, en utilisant la terminologie scientifique, le danger de ces esprits supérieurs, mais ils sont jaloux de tous les génies.

> « Il est à peu prés impossible d'être médecin et honnête homme, mais il est crapuleusement impossible d'être psychiatre sans être en même temps marqué au coin de la plus indiscutable folie : celle de ne pouvoir lutter contre ce vieux reflexe atavique de la tourbe et qui fait, de tout homme de science pris à la tourbe, une sorte d'ennemi-né et inné de tout génie. »[120]

Par conséquent, Artaud attaque violemment les médecins coupables de honte, « Pas un psychiatre, en effet, qui ne soit un érotomane notoire »[121], parce qu'ils limitent la liberté humaine, qui est l'élément essentiel de la créativité. Artaud affirme être mort après les traitements d'électrochoc, il sait de quoi il parle. « Mais, je l'ai dit, il y a dans tout psychiatre vivant un répugnant et sordide atavisme qui lui fait voir dans chaque artiste, dans tout génie, devant lui, un ennemi. »[122]

La haine d'Artaud envers le Docteur Gachet se concentre en particulier sur l'hypocrisie qui, à son avis a caractérisé le comportement du médecin, désireux

[118] *Ibid.*, p. 31.
[119] *Ibidem.*
[120] *Ibid.*, p. 50.
[121] *Ibid.*, p. 28.
[122] *Ibid.*, p. 53.

d'apparaître comme le dernier confident de l'artiste, et en réalité il était son persécuteur:

> « Le docteur Gachet ne disait pas à Van Gogh qu'il ètait là pour redresser sa peinture (comme je me suis entendu dire par le docteur Gaston Ferdière, medecin-chef de l'asile de Rodez, qu'il était là pour redresser ma poesie), mais il l'envoyait peindre sur le motif, s'enterrer dans un paysage pour échapper au mal de penser. »[123]

Artaud configure l'existence de Van Gogh, dans laquelle il voit la sienne, comme emblématique d'une série de conditionnements et processus d'exclusion mis en place par la famille et par les médecins. Artaud voit dans le comportement des membres de la famille la cause directe du suicide de Van Gogh. L'annonce par son frère Théo de la naissance d'un enfant aurait donné à l'artiste le sentiment d'être un poids encore plus lourd sur la gestion économique de la famille, en lui provoquant l'impulsion du suicide.

Chez Artaud, Van Gogh n'est pas seulement la victime d'une société qui n'est pas prête à accepter la nouveauté de son message, il est aussi victime de sa propre recherche artistique, qui l'oblige à mettre en jeu l'ensemble de lui-même, et son corps plus encore que l'esprit, comme un centre de pulsions créatrices.

> «Ces corbeaux peints deux jours avant sa mort ne lui ont, pas plus que ses autres toiles, ouvert à la peinture peinte, ou plutôt à la nature non peinte, la porte occulte d'un au-delà possible, d'une réalité permanente possible, à travers la porte par Van Gogh ouverte d'un énigmatique et sinistre au-delà. »[124]

Artaud reconnaît dans les peintures de van Gogh la relation complexe entre la représentation et la pulsion, parce que les peintures de Van Gogh sont soumis aux codes de la peinture et à la fois ils vont au-delà de ces codes ; il y a

[123] *Ibid.*, p. 51.
[124] *Ibid.*, p. 43.

l'acceptation des limites, mais aussi l'explosion de passions. La représentation est donnée par être dépassée.

> « La peinture linéaire pure me rendait fou depuis longtemps lorsque j'ai rencontré Van Gogh qui peignait, non pas des lignes ou des formes, mais des choses de la nature inerte comme en pleines convulsions. »[125]

Et encore :

> Il n'y a pas de fantômes dans les tableaux de van Gogh, pas de visions, pas d'hallucinations. C'est de la vérité torride d'un soleil de deux heures de l'après-midi. »[126]

De Van Gogh, il se sentait tellement proche qu'il est difficile pour nous de ne pas voir dans le portrait de l'un, l'autoportrait de l'autre. Artaud fait allusion à la conscience supranaturelle de Van Gogh.

> « Il ne s'est pas suicidé dans un coup de folie, dans la transe de n'y pas parvenir, mais au contraire il venait d'y parvenir et de découvrir ce qu'il était et qui il était, lorsque la conscience générale de la société, pour le punir de s'être arraché à elle, le suicide. »[127]

Artaud rejette la peinture abstraite et non-figurative et il aime la vraie peinture :

> « Car Van Gogh aura bien été le plus vraiment peintre de tous les peintres, le seul qui n'ait pas voulu dépasser la peinture, comme moyen strict de son œuvre, et cadre strict de ses moyens. Et le seul qui, d'autre part, absolument le seul, ait absolument dépassé la peinture, l'acte inerte de représenter la nature pour…faire jaillir une force tournante, un élément arraché en plein cœur. »[128]

125 *Ibid.*, p. 41.
126 *Ibid.*, p. 65.
127 *Ibid.*, pp. 35 - 36.
128 *Ibid.*, p. 70.

A la question qu'est-ce que dessiner ? Artaud nous livre la réponse de Van Gogh dans sa lettre du 8 septembre 1888 :

> « C'est l'action de se frayer un passage à travers un mur de fer invisible, qui semble se trouver entre ce que l'on sent et ce que l'on peut. On doit miner ce mur et le traverser à la lime, lentement et avec patience à mon sens. »[129]

Ce ne fut pas le cas d'Artaud qui frappait ce mur de fer invisible à coups de couteau ou de marteau, ou en brisant ses crayons sur le papier. On y voit Artaud projeter sur Van Gogh son sempiternel débat : celui de la prédominance de la chair sur l'esprit. Il introduit dans sa poésie une langue émotionnelle, de cloaque et anatomique, d'os et de viande. Il met le feu, la vie à la langue à travers la négation et la destruction.

Il est impossible de séparer les dessins d'Artaud de ses écrits. Le dessin, l'écriture sont pour lui des moyens opératifs pour transformer *l'homme-charogne, l'homme-caca* en corps sans organe. Ce que les vivants ont pris pour des signes de folie chez Artaud étaient en réalité des signes tangibles de l'unité entre l'art et la vie.

La peinture de Van Gogh se réfère au vrai théâtre; c'est un acte de véritable genèse. Une conception mystique et religieuse de l'activité artistique. Van Gogh a su donner vie aux objets de la nature.

> « Je crois que Gauguin pensait que l'artiste doit rechercher le symbole, le mythe, agrandir les choses de la vie jusqu'au mythe, alors que Van Gogh pensait qu'il faut savoir déduire le mythe des choses les plus terre-à-terre de la vie. En quoi je pense, moi, qu'il avait foutrement raison. Car la réalité est terriblement supérieure à toute histoire, à toute fable, à toute divinité, à toute surréalité. Il suffit d'avoir le génie de savoir l'interpréter. »[130]

129 *Ibid.*, p. 62.
130 *Ibid.*, p. 47.

De là émerge l'image du corps sacrificiel, le mythe tragique du corps glorieux.

Le rejet de la jouissance, qui est accompagné chez Artaud d'une quête de pureté, est obsessionnellement présent dans l'essai sur Van Gogh ; et d'ailleurs le corps glorieux, le corps sans organes, refuse la sexualité. La sexualité est impure, un vrai homme n'a pas de sexe. L'aspiration à la pureté, qui coïncide avec le désir de l'infini et la condamnation de la sexualité, termine l'essai en représentant l'image de la victime sacrificielle.

Investies ainsi du pouvoir de nous faire approcher du secret des origines, la peinture et la musique se chargent de la même force de révélation d'un savoir des sources. Artaud établit un lien entre couleur, forme et vibration musicale. « Tout cela […] preuve que Van Gogh a pensé ses toiles comme un peintre, certes, et uniquement comme un peintre, mais qui serait, par le fait même, un formidable musicien.»[131]

Car comme le rappelle Roland Barthes dans son livre « Langage, discours, société », peinture, musique et poésie ensemble, nous ramènent à une genèse qui, selon Artaud, ne peut pas se concevoir sans violence. Sans éclatement des lignes ou des syntaxes, ni sans dissonances. Une violence qui est indispensable pour le retour à la source de la vie.

Écriture poétique et langage picturale doivent exprimer l'une comme l'autre les forces profondes de la géographie intérieure et les énergies souterraines. Poésie et divination ne sont pas séparées. La parole poétique se fait remémoration et reconquête des origines. C'est cette faculté de réminiscence qui donne au poète, ou à l'artiste, son statut d'initié. Conception de l'artiste chargée d'une force de mémoire qui fait de lui le gardien d'anciens secrets sur la vérité de l'homme et de la nature.

Les réponses cherchées par Artaud à travers le langage théâtral ne peuvent se comprendre que dans la perspective de la définition de l'expérience artistique comme expérience de mémoire.

La conviction que l'art, un art de voyants et d'initiés, comme celle de Balthus, Paolo Uccello et de Van Gogh, puisse guérir une culture malade veut dire

[131] *Ibid.*, p. 71.

considérer l'art comme connaissance des origines, accès aux secrets des sources, seule fondatrice d'un pouvoir de transformation par la force effective des signes.[132]

Pour Artaud la figure de Sénèque, est une autre des incarnations de l'artiste porte-feu. Le théâtre de Sénèque est pris comme un exemple écrit de ce théâtre, parce qu'il accentue le ton de pathos et de l'horreur. L'aspect linguistique est traité avec beaucoup d'attention, en particulier en ce qui concerne l'intensification de l'effet de rhétorique grâce à l'assonance, l'allitération et la répétition.

A l'époque du voyage au Mexique, Artaud élargit sa réflexion pour poser plus largement la question de la tragédie. Il va jusqu'à dire que la forme la plus haute du théâtre est la tragédie. (Artaud voit le Médéa de Sénèque alors qu'il était au Mexique). L'époque moderne a perdu la faculté de traiter avec les puissances, de mobiliser et de manier des forces qui débordent de l'homme.

Pour cela il faudrait être en possession de moyens d'expression que nous avons perdus, ceux qui appartenaient aux techniques du jeu tragique antique : l'usage des masques, des cothurnes, mais surtout les sens de leur valeur et de leur force symbolique.

La dimension mythique de la tragédie est pour Artaud indissociable d'un certain type de langage. La tragédie est l'ensemble de peinture et musique. Idée qu'en redevenant un théâtre de signes, en retrouvant la force du symbole, le théâtre contemporain peut rejoindre quelque chose du pouvoir libérateur d'un antique théâtre rattaché, dans ses sources profondes, à une grande tradition ésotérique. Un théâtre capable d'atteindre les régions profondes de l'individu, d'opérer en lui une authentique transformation interne, au sens magique : mettre le théâtre sur le plan de la magie, et cela nous rapproche de certains rites de l'ancienne Grèce et de l'Inde.

Lorsqu'Artaud va écrire sa tragédie, « Les Cenci »,[133] il va placer sa pièce sous le signe du retour à ces vieux mythes, et se référer même très précisément à

[132] Monique Borie, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources : une approche anthropologique*, op.cit., p. 92.

[133] Nous traiterons cette tragédie dans la dernière partie de ce travail.

la tragédie, à son coté légendaire et antique, à un théâtre où les êtres ne sont pas des individualités psychologiques mais des forces, des puissances.

« Les Cenci » tentent de rejoindre les grands mythes, de retrouver cet univers de la tragédie qui déborde de la dimension purement humaine, de créer des héros. Pour Artaud la tragédie est associée à la fois au religieux et à sa dimension ésotérique. Artaud voulait retrouver l'esprit primitif qui est tout le contrarie de la mimesis, car il est capable de refaire la vie. Pour exprimer les caractéristiques du théâtre qu'il veut fonder, il envisage des moyens d'écriture authentiquement produits du dedans de la scène, sans parole ni tradition héritées. La scène vide est remplie de gestes concrets et de mots efficaces.

Le langage des signes, dans sa capacité d'ouverture au jeu infini des analogies, ne fonde pas seulement l'accès au savoir d'un secret, celui derrière les apparences, mais il fonde aussi une possibilité d'action, de création effective. C'est bien un langage qui ne sépare pas la représentation de la pratique. Une rupture avec les catégories de la représentation héritées de la tradition occidentale. Artaud récuse les signes qui sont produits par l'homme en tant que simulacres, apparences face à la réalité empirique des choses. Il juge, au contraire, possible et nécessaire de retrouver dans la pratique théâtrale la force de connaissance et de vérité des anciens signes.

I.IX LE NOUVEAU LANGAGE

Contre l'idée du théâtre de représentation, Artaud a théorisé un type de théâtre où la dimension religieuse et rituelle est encore en vie. Il faut sortir de la scène sémiotique et s'approcher de nouveaux à la dimension magico-métaphysique du théâtre, telle qu'elle a été dans la Grèce antique ; c'est-à-dire que le théâtre n'est plus pensé comme représentation du texte écrit, mais il s'éloigne de la domination littéraire, « toute l'écriture est de la cochonnerie »,[134] pour mieux affirmer sa dimension physique.

[134] Antonin Artaud, *Les Tarahumaras*, op., cit., p.106.

Artaud propose alors un théâtre poétique où il n'y a pas de représentation, pas de personnages qui interprètent une histoire très connue, mais un théâtre métaphysique.

Artaud est contre la mise en scène entendue comme simple représentation d'une histoire où les sentiments et la psychologie des personnages sont à mettre en scène. Artaud abolit la mise la scène à l'italienne. Dans le théâtre de la cruauté il n'y a pas de représentation, au contraire on essaie de déconstruire l'imitation en offrant un espace qui investit totalement le spectateur.

Derrida a défini la non-représentation d'Artaud comme une « notion nouvelle de l'espace »,[135] c'est-à-dire soit utilisation d'un espace nouveau et différent, par exemple un hangar ou un garage : « Nous supprimons la scène et la salle qui seront remplacée par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte », soit création d' un espace de « communication directe entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle.» [136]

Le théâtre est un endroit où l'on écarte le voyeurisme et on met en acte une cruauté qui agit, qui transforme. Sur scène il y aura la vie et ses aspects irreprésentables. La scène est délivrée du texte et de la structure, que Derrida appelle théologique, pour redevenir libre et créatrice. Les révolutions avant d'Artaud n'ont pas modifié la structure classique du théâtre littéraire qui prévoit un auteur, des interprètes et un public passif ; elles ont seulement introduit quelques éléments vivants (musique, gestes…) qui accompagnent le texte.

Comme on a dit auparavant, le premier pas à faire est changer le rapport entre homme et langage. La culture occidentale et rationaliste utilise le langage verbal où à chaque être correspond une représentation linguistique. Mais si l'on ne veut pas utiliser la représentation car elle est quelque chose de pas vrai ? Si l'on veut utiliser un langage qui ne soit pas imitation (représentation) de l'être ?

Artaud est convaincu qu'il faut redonner au langage sa force expressive telle qu'elle était à sa source : rythme, cri, voix. Les rapports vrais et directs

[135] Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 348.
[136] Antonin Artaud, *Il théâtre et son double*, op.cit., pp. 114 - 115.

doivent avoir un langage qui les reflètent, un langage premier, touchant par son efficacité et tonalité.

L'homme est ainsi capable de communiquer son intériorité avec plus de facilité car c'est un type de langage physique, qui relève du corps pour s'exprimer. Le langage doit être libre, il doit ne pas se soumettre à l'écriture. L'écriture est un moyen linguistique qui fixe et qui donne toujours les mêmes significations, alors que le langage doit être capable de créer des nouveaux sens. Le langage doit être en mesure d'unir le monde du visible au monde de l'invisible.

C'est précisément la parole vivante, gestuelle et les modes de communication les plus authentiques et les plus directs qu'Artaud cherche à restaurer

> « Il s'agit de substituer au langage articulé un langage différent de nature, dont les possibilités expressives équivaudront au langage des mots, mais dont la source sera prise à un point encore plus enfoui et plus reculé de la pensée. »[137]

L'oralité, la musique, le chant se localisent à côté de l'écriture. Le théâtre non pas comme espace soumis à la suprématie du texte, mais comme lieu par excellence du contact physique et concret entre acteurs et spectateurs. Retour à une plus grande authenticité des rapports humains, à une relation vraie de sujet à sujet.

Artaud a posé l'exigence d'un langage plus physique et concret qui est en mesure de satisfaire le sens et qui exprime toutes les pensées qui échappent au langage articulé. Il affirme la nécessité de retourner à un langage de signes efficace, le seul capable d'apporter une réponse à l'impouvoir d'un langage théâtral ne captant plus rien et n'agissant plus sur personne «c'est que ces chefs-d'œuvre sont littéraires, c'est-à-dire fixés : et fixés en des formes qui ne répondent plus aux besoins du temps. »[138] Ceci n'implique pas l'effacement de la lettre, mais « la subordonner seulement à l'instance de l'illisible. »[139]

137 *Ibid.*, p. 131.
138 *Ibid.*, p. 91.
139 Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, op.cit., p. 283.

Artaud voudrait faire du théâtre l'espace qui sache retrouver la pratique magique des signes, et retrouver la force unificatrice d'un symbolisme magique fondé sur l'intuition profonde de l'unité temporelle et spirituelle du monde. Pour revenir à un usage efficace du symbolique au théâtre, comme Artaud sait bien, il faut refaire le trajet qui permet au langage de redevenir force magique et effective. Il ne s'agit pas de copier des rituels ou d'importer des modèles, mais de retrouver un esprit primordial et de « briser le langage pour toucher la vie. »[140]

Artaud critique l'usage du mot qui considère le mot comme un signe fixé et fermé sur le plan de la signification.

> « Or il faut bien admettre même au point de vu de l'occident que la parole s'est ossifiée, que tous les mots sont gelés, sont engoncés dans leur signification, dans une terminologie schématique et restreinte. Pour le théâtre tel qu'il se pratique ici, un mot écrit a autant de valeur que le même mot prononcé.»[141]

Les mots sont donc réduits à leur seule valeur logique ou descriptive, alors qu'Artaud cherche un langage théâtral chargé de réalité et de nouveau relié au monde :

> « J'ajoute au langage parlé un autre langage et j'essaie de rendre sa veille efficacité magique, son efficacité envoûtante, intégrale au langage de la parole dont on a oublié les mystérieuses possibilités.»[142]

Car la parole des acteurs occidentaux n'est plus chargée des pouvoir d'une oralité véritable, puisque chez eux la parole humaine est dépouillé de son ancienne efficacité, et c'est exactement ça le thème principal de la théâtralité d'Artaud « le théâtre doit retrouver sa véritable signification»,[143] et le langage revenir une forme d'incantation.

140 Antonin Artaud, *Il théâtre et son double,* op.cit., p. 18.
141 *Ibid.*, p. 141.
142 *Ibid.*, p. 133.
143 *Ibid.*, p. 105.

L'homme croit, à tort, qu'il peut dominer le monde à travers les mots, mais ce n'est pas la combinaison de certain sons à des lettres qui peut nous amener à la connaissance et, en plus, comme Artaud le dit « il n'est pas absolument prouvé que le langage des mots soit le meilleur possible. »[144] Le langage doit se faire corps, chair ; il doit devenir comme palpable pour être en mesure de connaître la vérité.

On peut parler de lutte contre le langage, contre le mot en tant que cause éclatant d'un théâtre ainsi décadent dans le monde occidental. Artaud ne refuse jamais totalement la parole, ni la condamne à mort, mais il la considère en tant qu'un des éléments du langage scénique: « Il s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu prés l'importance qu'ils ont dans les rêves. »[145] Le mot et l'écriture seront donc toujours présents sur scène, ce qui est effacé c'est l'intention logique et discursive.[146] Théâtre comme lieu où même la parole trouve ses autres possibilités : non pas diction et lecture, mais sons, onomatopée, répétitions, vibrations…

Pour en finir avec la psychologie et la domination de l'écriture dans le théâtre, le théâtre doit produire une pensée propre « On peut en d'autres termes se demander s'il peut non pas préciser des pensées, mais faire penser. »[147]

Le théâtre se dégage de la suprématie textuelle pour mieux affirmer sa dimension physique et concrète à travers un langage extra-verbal. Le domaine du théâtre n'est pas psychologique, mais plastique ; pour cette raison il faut que le langage soit plus physique : la parole-corps est chargée « d'éloquence affective. »[148]

La recherche de l'unité dépasse complètement les individualités psychologiques et vient en dehors des hommes. Au contraire des autres hommes révolutionnaires où l'être doit intérioriser le changement, Artaud lui veut faire sauter tous les limites de la personnalité et faire devenir l'être homme un être-

144 *Ibid.*, p. 128.
145 *Ibid.*, p. 112.
146 Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, op.cit., p. 351.
147 *Ibid.*, p. 83.
148 Alain Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, op. cit., p. 46.

multiple. La psychologie qui est capable d'étudier seulement une partie minuscule de l'être homme, est donc inutile.

Comme inutile est un théâtre qui se veut simulacre, mimesis de la psychologie de l'homme en scène. L'inconscient ne peut pas être métrisable et étudié par un discours logique et rationnel si son domaine est l'irrationnel. Artaud est contre la psychanalyse entendue comme science qui interprète un quelque chose d'intérieur à nous-mêmes. Chez Artaud l'homme n'a pas un je secret, inconscient à découvrir, l'homme est conscient. Le théâtre qu'il nous présente est un théâtre lié à la magie, aux monde des rêves, mais il ne faut pas tomber en erreur : il ne s'agit nulle part d'un théâtre de songes, de l'inconscient.

Le théâtre remonte à être lié aux possibilités d'expression à travers le geste. Cela signifie un retour du théâtre à son emplacement d'origine qui comprend également sa fonction religieuse. Il faut donner, encore une fois, à la parole sa puissance évocatrice.

La peur-même est un sentiment que nous devons redécouvrir dans son sens le plus profond. Pendant le voyage au Mexique, et plus précisément à propos du Dieu Ciguri, Artaud remarque comment les Tarahumaras ont peur de la simple évocation de ce mot :

> « Ce mot éveille chez eux le sens du sacré d'une manière que la conscience européenne ne connaît plus, et c'est ce qui est tout son malheur car ici l'homme ne respecte plus rien. »[149]

Si Artaud utilise les mots, ce n'est pas pour construire un discours logique et discursif, au contraire pour désintégrer tout discours afin d'une liberté spirituelle. La logique et l'organisation classique des mots va disparaître au profit d'un langage plus gestuel et physique. Il faut en finir soit avec l'assujettissement au texte écrit, soit au discours logique. Artaud a commencé à désorganiser ses textes à partir d'Héliogabale où il expérimente une écriture – signe.

L'écriture d'Artaud est une écriture particulière dans le sens qu'elle est un mixte de langage, dessin et geste. Qu'est-ce que cela signifie ?

[149] Antonin. Artaud, *Les Tarahumaras,* op., cit., p. 19.

Ceci veut dire qu'Artaud veut « retrouver une efficacité libidinale de l'action théâtrale.»[150] Le langage théâtral d'Artaud comprend tout ce qui occupe la scène, c'est-à-dire qu'il va construire un système communicatif total et efficace. L'homme hiéroglyphe, la lumière, le décor, tout cela fait partie du même langage, car le mot n'est pas le seul véhicule de la pensée.

Lyotard dans son article « La dent et la plume » dit qu'Artaud :

> « se tourne vers la construction d'un « outil », qui va être de nouveau un langage, un système de signes, une grammaire des gestes, des « hiéroglyphes ». C'est cela qu'il croit trouver dans le théâtre oriental, particulièrement balinais et japonais. »[151]

Il explique très bien comment le système de gestes inventé par Artaud est la meilleure solution pour mettre en scène la pensée. L'acteur, l'homme hiéroglyphe doit effacer sa présence et devenir une présence en mouvement. A chaque geste, chaque signe correspond une pensée. Le corps de l'acteur devient donc Le discours. Madame Grossman parle de *discorps*[152] pour décrire l'unité entre le corps et le discours. Le théâtre d'Artaud est un théâtre métaphysique qui récuse la psychologie et la logique traditionnelle, est un lieu de création. On ne peut pas enfermer la liberté créatrice dans un raisonnement rationnel, mais il faut plutôt que l'acte, le mouvement soient incessants et infinis.

La maxime expression du discorps, on peut la voir et l'écouter pendant la radio-émission « Pour en finir avec le jugement de Dieu ». Là il s'agit vraiment d'une émission corporelle : le discours est intriqué indissolublement au corps d'Artaud. Durant cette transmission Artaud émet tout une série de sons corporaux (il pète, il rote, il crie, il rugit….). C'est une écriture orale et écrite à la fois.

Artaud avait préparé quatre textes à lire sur le thème de la poésie magique et de l'artiste initié : « Tutuguri, le rite du soleil noir ; La recherche de la fecalité ; La question se pose de… ; Conclusion ».

150 Francois Lyotard, *La dent, la paume* in *Des dispositifs pulsionnels,* Paris, Éditions Galilée, p. 94.
151 *Ibid., p. 95.*
152 Evelyne Grossman, *Artaud l'aliéné authentique,* op. cit.

Ce n’est pas par hasard si Artaud a choisi de commencer son émission avec un texte qui reprend le rite du Peyotl vécu en terre Tarahumara, car il se sent comme un sorcier indien qui crie la maladie de l’époque moderne et cherche à la sauver avec sa magie.

Dans cette émission Artaud dénonce la différence culturelle entre l’occident avec son peuple américain, la fécondation artificielle, la conquête de Colomb et les guerres ; et l’orient terre de mythe, des indiens, des multiples identités, de la magie, de danse, du Tutuguri.

Pour son langage vulgaire et corporel, cette émission ne sera pas transmise avant le 6 mars 1973 lorsque France Culture accepte de la diffuser.

Le choc de l’écoute dérive soit des paroles employées (sperme, anus, pet, sangle, salive, excréments, cris…), mais surtout de la façon de parler des interprètes. Le texte est lu à quatre voix : Artaud, Roger Blin, Maria Casarès et Paule Thevenin. Si les autres trois lisent normalement, Artaud par contre force sa voix afin de lui donner une musicalité irréelle. Il parle utilisant toutes les modulations de sa voix et toutes les hauteurs (du son grave au son aigu).

En plus il utilise les vibrations, les accents pour créer une tonalité qui passe du féminin au masculin et vice-versa.

La voix n'est pas seulement un élément composite, mélangé et différent de son intérieur, mais aussi les autres éléments qui participent à donner des sons sont hétérogènes : on peut écouter chants, tambours, bruit enregistrés, gong, cris. Ainsi celui qui écoute, reste perturbé par un tel univers sonore entre humain et non humain. On a une écoute sur plusieurs nivaux, une perception globale de l’émission. Artaud met en scène ce qu’il avait envisagé pour la langue : son retour à la source, à l’origine où le langage était rythme, son.

Artaud appelle ce corps polyphonique, « xylophène », c’est-à-dire un corps qui est « la mise en acte d’une parole-matière, visuelle et sonore.»[153]

A la fin de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Artaud affirme d’importance d’avoir un corps sans organes :

[153] *Ibidem.*

« Car liez-moi si vous voulez,
Mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe.
Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes,
Alors vous l'aurez délivré de tous ses automa-
tismes et rendu à sa véritable liberté.»[154]

La recherche d'Artaud ne s'arrête jamais, il continue sa poursuite de la métaphysique concrète en allant toujours plus en profondeur. Si dans les années 30 il élabore le corps sans organes qui vit sur scène, dans les dernières années de sa vie, désormais fatigué par les hospitalisations, il met au point un théâtre de la parole écrite : la page devient la scène de sa pensée. Lorsqu'Artaud est interné dans des asiles d'aliénés, les pages des ses cahiers deviennent théâtre de la pensée. Pendant cette période on voit comment la déconstruction est totale et sur plusieurs niveaux.

Le premier niveau c'est la déconstruction du corps. Outre au corps sans organes, Artaud se voit déconstruit toujours plus par les traitements médicaux et les électrochocs. La déconstruction qu'il arrive à subir est physique et mentale. Après les thérapies avec l'électricité Artaud doit réapprendre à écrire et à dessiner. Pour lui c'est une condition atroce, car il n'est plus maître de soi et chaque fois qu'il subit un électrochoc, il doit se rapproprier de soi. Ainsi la déconstruction s'opère sur deux autres niveaux : celui de l'écriture et celui du dessin. Le discours n'a jamais été discours chez Artaud, mais dans les pages de ses cahiers d'écolier de Rodez l'écriture est dessinée, théâtralisée. Derrida l'appelle pictographie[155] car c'est un mélange de dessins et d'écriture.

Dans ces pages on voit comment l'écriture se confond avec le dessin et le dessin avec l'écriture. La page écrite-dessinée est le lieu où il développe sa pensée ; ce qui l'intéresse vraiment dans son écriture n'est pas la diction, mais la force émotionnelle qu'une telle combinaison de sons peut produire.

Pour lire ces cahiers, le lecteur doit mettre de côté tous les repères logiques et conventionnels (par exemple la lecture de gauche à droite) et s'abandonner aux

[154] Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, op.cit., p. 61.
[155] Expression de Jacques Derrida in *Forcener le subjectile*, in *Antonin Artaud, dessins et portraits*, op. cit.

sensations et idées qu'il sent en regardant la page. Il n'y a pas un ordre rationnel de lecture à suivre, donc on peut lire de bas en haut, de droite à gauche. Chacun trouve son sens et sa pensée.

Artaud a écrit beaucoup, en plusieurs formes littéraires, mais il n'a jamais écrit d'œuvres au sens formel. Plusieurs savants, Blanchot, Derrida, Deleuze, se sont interrogés sur le sens de cette absence. Artaud ne veut pas écrire d'œuvre par la peur que quelqu'un puisse la voler. Dieu a déjà volé les êtres à la naissance, alors il faut interdire la possibilité de vol de la pensée. En plus, comme au théâtre les chefs-d'œuvre sont désormais stériles et froids par rapport la pensée du public, ainsi Artaud ne peut pas se conformer à une telle pratique.

I.IX.I Les doubles

Artaud pour définir le théâtre, tel qu'il l'envisage, utilise toute une série de doubles, qui peuvent être définis métaphores suggestives car entre eux on n'établit pas seulement une relation métaphorique, mais un rapport d'identité. Ces doubles ne sont pas des images du théâtre, mais ils sont le théâtre. On n'établit pas un rapport simplement métaphorique et verbal, mais une relation d'identité. Ce ne sont pas des vraies métaphores car elles ne décrient rien, mais elles sont exactement ce qu'elles expriment : elles ne sont pas des simples images du théâtre, elles sont le théâtre. Artaud utilise un langage non métaphorique où le plan de la signification et le plan littéraire sont sur le même niveau.

Le théâtre constitue une forme de la vie véritable, qui est une vie renouvelée. De préférence Artaud choisit même des images ou des couples d'images qui expriment une opposition, un conflit ; surtout deux grandes métaphores pour exprimer l'idée d'un langage théâtral revenu à ses sources: la peste et l'alchimie. Artaud choisit la peste, qu'il appelle « épidémie salvatrice »,[156] en l'interprétant comme une véritable épiphanie de l'invisible, qui se manifeste à travers le désordre organique.

[156] Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p.38.

Artaud dans sa vision de la peste, rejoint pleinement la pensée magique et sa vision de la maladie organique en donnant au théâtre un pouvoir de révélation. Dans toutes les traditions magiques des rituels de guérison, le désordre organique de la maladie a une valeur d'épiphanie, de mise en rapport avec les forces, les puissances invisibles :

> « Si le théâtre essentiel est comme la peste, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation, la mise en avant d'un fond latent par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit. Comme la peste il est le temps du mal, le triomphe des forces noires, qu'une force encore plus profonde alimente jusqu'à l'extinction. »[157]

La maladie comme révélation de l'invisible implique aussi la dimension de la guérison et de la purification à partir de la révélation apportée par le désordre. Artaud compare l'action du théâtre à celle de la peste « sur le plan d'une véritable épidémie.»[158] La peste comme métaphore du théâtre est analysée par Artaud comme « une crise qui se dénoue par la mort ou la guérison.»[159] La métaphore de la peste exprime une mise en jeu de ce conflit fondamental vie-mort, un conflit où le visible et l'invisible sont intimement liés et où le désordre du corps est une matérialisation dans le concret d'une lutte de forces dont elle révèle en même temps la dimension abstraite et spirituelle.

La peste, dans sa dimension d'épidémie, devient la métaphore de la circulation, d'un organisme à l'autre, des forces de l'invisible, dans l'acte théâtral, ainsi l'acteur est à la fois chargé de transmettre la maladie et de guérir.

« La peste qui tue sans détruire d'organes et le théâtre qui, sans tuer, provoque dans l'esprit les plus mystérieuses altérations.»[160]

La peste est considérée par Artaud comme une maladie organique, c'est-à-dire une maladie qui trouve sa cause dans le contexte culturel et social de la

157 *Ibidem*, p. 37
158 *Ibidem*, p. 31.
159 *Ibidem*, p. 38.
160 *Ibidem*, p. 32.

société, plutôt que dans le physique. On a dit auparavant que la maladie est pour Artaud le signe d'un mal plus grand et profond de la société. Chaque culture, chaque société a ses maladies. La peste a donc une dimension sociale et aussi politique qu'il faut garder à l'esprit.

Le deuxième double est l'alchimie qui pour Artaud relève bien d'une représentation synthétique du monde, d'une pensée de l'unité.

> « Il y a entre le principe du théâtre et celui de l'alchimie une mystérieuse identité d'essence […] c'est que l'alchimie comme le théâtre sont des arts pour ainsi dire virtuels, et qui ne portent pas plus leur fin que leur réalité en eux-mêmes. »[161]

A travers l'alchimie on peut rendre physique ce qui est en réalité au-delà du physique. Comme les grands alchimistes cherchaient la pierre philosophale, ainsi le théâtre est capable de transformer la conscience de l'homme et de faire sa logique différente, dorée.

L'opération alchimique donc met en jeu des forces qui sont capables d'opérer des transformations et qui ouvrent la voie à une thérapie possible

> « L'opération de faire de l'or, par l'immensité des conflits qu'elle provoque, par le nombre prodigieux de forces qu'elle jette l'une contre l'autre…évoque finalement à l'esprit une pureté absolue et abstraite, après laquelle il n'y a plus rien. »[162]

L'alchimie pour Artaud relève bien d'une représentation synthétique du monde, d'une pensée de l'unité :

> «Il y a entre le principe du théâtre et celui de l'alchimie une mystérieuse identité d'essence […] c'est que l'alchimie comme le théâtre sont des arts

161 *Ibid.*, p. 58.
162 *Ibid.*, p. 62.

pour ainsi dire virtuels, et qui ne portent pas plus leur fin que leur réalité en eux-mêmes.»[163]

Il y a une analogie très forte entre alchimie et scène théâtrale car toutes les deux sont des lieux de recréation, de métamorphoses. Autant que l'alchimie cherche à transformer des métaux bruts en or, ainsi le théâtre agit sur le corps vulgaire de l'homme en le transformant en une réalité supérieure à travers une opération de réduction. Le corps doit être libéré de toute sa pesanteur, son poids.

La transmutation des métaux en or c'est la manifestation pratique et matérielle de la transformation de l'homme. A travers l'alchimie les métaux de base sont transformés en or par un processus de réduction de parties impures ; on retrouve la même opération dans le théâtre métaphysique d'Artaud. Au théâtre l'homme a la possibilité de se guérir, de revenir le corps virginal de l'origine, sans poids et sans besoins. Théâtre métaphysique dont l'objectif est double : exercer un rôle curatif et entreprendre une recréation.

Cette pratique remonte à une vieille tradition mythique du théâtre, où le théâtre est pris comme une thérapie, un moyen de guérison. La visée d'Artaud va bien au-delà d'une thérapie immédiate. Il s'agit d'une cure cruelle où l'auteur joue sa vie tandis que le spectateur y doit avoir les nerfs broyés. Donc guérison, mais par la destruction. Atteindre directement l'organisme pour rebâtir le corps. Le vrai projet d'Artaud n'est pas médical, mais ontologique. Donc la cruauté dont il parle a à voir avec la vie, non pas pour l'imiter, mais pour la refaire à nouveau ; une rigueur maximale est nécessaire pour la modifier. Ce n'est que par une extrême précision et une discipline rigoureuse que le théâtre peut espérer redevenir efficace et nécessaire, c'est-à-dire : vrai théâtre.

I.X LA NOUVELLE MÉTAPHYSIQUE

Jusqu'ici on a vu que le but du théâtre d'Artaud n'est pas sociologique, ni psychologique, mais métaphysique. L'homme doit avoir la possibilité de repenser

[163] *Ibid.*, p. 58.

à soi-même et à sa relation avec les hommes et la nature. Cette possibilité de penser hors les schémas est offerte par la poésie et donc par le théâtre métaphysique. Le public ne doit pas venir au théâtre pour observer et s'amuser, mais pour participer. Le théâtre métaphysique agit surtout sur le corps du spectateur car l'homme doit sortir du rationalisme et donc il faut l'attaquer par le physique plutôt que par l'esprit. Le théâtre est défini métaphysique car il n'a pas comme objet la représentation de l'homme social ou psychologique, mais celui de rendre visible l'invisible : rendre visible les forces cosmiques auxquelles l'homme est confronté.

La question du corps chez Artaud a fait surgir dans les spécialistes d'Artaud la question du matérialisme : est-ce que le corps fécal d'Artaud est un corps matière ? bien sûr que non, du moins pas seulement. Il ne faut pas lire Artaud avec une vision unilatérale, puisque réductrice de sa pensée. Comme pour tout chez lui (l'art, l'écriture, le genre…), il faut chercher le trou où se cache toujours l'autre possibilité. Comme pour les doubles, le deux pôles s'attirent en laissant ouverte la possibilité d'une pluralité des stades intermèdes.

La vision dualiste d'Artaud, on l'a déjà dit, ne s'arrête pas à l'emploi de deux termes, mais c'est la moindre base des contradictions. Ainsi le corps sans organes, est un seul des éléments présents dans la nature de l'être. En effet l'homme d'Artaud est un homme charnel, c'est-à-dire un homme mixte d'âme et de corps. Artaud veut régresser dans le théâtre et dans la pensée aux anciennes traditions où l'esprit et la matière n'étaient pas séparés.

Le type de langage concret qui relève de la vie et de l'art ne peut que se réaliser sur scène car son efficacité dépend de la réalisation théâtrale, c'est-à-dire que le théâtre et sa scène donnent à ce langage physique la possibilité de s'exprimer et de se concrétiser. Artaud en effet pense poétiquement le théâtre et donc le théâtre devient l'endroit où la pensée peut se penser visuellement.

Le langage total ne doit pas être illusoire, ne doit pas donner des utopies, mais des images qui vont toucher l'esprit du spectateur. À travers la perturbation dérivant des images du théâtre, le spectateur est invité à penser. Le théâtre devient production de pensée à travers les images concrètes, une sorte de « poésie

dans l'espace capable de créer des sortes d'images matérielles, équivalant aux images des mots. »[164]

Artaud utilise souvent des couples d'images pour communiquer, toujours poétiquement, l'idée de théâtre qu'il rêve (Théâtre et la peste ; Théâtre et l'alchimie etc.). Il choisit deux images qui sont en opposition entre elles et qui apparemment n'ont pas d'éléments en commun. Ces sont des doubles qui correspondent à sa vision dualiste du monde. Le théâtre devient lieu de réalisation de la pensée visuelle.

La métaphore est le moyen grâce auquel il cherche à instaurer sa réalité théâtrale. La métaphore en tant qu'image peut devenir image concrète. Le théâtre d'Artaud devient, grâce à l'image, avant tout pensée. Le théâtre doit avoir sa propre pensée qui, par sa nature-même est différente et opposée à la pensée communément entendue comme pensée intellectuelle. Si le langage verbal est approprié à la réalité psychologique, le langage physique exprime ce que le langage verbal ne peut pas exprimer: les images des mots sont remplacées par des images matérielles. Si la vie est théâtre et le théâtre est pensée, alors l'aspiration du théâtre est métaphysique, mais une métaphysique concrète et visuelle.

Penser visuellement-allégoriquement veut dire penser par images concrètes et non par concepts. La pensée visuelle est plus pénétrante que la pensée abstraite et philosophique. Par exemple, l'idée abstraite, l'idée du théâtre, est présentée concrètement, comme peste. Donc le théâtre devient image concrète et non pas intellectuelle. On assiste au passage de l'image abstraite de la métaphore à l'image concrète.[165] L'idée d'Artaud est une idée artistique, et elle se distingue de l'idée philosophique du concept juste pour son être concret et non pas abstrait.

Comment pratiquer une métaphysique à partir d'une pensée qui pense par images concrètes ?

L'étape encore plus révolutionnaire, et qui nous ouvre les portes de la métaphysique artaudienne, c'est que l'image concrète est pensée et, en tant que telle, transcendante. Le grand renversement des valeurs réside précisément dans

[164] *Ibid.*, p. 47.

[165] Bruno Cany, *Renaissance du philosophe-artiste. Essai sur la révolution visuelle de la pensée*, op. cit.

l'affirmation de la métaphysique de l'idée concrète en opposition à l'idée de la pensée abstraite, typiquement philosophique.[166]

Si on dit que l'idée concrète est transcendante, cela signifie refuser totalement la dualité qui considère comme correspondants d'une part la donnée empirique avec celle pratique, et d'autre part la donnée transcendante avec la donnée théorique.

Avec la déclaration de la métaphysique concrète, Artaud fait valoir la non-nécessité de la philosophie idéaliste pour atteindre le transcendant. L'image concrète devient une façon de penser.

Alors de quelle métaphysique s'agit-il ? Artaud est contre l'esprit hégélien qui veut une dialectique à trois termes : en revanche il utilise une dialectique antique, à deux termes. Chez les grecs, l'individu était conçu comme une synthèse d'âme et de corps. Il n'y avait pas de division entre l'âme et le corps, car l'homme était un tout.

Artaud oppose à la scission âme/corps de Hegel l'homme charnel. L'homme charnel est une masse indistincte d'âme et de corps qui est la base organique du théâtre. Il est le résultat du dépouillement des impuretés du corps et il s'oppose à l'homme psychique. L'homme charnel est duel, un mixte d'âme et de corps : « matière spiritualisée », ou un « esprit incarné ».[167] Artaud rassemble dans cette image l'abstrait et le concret, l'esprit et le corps, sans envisager la prédominance de l'un sur l'autre et sans vouloir arriver à leur fusion.

Toutefois une force est nécessaire pour articuler la masse inorganique aux signes extra-linguistiques, et cette force c'est la cruauté. La cruauté est le correspondant théâtral du langage, c'est elle qui transforme la masse organique du corps en signes efficaces.

C'est ainsi que l'homme tout entier devient communicationnel, devient hiéroglyphe. Le théâtre qui révèle et qui rend visible l'invisible, ne peut qu'être un théâtre de la cruauté pour réveiller nos nerfs et notre cœur. La cruauté est le correspondant théâtral du langage.

166 *Ibidem.*

167 Florence De Mèredieu, *Antonin Artaud, les couilles de l'ange*, op. cit., p. 12.

On affecte encore aujourd'hui de croire que théâtre de la cruauté signifie théâtre de terreur et de sang. Il ne s'agit nullement d'une cruauté physique ou même morale, mais avant tout d'une cruauté ontologique, liée à la souffrance d'exister et à la misère du corps humain. Cette cruauté n'exclut pas systématiquement la première, elle peut à l'occasion recourir à l'horreur, au sang…mais elle ne s'arrête jamais à ceci car elle est d'essence métaphysique.

La cruauté c'est l'expression du conflit primordial et incessant qui déchire l'homme et le monde :[168]

> « Je propose donc un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures. »[169]

La cruauté permet d'édifier un espace scénique entièrement différent et qui exerce sur le spectateur une action globale, magnétique et magique, par où il accède à un sens renouvelé de la vie :

> « Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits. »[170]

Artaud rejette le couple ontologique pratique/théorique et le fait que le pratique soit associé à l'empirisme. Pour lui, nous n'avons pas besoin de l'idée pour atteindre le transcendant. Il y a des mots qui sont universels et uniques pour l'homme, mais il y a aussi des mots qui ne le sont pas. Les mots comme liberté, amour, espoir, joie...sont réducteurs par rapport à l'idée.

Donc, dans ces cas là, l'image est en mesure de mieux exprimer ces idées. Le théâtre chez Artaud est un acte de la pensée, et par conséquent métaphysique.

[168] Monique Borie, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources : une approche anthropologique*, op. cit. p. 73.
[169] Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op.cit, p. 99.
[170] *Ibid.*, p. 118.

Artaud introduit l'homme charnel : une masse indistincte d'âme et de corps qui est la base organique du théâtre. L'homme charnel est le résultat du dépouillement des impuretés du corps et il s'oppose à l'homme psychique. L'homme charnel est duel : mixte d'âme et de corps. Artaud rassemble dans cette image l'abstrait et le concret, l'esprit et le corps, sans envisager la prédominance de l'un sur l'autre et sans vouloir arriver à leur fusion.

Artaud propose une pensée qui n'est pas seulement expression de l'esprit, mais expression du corps entier et il s'inscrit dans la question philosophique du rationalisme et du matérialisme en donnant une nouvelle solution.

Si Descartes a montré la séparation entre corps et esprit, Artaud, par contre, veut reculer cette division et ouvrir au maximum les possibilités entre ces deux termes. La pensée d'Artaud est duelle, il ne cherche pas à résoudre l'écart entre corps et esprit, mais il laisse ouverte la distance aux infinies possibilités. Si les philosophes envisagent une dialectique à deux termes, Artaud conçoit les deux termes comme la base, le point de départ d'une dualité plus ample.

Chez Artaud la métaphysique n'est pas quelque chose d'abstraite, mais c'est quelque chose de concrète, corporelle, gestuelle qui œuvre à l'homme hiéroglyphe. Artaud refuse avec véhémence le clivage occidental qui voit la pensée abstraite et le corps concret ; sa pensée est corporelle. La corporéité a été détruite, la pensée devient corporelle, le corps devient lui-même espace théâtral. Les signes des hommes hiéroglyphes sont les signes de la pensée.

La pensée est corporelle et penser c'est donner à la pensée un corps, une forme. Si on donne corporéité à l'idée, alors on donne corporéité, substance au transcendantal. Avec l'affirmation de l'idée concrète transcendantale Artaud rejette l'opposition empirique/pratique, transcendant/théorique et, par conséquent, la philosophie idéaliste. Ce type de philosophie qui soutien l'idée abstraite comme moyen pour arriver au métaphysique, n'est plus nécessaire à l'homme puisque pour atteindre le transcendant on a la pensée charnelle.

Le procès de purification de l'homme commence par l'élimination de toutes les fonctions organique du corps : l'homme charnel est un corps sans organes. Artaud également a essayé de mettre en œuvre sa genèse de l'homme

nouveau par la cruauté de son art. Il utilise un langage physique et grossier liée aux fonctions de l'organisme et à la chair du corps.

À travers la destruction, il cherche à transformer *l'homme-charogne, l'homme-caca* en *corps sans organe.* Artaud se réfère au mythe tragique du corps glorieux capable d'affranchir l'homme de toutes ses automatisations, en commençant par celles sexuelles, et de le redonner à sa véritable liberté. La renaissance ontologique rêvée d'Artaud implique le rejet de tous les plaisirs, de l'extase et de la satisfaction sexuelle ; d'ailleurs le corps sans organes est un corps sans organe sexuel.

Artaud refuse toutes les activités organiques du corps humain afin qu'il soit producteur de la pensée. Le corps libéré de ses automations peut se dédier à sa vraie fonction : penser. Le corps charnel n'a pas d'identité : pas de naissance, pas de mort. Si on détermine l'homme par son sexe, on l'inscrit dans le cercle de vie humaine. Selon Artaud les parties génitales représentent les points les plus élevés de vulnérabilité de l'anatomie humaine actuelle, à travers lesquelles elle risque la dépossession.

La sexualité est la principale cause de l'affaiblissement de l'énergie qui rend le corps plus facilement attaquable par l'action de maléfices. Conformément à ce rejet radical de la sexualité et du génie, la réfection du corps est configurée comme une auto-génération annulant les notions de paternité, maternité et filiation[171]. Le corps doit redevenir comme il était à l'origine : compact, sans organes ni fissures, marquée seulement par le squelette et le sang.

Le Théâtre de la cruauté d'Artaud propose la scène comme le lieu où les corps sont refaits, le lieu d'une genèse, d'une régénération physique. La scène devient table d'opération où on donne vie à un nouveau corps : libéré de toutes ses automatisations et de ses organes, il est de nouveau libre dans sa vraie nature symbolisée par la capacité de danser à l'envers.

Le corps doit être reconstruit soit parce que son anatomie est mauvaise, soit parce que la reconstruction, le changement continu et contrôlé peut le préserver dans l'état naturel et original de l'immortalité.

[171] Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud: il secondo teatro della crudeltà, 1945-1948,* op. cit.

Régénération physique dans la forme idéale du corps sans organes fait son apparition dans le Deuxième Théâtre de la cruauté dans la célèbre conclusion de « Pour en finir avec le Jugement de Dieu.»

Artaud utilise une expression précise pour designer la structure de ce corps à renouveler : *anatomie furtive.*[172] « Muscle après muscle sur le corps de l'acteur méthodiquement traumatisé, on peut saisir le développement des impulsion universelles et sur lui-même les corriger.»[173]

Artaud emploie cette expression vers la fin de sa vie, en 1947. Là il parle de comment le théâtre peut agir sur le corps de l'homme : « le théâtre est l'état, le lieu, le point où saisir l'anatomie humaine, et par elle guérir et régénérer la vie.»[174]

Dans l'essai qu'il consacre à Artaud « La parole soufflée »[175], Derrida nous donne une analyse du mot furtif en suivant le chemin du thème de la dépossession. En faisant rapport aux mots d'Artaud dans les lettres à Jaques Rivière, « un quelque chose de furtif qui m'enlève les mots que j'ai trouvés, qui détruit au fur et à mesure dans sa substance la masse de ma pensée », Derrida souligne comment le discours qui détruit, qui n'a pas de différence a besoin d'une métaphysique de la chair.

Il distingue trois catégories du furtif : dérobement de la voix, de l'écriture et de l'existence. C'est-à-dire que chez Derrida le furtif c'est un vol, c'est la chose qui me sépare d'une autre chose ; le furtif appartient au voleur.

La première catégorie du furtif c'est le vol de la voix. Dès que je parle, ma parole n'est plus à moi, elle est hors de son sujet. La parole dite et entendue est donc volée à son sujet et est partagée par plusieurs sujets. La même chose arrive dans l'écriture, où la parole est volée à la langue.

La parole écrite n'est jamais à son auteur, mais elle marche d'un sujet à l'autre. Une fois écrite la parole n'appartient plus à son créateur, elle devient un bien de tous.

172 Antonin Artaud, *Aliéner l'acteur*, in *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 1521.
173 *Ibidem.*
174 Antonin Artaud, *Aliéner l'acteur*, op. cit., p. 1520.
175 Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 253.

Enfin on a la *dépossession totale*, le vol plus profond et absolu de l'existence. Si ce que je dis ne m'appartient pas, si ce que j'écris n'est pas à moi, c'est parce que mon corps n'était plus mon corps. Le corps est volé au moment de sa naissance, c'est-à-dire que le grand voleur du corps, Dieu, agit lorsque je viens au monde par l'orifice de ma mère. Je n'arrive pas à garder ma voix et mon écriture, non par ma faute, mais parce que mon corps n'est plus même. Quand on naît, il devient tout de suite autre car il est volé de son possesseur.

Artaud a une idée très particulière et nouvelle de la vie, de la mort et donc de Dieu qu'il voit comme le grand usurpateur, le grand voleur. On a vu dans les pages qui précédent, qu'Artaud considère la vie une œuvre d'art, le bien le plus important de l'homme.

La vie n'est pas un élément donné à l'origine de Dieu, mais est une quête, un travail continu afin d'être meilleurs. La vie est donc cruelle, tragique pour avancer dans la création, dans la pensée nouvelle. La création est ce qui me permet de me rejoindre à mon corps, et qui me redonne ma parole volée. Grâce à la métaphysique de la chair, l'être sera de nouveau lié à la vie, à son corps. La solution au furtif est donc la métaphysique de la chair. Il faut en revenir avec le corps sans différence, c'est-à-dire le corps entier, ange qui n'a pas de divisions. Car on le rappelle, la division, la différence implique toujours une dépossession, un vol.

Dans cette nouvelle idée de vie, qu'est-ce que la mort ? La mort est vue comme renaissance, est la possibilité de renaître libre du corps et du processus de dérobement. Si l'on veut échapper au corps volé et mal fait, il faut mourir, mais pas selon la logique divine, l'on doit se suicider pour renaître immortel.

A propos du suicide, Artaud a écrit deux articles pendant la période surréaliste. Le premier texte « Sur le suicide » était une réponse à une enquête sur le suicide faite par le disque Vert en janvier 1925.

> « Si je me tue, ce ne sera pas pour me détruire, mais pour me reconstituer, le suicide ne sera pour moi qu'un moyen de me reconquérir violemment, de faire

brutalement irruption dans mon être, de devancer l'avance incertaine de Dieu. »[176]

La mort, comme la naissance fait partie du jeu de Dieu, donc n'est pas un moment de liberté. Même le suicide n'est pas libre car il faut attendre le retour de soi : « même pour en arriver à l'état de suicide, il me faut attendre le retour de mon moi, il me faut le libre jeu de toutes les articulations de mon être.»[177]

Le deuxième, intitulé « Non, le suicide est encore une hypothèse », était la réponse à l'enquête menée par la révolution surréaliste : « Enquête, le suicide est-il une solution ? » En 1925. La question était sur la possibilité de considérer ou pas le suicide comme remplacement de la révolution. Après cet article, les rapports avec le groupe de surréalistes se sont détériorés.

Artaud dans sa réponse se détache de la pensée commune et partagée du groupe pour affirmer son envie de néant.

> « Je sens l'appétit de la mort, je sens l'appétit du *ne pas être*, de n'être jamais tombé dans ce déduit d'imbécillités, d'abdications, de renonciations et d'obtuses rencontres qui est le moi d'Antonin Artaud, bien plus faible que lui. »[178]

Il dit à haute voix que son idée de mort dépasse la volonté de mourir pour une cause (soit révolutionnaire ou autre) mais pour rejoindre le non-être. Pour atteindre le néant, la mort-même doit sortir de la logique de l'individualité de naissance, vie, mort préétablie du Dieu, du Destin. La mort doit être volontaire.

> « Très certainement, dit-il, je suis mort depuis longtemps, je suis déjà suicidé. *On* m'a suicidé, c'est-à-dire. Mais que penseriez-vous d'un *suicide antérieur*, d'un suicide qui nous ferait rebrousser chemin, mais de l'autre côté de

[176] Antonin Artaud, *Textes de la période surréaliste,* in *L'ombilic des Limbes*, op. cit., p. 180.
[177] *Ibid.*, p. 182.
[178] *Ibid.*, p. 198.

l'existence, et non pas du côté de la mort. Celui-là seul aurait pour moi une valeur. »[179]

Artaud parle d'un mort qui vient avant la mort naturelle, un mort antérieur. Un moment où l'homme n'est pas séparé de son corps et de son âme. Un état où l'homme est encore une unité et rien ne lui est volé. « J'ai voulu rompre ma fatalité .»[180]Artaud veut sortir du processus d'individuation, il ne veut subir aucun type de dérobement.

Mais alors « et ce Dieu que dit-il ? »[181] Si Artaud recourt au suicide pour échapper au vol de Dieu, à son destin, Dieu, que peut-il faire ? Artaud a tout une autre considération de Dieu et de la religion, qui s'éloigne du christianisme. On a dit que Dieu ne donne pas la vie, mais alors qui est-il ? Dieu pour Artaud est celui qui au contraire vole la vie, est celui qui nous prive de l'existence :

> « Dieu m'a placé dans le désespoir comme dans une constellation d'impasses dont le rayonnement aboutit à moi. Je ne puis ni mourir, ni vivre, ni ne pas désirer de mourir ou de vivre. Et tous les hommes sont comme moi. »[182]

Nous sommes d'accord avec Madame De Mèredieu quant elle dit qu'Artaud n'était pas un athée, mais un hérétique.[183] Je suis de la même opinion car Artaud se dresse contre Dieu violemment, avec un langage blasphème ; alors que l'athée ne s'intéresse même pas à Dieu, il n'est pas dans son esprit. Artaud, par contre, veut annuler celui qu'il considère l'ennemi de l'homme, Dieu, car il a « mal posé l'homme dans l'être.»[184]

Si l'homme reste dans le chemin décidé par Dieu, on n'a pas de choix. Il ne peut pas prendre de décision par rapport à sa vie car il est coupé de son vrai être depuis sa naissance. Dans la main de Dieu, l'homme n'est qu'un automate, une marionnette sans vie, sans pensée, sans création.

179 *Ibidem.*
180 *Ibid.*, p. 182.
181 *Ibidem.*
182 *Ibidem.*
183 Florence De Mèredieu, *C'était Antonin Artaud*, Paris, Fayard, 2006, p. 988.
184 *Ibidem.*

> « Il a disposé de moi jusqu'à l'absurde, ce Dieu ; il a maintenu vivant dans un vide de négation, de reniements acharnés de moi-même, il a détruit en moi jusqu'aux moindres poussées de la vie pensante, de la vie sentie. Il m'a réduit à être comme un automate qui marche, mais un automate qui sentirait la rupture de son inconscience. »[185]

Par conséquent, la mort de Dieu serait l'avenir du salut de l'homme finalement libre du joug de l'identification : nom, prénom, famille…tous des éléments qui ne correspondent pas au vrai être car il lui manque le sujet propre à lui.

Donc le christianisme est à considérer par Artaud (comme par Nietzsche) comme un ennemi à cause de son système de jugement. Le jugement est vécu en tant qu'obstacle à la liberté de vivre et donc à la création. Cette tradition religieuse qui prévoit un Dieu juge qui décide si une âme est à sauver ou pas sur la base des péchés, provoque une vie asservie soit à la peur d'aller en enfer, soit à la recherche continue du bonheur de Dieu et non pas du bonheur propre. La théorie du péché rend l'homme esclave d'un vouloir qui n'est pas le sien.

Si Dieu est à refuser, le Christ est, au contraire, une figure positive à laquelle Artaud s'identifie. L'homme pour retrouver son corps, (devenir corps sans organes) doit sacrifier Dieu et son jugement. Seulement de cette façon l'être pourra définitivement être hors de toutes les limitations de son être (familiales, culturelles, religieuses), un insurgé du corps comme dit Artaud :

> « Je suis un insurgé du corps
> je suis cet insurgé de corps,
> et toi, mon fils, Satan, mon esprit. »[186]

Vers la fin de sa vie en 1947, Artaud est devenu encore plus radical dans sa recherche. Il utilise un langage plus physique, même dans la disposition des mots. Cette année-là, il consacre quelque texte au thème religieux.

[185] Antonin Artaud, *Textes de la période surréaliste*, op., cit., p. 182.
[186] Antonin Artaud, *Suppôts et suppliciations*, in *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 1387.

Comme pour toutes les autres thématiques, la pensée d'Artaud ne change pas au fil des années, elle est toujours focalisée sur les mêmes questions qui sont en fait toutes liées les unes aux autres.

La thématique de la dépossession de soi est liée à la problématique du langage verbal, qui sont liés à la volonté de créer un théâtre qui soit art vivant, métaphysique. Tout chez Artaud fait partie d'un seul et grand projet : le théâtre métaphysique. Évidemment, avec le temps qui passe sa recherche devient plus extrême dans l'idée et dans l'expression, mais il s'agit toujours de la même pensée.

On peut suivre le chemin de croissance de la pensée Artaud. Durant ses premières années (1920/30) il participe pratiquement au renouvellement théâtral, puis pendant les années '30, il essaie de penser conceptuellement ce qui pourrait être ce théâtre renouvelé. Il s'agit d'une théorie avec une finalité pratique. Enfin, dans les dernières années de sa vie, après l'internement, ce sera la page écrite qui deviendra le lieu de sa théâtralisation.

Ainsi la thématique du Dieu est présente dans ses premiers écrits, mais elle devient plus énergique dans la dernière période. En 1947, il écrit « L'histoire vraie de Jésus-Christ » où son invective devient furieuse et féroce.

> « Il y a un mythe fabriqué par l'église catholique romaine
> pour les besoins de sa sinistre cause […]
> ce mythe est celui d'un homme divin crucifié un après-midi à la face de la terre
> et qui a donné son sang
> pour le salut de l'humanité.
> Il y a une réalité
> qui est toute différente
> et qui est même entièrement contraire
> au mythe précité. »[187]

[187] Antonin Artaud, *L'histoire vraie de Jésus-Christ*, in *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 1554.

Artaud appelle la foi en Christ, mythe, comme s'il ne s'agissait pas d'une histoire vraie que l'on raconte aux hommes pour leur faire accepter les douleurs et la souffrance de la vie. Mais la vie est cruauté, et n'a pas de voie de fuite. L'homme doit accepter les peines du vivre. Donc l'histoire de Jésus-Christ est un faux mythe car ce n'est pas vrai qu'il y eut un Jésus-Christ crucifié sur la croix. Artaud dit que sur la croix il y avait un homme inconnu, lui-même :

> « Car l'inconnu exécuté au Golgotha sur l'ordre des prêtres c'est moi et je ne suis pas le christ mais personne et j'ai un petit compte à régler publiquement avec tous les prêtres de tous les temps.»[188]

Artaud s'identifie avec cet homme crucifié au Golgotha car comme Jésus-Christ, il est prêt à procéder au sacrifice pour sauver les hommes. L'homme sur la croix est un homme qui appartient à la famille Nalpas et qui est sur terre pour effacer les péchés.

> « De la famille des christs ou pet d'âne
> à laquelle appartenait son père putatif
> Joseph Nalpas
> A peut-être finalement fondé un culte
> Le culte du Dieu qui monte tout à coup ou qui descend.»[189]

Artaud fait une distinction entre Christ et Jésus-Christ (« *nom* ignoble et pédérastique).[190]

> « Il s'appelait authentiquement Nalpas,
> Et appartenait à une famille reconnue de *parias*,
> c'est-à-dire d'intouchables que nul n'approchait. »[191]

[188] Antonin Artaud, *Je crache sur le christ inné,* in *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 1559.
[189] *Ibid*., p. 1557.
[190] Antonin Artaud, *Etre christ,* in *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 1560.
[191] *Ibid.*, p. 1561.

Artaud se rapproche du christianisme seulement pendant son séjour en Irlande (12 août-29 septembre 1937). Pourquoi Artaud va-t-il en Irlande ? Il part après son voyage au Mexique, il avait donc encore un esprit très mystique et ascétique à cette époque. Il s'embarque à la recherche de l'ancienne culture celte et des traces du christianisme primitif. Plus précisément, il cherche la preuve de l'existence du saint Graal, la sainte coupe.

Même pour cette épisode je ne me sens pas de dire qu'Artaud était athée, car il a eu un moment dans lequel il essaie de trouver sa religion, même s'il s'agit plutôt d'une confirmation, d'un indice qu'il efface ses doute et perplexités.

Ce rapprochement à la figure de Dieu n'a été qu'une petite parenthèse qui s'est fermée une fois interné à Rodez. Au début, il parle encore de la figure religieuse en termes souples, mais après il s'éloigne encore une fois.

Le moment où il se pousse le plus loin possible de Dieu est bien sûr, la fameuse radio-émission « Pour en finir avec le jugement de Dieu » où la langue d'Artaud devient un couteau qui coupe le corps de Dieu. Artaud enregistre son émission, mais elle ne sera pas diffusée pour son obscénité. Avec ce texte, Artaud voulait régler une fois pour toute son combat avec Dieu.

> « Dieu est-il un être ?
> S'il en est c'est de la merde.
> S'il en est pas un
> Il n'est pas.
> Or il n'est pas,
> mais comme le vide qui avance avec toutes ses
> Formes
> dont la représentation la plus parfaite
> est la marche d'un groupe incalculable de mor
> pions. »[192]

[192] Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, op., cit., p. 42.

Face à ce rejet total de la christianisation, Artaud réclame dans son théâtre de la cruauté ce que Derrida appelle *athéisme théâtral*,[193] c'est-à-dire que dans son théâtre Dieu n'a pas de place. Artaud ne propose pas une nouvelle religion, mais il chasse de la scène la domination d'un Dieu, d'une texte, d'une œuvre. Pas d'esclavage chez Artaud, ni littéraire, ni religieux, ni intellectif. L'homme à théâtre doit se libérer de tous les freins, des conditionnements qui empêchent sa régénération.

Derrida dit qu'une scène est à considérer théologique si elle présente une structure formelle rigide et classique qui prévoit un auteur-médiateur des idées et pensées autrui, des metteurs en scène qui interprètent et un public passif qui subit un exécution non authentique. Dans ces cas là, la scène est structurée sans espace pour la création. Le mime, la représentation, l'interprétation sont des opérations statiques, qui n'apportent rien de nouveau. Au contraire, elles restent attachées au statu quo.

La création par contre, a besoin d'un espace libre, sans schémas, sans logique ni structure préétablie. Pour parler du refus de la représentation, il est nécessaire de prendre en examen le concept de répétition, puisque seulement à travers la répétition on peut obtenir un événement original et unique.

Dans son texte, « Différence et répétition », Gilles Deleuze explique que la répétition est une opération qui n'appartient ni au contexte de l'imitation, ni de la réplique de quelque chose qui existe déjà. Dans la répétition, il y a à la base quelque chose de nouveau et de différent par rapport à l'élément donné à l'origine puisque la répétition exprime à la fois la singularité opposée au général, et l'universel opposé au particulier. La répétition n'est pas une méthode pour arriver à la perfection à force de répéter la même chose, mais il s'agit d'un travail plus profond qui porte en lumière des possibilités cachées. La répétition découvre le nouveau, ce qui n'a pas été pris en considération auparavant. La situation actuelle est donc dépassée par les nouveautés apportées du répéter.

Retournons maintenaient au terme furtif de Derrida. Certainement on peut retrouver le furtif chez Artaud, mais si on suit logiquement l'analyse de Derrida, on risque de rester piégé dans la même signification qu'Artaud a dénoncé.

[193] Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, op., cit., p. 285.

Artaud dans « Correspondance avec Jacques Rivière », « L'Art et la mort » et dans « Le Pèse-Nerfs », aborde la question du dérobement : il part de la difficulté d'attraper sa pensée car il n'a pas un langage adéquat, capable de traduire sa pensée.

De plus, écrire devient toujours plus compliqué car les mots ne lui appartiennent plus une fois sur page. Alors le lecteur, de même que l'auteur, doit être prêt à une lecture fugace, furtive qui n'a pas de logique formelle. Le sens aussi sera pas univoque, mais multiple comme le *je* qu'on peut identifier dedans. En effet la source du problème de la dépossession c'est la non-appartenance du corps à soi.

Si le geste, la parole, l'écriture est volée des débuts, c'est parce que le corps n'est pas à lui. Alors il faut bien revenir à la chair pour réussir à être de nouveau sans différences, sans furtif, l'ange originaire. La figure de l'ange sans fissure est surtout une figure qui n'a pas de naissance et pas de mort, il est donc un corps qui sort du binôme vie/mort.

Madame Grossman à propos de l'anatomie furtive, utilise l'expression *corps impropres* pour indiquer ces nouveaux corps qu'Artaud voudrait recréer. Il s'agit d'un corps qui est hors les catégories, les limites de l'identité. Ces sont des corps qui n'ont pas de naissance, pas de mort, pas de rapports parentaux. Ils sont des corps qui incorporent ce qui traditionnellement n'est pas inclus, c'est-à-dire la multiplicité du sujet, la pluralité de sexualité (coté masculin, coté féminin). C'est dans ces corps que l'on peut trouver la défiguration dont on a parlé auparavant.

Le théâtre métaphysique ne peut pas être un théâtre rigoureux et méthodique, mais doit être cruel et surprenant. La cruauté exige force et énergie, et seulement de cette façon le spectateur sera réveillé. Au théâtre, l'homme a la possibilité de se régénérer, de reconstituer son harmonie avec soi-même et avec la nature. Il faut partir de la cruauté, du désarroi pour pouvoir se libérer des carcans de la vie moderne. Une fois façonné par la cruauté et de nouveau libéré et sans les contraintes de l'identité, l'homme revient à son état original et naturel. C'est à ce moment là, que l'être peut être reconstruit. Sans une identité déjà établie, sans un « je » individuel avec désir et voluptés, l'être est libre de choisir son essence.

Donc il faut commencer par la fracture pour pouvoir réaliser l'unité de l'homme. Unité entendue comme harmonie entre la nature et l'homme et comme ouverture vers ailleurs.

DEUXIÈME PARTIE

La généalogie Nietzsche/Artaud

Cette deuxième partie, intitulée « La Généalogie Nietzsche/Artaud », vise à reconstruire la filiation critique de la pensée visuelle de Nietzsche à Artaud. Nous montrerons comment la pensée visuelle chez Nietzsche reste dans le modèle musical alors que chez Artaud elle se pense vision. Ces thématiques sont réparties en neuf chapitres : dans les trois premiers chapitres, nous verrons qu'est-ce que le tragique chez Nietzsche, son amour pour la Grèce archaïque et sa théorie de la décadence de l'art avec l'arrivée d'Euripide au théâtre et de Socrate en philosophie.

Après nous opérerons une comparaison avec Artaud : nous analyserons les similitudes et les différences entre ces deux philosophes-artistes. La volonté de Nietzsche de transvaluer les valeurs est étudiée dans le chapitre IV : nous aborderons le criticisme nietzschéen, l'affirmation de la vie et de la créativité, ainsi que d'une conception artistique de vérité. L'interprétation se pose comme la base de la connaissance humaine (chapitre V).

Si la pensée doit être interprétée et si elle se construit sur le modèle musical, nous devons nous arrêter un moment sur la figure complexe de Wagner et son rapport avec Nietzsche (chapitre VI). Une fois tracés les éléments d'opposition de la pensée de Nietzsche, nous pourrons définir qu'est-ce que sa philosophie (chapitre VII) : libération de la pensée des formes du nihilisme (chapitre VIII), et qu'est-ce que sa nouvelle métaphysique : c'est là que nous retrouvons la critique du finalisme (chapitre IX), la doctrine de l'éternel retour et le surhomme (chapitre IX).

II

LA GENEAOLOGIE NIETZSCHE / ARTAUD

INTRODUCTION

Dans cette deuxième partie, nous aborderons la généalogie Nietzsche/ Artaud par rapport la pensée visuelle. C'est-à-dire que nous montrerons qu'est-ce qu'Artaud a pris de la philosophie nietzschéenne et qu'est-ce qu'il a dépassé.

Nietzsche est très important dans l'histoire de la philosophie-artiste car il a posé les bases pour la croissance de la pensée-artiste. Il a été le premier qui a choisi de réunir l'art et la vie sous le domaine de la philosophie. La sphère du savoir a été liée à l'art. L'évaluation, la joie de vivre, la volonté de transvaluer les valeurs, la musique et le combat contre la métaphysique classique sont certainement les champs principaux de la philosophie-artiste nietzschéenne.

Quelques questions que Nietzsche se pose seront plus tard reprises par Artaud : qu'est-ce que la vérité ? Qu'est-ce que le tragique ? Qui est-ce l'artiste ? Qu'est-ce que le théâtre ?

Nietzsche avec sa philosophie-artiste offre une théorie théâtrale qui remet en cause la conception classique du théâtre qui est très intéressant pour nous aujourd'hui car on retrouve les mêmes problématiques dans notre théâtre. Il faut donc reconnaître à Nietzsche et à sa pensée la primauté d'avoir érigé un plan complet de la théâtralité et de ses questionnements.[194]

Nous verrons dans cette partie comment Nietzsche est parti de l'opposition Apollon / Dionysos, base du tragique, pour souligner comment la musique n'est plus l'élément principal de l'art théâtral moderne. La naissance du théâtre moderne, épique (Euripide), exclut l'art (entendu par Nietzsche l'ensemble de la musique et de la poésie) du processus de création, comme la philosophie de Socrate destitue la place de la pensée. Enfin, on verra comment dans la figure de

[194] Article de Bernard Lambert, *Les grandes théories Nietzsche et le théâtre*, Littérature n. 9 février 1973, Larousse, pp. 3/30.

Wagner, au début si aimée, et après détestée, Nietzsche a trouvé l'emblème d'une fausse musique.

Il y a une énorme quantité de textes, de commentaires, de critiques sur Nietzsche, mais il reste toujours énigmatique par la force de ses aphorismes, son style et ses ambivalences. Nietzsche demeure étranger à la philosophie classique non seulement par sa pensée, mais aussi par le langage ambigu et non philosophique qu'il emploie pour donner corps à son esprit.

Il érige une nouvelle image de la pensée qui a ses piliers dans les images de la volonté de puissance, du nihilisme, du surhomme et de l'éternel retour. Il s'agit d'images qui ne sont pas compréhensibles par l'utilisation du concept. Au contraire Nietzsche subvertit le concept pour s'ouvrir à une polysémie de sens.[195]

Avec Nietzsche quelque chose a changé dans l'histoire de la philosophie car il modifie le rapport entre philosophe et réalité. Grâce à Nietzsche, nous pouvons comprendre la philosophie du XXème siècle car il a été la ligne de partage de la philosophie du XIXème et du XXème siècles. Sa pensée a constitué un moment décisif et de changement entre la foi dans la science typique de la philosophie du XIXème siècle et la crise des certitudes du XXème siècle.

Nietzsche commence à faire partie de la philosophie et de l'histoire de la philosophie par lui-même, dans le sens que il n'a pas suivi un cours régulier d'études de la philosophie, ni a eu une éducation comme les philosophes de l'antiquité où l'élève apprenait la connaissance de son maître, puis devenait à son tour, lui-même maître. Son amour pour la connaissance le conduit à s'approcher tout seul des études philosophiques. Nietzsche n'est pas un philosophe traditionnel ni dans son parcours, ni dans sa pensée.

Nietzsche a commencé sa carrière par la philologie, mais il se rendit bientôt compte qu'il n'était pas intéressé par la philologie traditionnelle, c'est-à-dire à la conception mécanique de la philologie qui voit les pensées s'accumuler. Il privilégie une philologie qui soit un travail sonore de la langue, qui soit organique, dynamique. Petit à petit il s'est éloigné de son travail académique de philologue, choix qui lui coûtera sa carrière à l'université. Il était si brillant qu'il était devenu professeur à Bâle très jeune, à vint-cinq ans, mais en 1879 il était

[195] Michel Haar, *Nietzsche et la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1993, p. 20.

déjà à la retraite, aussi bien à cause de ses textes considérés subversifs et ambigus, que pour son tempérament prétentieux.

Nietzsche a eu très peu d'amis, et encore moins de collègues qui l'estimaient. Au début il était considéré comme un génie, mais après comme un fou qu'il fallait éloigner de l'université. Toutefois, il n'a jamais arrêté de continuer ses études, de causer sa pensée, même si personne lisait ses livres. Nietzsche, si célèbre aujourd'hui, était obligé de payer lui-même ses publications puisque les maisons d'éditions refusaient de les publier.

Il était pressé par un fort désir de savoir et de posséder une culture universelle. C'est pourquoi il lisait beaucoup, même en grec, des auteurs qu'il n'étudiait pas à l'école. Schopenhauer sera le premier philosophe moderne qu'il découvre et qui le conquiert. « Le monde comme volonté et représentation » l'avait bouleversé : il avait finalement trouvé son maître. Mais sa passion pour ce philosophe n'a pas duré beaucoup, Wagner a pris sa place.

Wagner a été, et il a continué à être même après le détachement, une figure capitale pour Nietzsche. Au début, Nietzsche était complètement conquis par cet homme si génial, vigoureux et déterminé, mais au cours des années il s'est rendu compte que Wagner n'était pas la personne qu'il avait envisagée dans sa tête, un « restaurateur du drame antique par l'union des arts sous l'égide de la musique », mais un homme qui pensait à sa croissance, à son pouvoir.

Nous constaterons la dévotion et la déception de Nietzsche pas rapport à Wagner dans le dernier chapitre de cette partie.

Pendant sa vie, Nietzsche a accumulé un immense savoir, mais il ne se sentait jamais satisfait, toujours à la recherche de ce qu'il ne connaissait pas. Malheureusement son époque n'était pas prête pour lui prolonger l'accueil, il n'a pas été compris par ses collègues aussi bien à cause de son caractère très solitaire et érudit, que pour ses textes révolutionnaires et anticonformistes dans la forme et dans le contenu.

En outre, il faut ajouter tous les problèmes physiques qui lui provoquaient beaucoup de souffrances et douleurs. Nietzsche a pu vivre que très peu de ses œuvres. Seule *La Naissance de la tragédie* (fin 1871) lui a donné la reconnaissance académique qu'il espérait.

Même ses amis ne reconnaîtront pas la valeur de ses textes. Il faut souligner que même si pour son époque Nietzsche a été trop progressif et révolutionnaire, il a été un philosophe certes non classique et non académique, et un philosophe-artiste qui a fait entrer dans la philosophie des thématiques comme l'irrationnel, l'inconscient et l'art.

II.I LA VALEUR DE L'ART

II.I.I « La Naissance de la tragédie »

Il existe une infinité de textes critiques sur Nietzsche et sa pensée, ce que nous voulons faire ici, ce n'est pas de répéter des informations que l'on connaît déjà, mais de suivre le processus de filiation qui part de Platon, passe par Nietzsche et arrive à Artaud.

Il faut tout de suite affirmer que dans le mouvement de pensée de Nietzsche à Artaud, on assiste à un démarrage : Artaud a emprunté la pensée-artistique à Nietzsche, mais chez Nietzsche cette pensée est de type musical. Mais allons par degrés : la première chose à souligner c'est la conception musicale de la philosophie-artiste de Nietzsche qui lui permet de saisir l'innommable et qu'il exprime par l'art. Cette implication de l'art dans la pensée est l'élément essentiel et de nouveauté qu'il emporte dans la pensée philosophique. Cet aspect est le point positif qu'il faut garder à l'esprit et qui subira un changement avec Artaud.

Maintenant, focalisons l'attention sur les aspects qui font de la pensée musicale de Nietzsche la source de la pensée visuelle d'Artaud. L'élément pivot qui permet de passer de la pensée métaphore Nietzschéenne à la pensée vision d'Artaud c'est la musique. Pourquoi ? Parce qu'on ne peut pas comprendre la pensée de Nietzsche sans la rapprocher de la musique, la première passion du philosophe.

Son amour pour la musique s'achève sur plusieurs niveaux : compositeur à partir de l'âge de neuf ans, musicien (il joue le piano) et auditeur. Son habilité au piano est connue, il joue au piano depuis son enfance. Il a un talent unique, il

arrive à jouer Beethoven et Bach très petit.

La musique fait partie de la vie de Nietzsche depuis son enfance. Nietzsche a été un compositeur pendant toute sa vie, même si ses œuvres ne sont pas des chefs-d'œuvre, elles sont importantes pour comprendre sa personnalité, son tempérament, sa pensée.

La musique est le moyen d'expression de Nietzsche. Il emploie fréquemment des métaphores musicales non seulement pour illustrer ses compositions, mais pour dire que la vie est musique depuis son origine et il faut revenir à cette harmonie originaire où l'homme et la culture sont liés. La musique n'est pas un commentaire.

Nous rappelons le titre « Naissance de la tragédie » enfantée par l'esprit de la musique, où la musique est le sujet du théâtre. La musique devient chez Nietzsche non un simple outil artistique, mais métaphore de la vie elle-même. Il aime la musicalité, l'harmonie, les sons ; c'est pourquoi il arrive à écrire de si beaux aphorismes et un texte musical comme « Ainsi parlait Zarathoustra. » Grâce au modèle musical, Nietzsche s'éloigne du discours logique et rationnel pour donner vie à un discours artistique.

Le discours musical est le modèle de tout discours, même philosophique.[196] Il traite les mots musicalement, il recherche le rythme, la mélodie du discours. Rien n'est laissé au hasard, Nietzsche scrute le langage si froid, afin d'y retrouver un son qui soit séduisant pour l'esprit. Le mot, comme chez Artaud, doit dépasser la logique du discours rationnel, il doit être ouvert aux infinies significations qui émergent de la musicalité. Il écrit et récrit ses textes, il est très attentif à la ponctuation aussi.

> «En vérité l'imagination du bon artiste, ou penseur, ne cesse pas de produire du bon, du médiocre et du mauvais, mais son jugement, extrêmement aiguisé et exercé, rejette, choisit, combine. […] Tous les grands hommes étaient de grands travailleurs, infatigables quand il s'agissait d'inventer, mais aussi de rejeter, de trier, de remanier, d'arranger.»[197]

[196] Article de Bernard Lambert, *Les grandes théories Nietzsche et le théâtre*, op., cit.

[197] Citation présente dans le texte de Georges Liébert, *Nietzsche et la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 25.

Autant que l'improvisation ne trouve pas de place dans le théâtre d'Artaud, sinon comme moteur, élan de départ, ainsi chez Nietzsche tout est calculé jusqu'au dernier détail. Il suffit de rappeler les hommes hiéroglyphes et leurs gestes efficaces dans le théâtre de la cruauté pour comprendre le caractère de nécessité qui assume le travail d'élaboration. Le bon artiste part de l'improvisation pour créer une œuvre qui soit complète, achevée dans toutes ses parties.

Le sens de l'ouïe devient donc essentiel pour le bon artiste, l'écoute s'affirme en tant que modalité de penser. Nietzsche était doté d'une bonne ouïe qu'il utilisait dans la composition musicale, même si de beauté médiocre, ainsi que dans la composition littéraire. On peut parler d'unité de la forme musicale avec celle littéraire, unité du couple Dionysos et Apollon.

On a dit que pour le philosophe-artiste, l'art est essentiel à la pensée : chez Nietzsche la musique, l'art par excellence pour lui, est le modèle à suivre pour créer la pensée. Ceci veut dire donner pour la première fois une valeur intellective à l'art, une valeur gnoséologique, alors que dans l'histoire de la connaissance classique, l'art était toujours mis à l'écart. Nietzsche, contre toute l'histoire philosophique, donne la place d'honneur à l'art en tant que pensée.

On comprend là d'où vient le grand amour de Nietzsche pour la Grèce antique où « l'union, voire l'identité du poète lyrique et du musicien était partout reçue comme naturelle ».[198] Dans la Grèce antique, l'homme était considéré complet dans sa formation s'il possédait des capacités musicales, d'écoute et d'écriture. La musicalité des mots était importante dans tout les domaines de la vie : politique, culturel, social. Un grand homme était en mesure de jouer avec les mots pour produire quelque chose de beau du point de vu de l'écoute, et donc de la pensée.

On cite là la figure de l'aède comme promoteur de la culture. Comme on sait, il s'agissait d'une culture orale et non écrite. On s'aperçoit de l'importance de la musicalité et du rythme du mythe raconté pour deux questions pratiques : la première est que si l'aède employait toujours les mêmes mots et les mêmes vibrations de la voix, il était plus facile pour lui de se rappeler de l'histoire ;

198 *Ibid.*, p. 33.

secondairement si le récit était brillant et stimulant, le public était conquis et prêtait son ouïe à l'écoute et donc mettait en place sa pensée. Cela dit, il faut préciser que sans une capacité aiguisée de mettre en musique les mots, la culture orale serait terminée. La culture amène l'homme à réfléchir, à penser, est de vitale importance.

Pour cette raison, Nietzsche est très fasciné par le monde hellénique où :

> « Écoutant l'accord que rendant ensemble les anciens philosophes grecs, j'imaginais percevoir des notes que l'art grec, et surtout la tragédie, m'avaient habitué à entendre. Dans quelle mesure cela tenait aux grecs eux-mêmes ou ne tenait au contraire qu'à mes oreilles, les oreilles d'un homme ayant un grand besoin d'art – c'est ce que même aujourd'hui je ne saurais dire avec certitude.»[199]

Nietzsche affirme posséder une ouïe aiguisée qui le rend capable d'avoir une vision et une pensée musicales. Dès lors, se produisent des variations sonores et de timbre dans ses textes. Les textes de Nietzsche sont caractérisés par la polyphonie,[200] une attention musicale rigoureuse et toujours en mouvement.

Nietzsche réfute de séparer la pensée de la parole : pas de pensée sans parole. Donc le philosophe est aussi un écrivain, un poète car il crée avec la langue. Nietzsche ne voulait pas être un grand philosophe, mais un grand musicien pour les raisons que l'on vient d'expliquer. Il a été tout d'abord un musicien avec un rapport de type musical avec la poésie, et non avec un rapport de type théâtral comme Artaud.

Nietzsche attribue la décadence de la tragédie à la dissociation opérée entre poésie et musique, deux arts qui devront être toujours unis pour la création.

Si nous avons dit qu'il n'y a pas de pensée sans parole, ceci veut dire qu'on doit introduire le corps dans la philosophie. Nietzsche a compris que la solution réside dans le fait d'insérer le corps dans le processus de pensée, mais cette idée reste seulement un concept, alors qu'Artaud arrive à toucher vraiment le corps en

199 *Ibid.*, p. 7.
200 *Ibid.*, p. 9.

tant qu'homme de théâtre. Nous expliquerons cet aspect plus loin.

Il est devenu un grand auteur d'aphorismes grâce à son amour pour les mots, pour le son des mots. Il était contre tout l'héritage du langage logique, rationnel qui met à mort la sonorité de la langue. La schématisation du langage est à rejeter. Pourquoi ? Parce que Nietzsche vient de la musique où chaque son est unique et irremplaçable, alors que le langage rationnel aplatit toutes les possibles variations, il rend tout à la même tonalité.

Nietzsche soumet à un traitement musical les mots.[201] Il suffit de penser à combien de temps il consacrait à la mise en son des paroles. Il ne s'arrêtait pas avant d'avoir trouvé l'accent, la tonalité qu'il cherchait. Tous les textes de Nietzsche sont très étudiés du point de vue musical et souvent on trouve des césures comme chez Artaud, c'est-à-dire qu'on trouve un imprévu, une suspension de sens ou un sens contradictoire, car rien n'est jamais inachevé dans une seule forme. On a défini « Généalogie de la morale », un sonate en trois mouvements et « Ainsi parlait Zarathoustra », une symphonie.

Le monde hellénique est aussi l'exemple d'un monde où la lecture, et surtout l'écoute, étaient les moyens de penser. Dans le temps moderne on pense en suivant des schémas préétablis, qui font de nos pensée, des pensée dépersonnalisantes.

Pour Nietzsche écouter, au mieux, savoir écouter, est une action très fondamentale et nécessaire pour la connaissance. L'écoute se distingue comme un outil très efficace à la fois pour donner à un mot la juste intonation, et comme mètre d'évaluation.

Chez Nietzsche, la musique n'est pas une simple passion, mais plutôt son refuge existentiel où il convergeait ses états d'âme. Si on étudie Nietzsche il faut garder à l'esprit que la musique était l'élément affirmateur de la vie. La vie est compréhensible à partir de la musique. La musique est l'élément grâce auquel l'homme peut penser. Nietzsche ne pense pas la musique, il pense grâce à la musique.[202] Nietzsche est un philosophe car premièrement c'est un musicien.

Les autres philosophes ne sont pas en mesure de capter le sens le plus

201 *Ibid.*, p. 4.
202 *Ibid.*, p. 11.

profond et caché, puisqu'ils restent attachés aux idées métaphysiques.

Interprète et compositeur, Nietzsche affirme que c'est la musique qui s'empare de lui, son corps est seulement le medium des forces supérieures. Il parlera de Dionysos et Apollon comme deux puissances nécessaires à l'homme tragique pour voir ce qu'il y a au-delà de la rigueur logique. Qu'est-ce que cela signifie ?

Nietzsche reste fidèle à la coutume de la veille Grèce où la musique était le moment pour se libérer des danses effrayantes. Dionysos est la force créatrice, est l'instinct à improviser, mais Nietzsche ne laisse pas les chose au hasard, la force d'Apollon est nécessaire pour élaborer une composition aussi bien musicale qu'écrite car il apporte la forme au chaos. La liberté improvisatrice est très importante au début, c'est là que l'homme peut libérer ses émotions, mais après il faut donner une conformation, un corps à la chose créée. Autrement c'est juste une éruption excessive des émotions sans sens. La structure sert à donner corps-forme à ce qui vient du tourbillon des passions. Apollon transforme les improvisations en œuvres accomplies.[203]

Nietzsche essaie de joindre l'aspect musical à l'aspect littéraire, il veut mettre dans ses textes cette alliance qui régnait dans la Grèce antique. Le poète antique était capable de transformer sa musique en mots. De même Nietzsche croit que le mots dérivent de la musique et pas vice-versa. Platon par contre avait affirmé que la musique devait suivre le mot, mais pour Nietzsche la musique est l'élément premier. Devant quelque chose d'impensable et d'indicible, la musique va donner la première traduction, et seulement dans un second moment la parole est appelée pour donner la deuxième traduction.

Jusqu'ici nous pouvons affirmer que Nietzsche a donné à la musique une place très importante dans sa vie, et ceci est un fait reconnu par tous, mais ce qui est considéré comme une simple passion par la majorité des commentateurs est en réalité la condition sine qua non qu'il est devenu le philosophe qu'on connaît. La musique a permis à Nietzsche de devenir un philosophe car elle a structuré sa pensée.

[203] *Ibid*., p. 26.

> « Le *texte* proprement dit du poème devrait être composé après que la musique a été achevée, dans une continuelle adaptation à la musique : alors que, jusqu'à présent, c'était le mot qui traînait la musique à sa suite […] Bref, le musicien doit d'abord guider le poète, et plus encore *après*, quand la musique est achevée… !» [204]

Revenons un instant à Platon et à sa conception de la musique. Si chez Platon, la musique, le rythme étaient les commentateurs des mots, chez Nietzsche c'est le contraire, c'est-à-dire que le mot doit apparaître seulement à la fin du processus de pensée. L'esthétique de Nietzsche est musicale, il voulait renverser toutes les valeurs, mais il échoue. Il reste du côté platonicien car il passe à coté de la révolution visuelle du XIXème siècle.

Chez Platon on trouve la métaphore « théâtre de vérité », comme élaboration de son combat contre la sophistique et contre le théâtre tragique car le théâtre tragique est défenseur de la démocratie, alors que Platon était défenseur de la république dirigée par des grands hommes. Nietzsche continue ce théâtre mental et musical.

Platon considérait l'art une fiction, une mimesis mimeseos, imitation de l'imitation car l'art est l'imitation des choses qui sont imitation des idées. Le pathos, les émotions que le spectateur vit face à l'art sont négatives car elles éloignent l'homme du monde de la réalité. L'art, surtout le théâtre et la poésie, est donc à refuser, à condamner. L'art mimétique éloigne du vrai en jouant sur les apparences et les passions.

Chez Nietzsche la pensée est une seule chose avec la vie, c'est-à-dire que la pensée, entendue comme création artistique de poèmes et aphorismes, est la même chose de la vie. On voit là bien évidemment l'unité art-vie très cher à Artaud et aux autres philosophes-artistes.

La tâche de la philosophie n'est plus chercher la vérité éternelle et juger la vie : Qu'est-ce que le beau ? Mais interpréter, évaluer les valeurs. Socrate a été la cause de la dégénérescence de la philosophie car il a mis la vie au jugement de la pensée. Celui qui évalue c'est l'artiste avec ses perspectives, ses points de vue.

[204] Lettre à Peter Gast, citation dans le texte de Liébert, *Nietzsche et la musique*, op., cit.

Un philosophe doit créer des valeurs grâce à l'art, car seulement l'art est la force qui peut s'opposer à la décadence. L'art n'est plus considéré du point du vue du plaisir, mais de la création.

Nietzsche veut faire revenir la philosophie au temps d'avant Socrate, au moment de la grande tragédie grecque, du mythe et du Dionysos. Affirmation de la vie, c'est ici le domaine de la pensée.

La forme de l'aphorisme permet à Nietzsche de rester fidèle à l'art et de créer toujours des nouvelles interprétations. Pour cette raison Nietzsche nous apparaît ainsi énigmatique, car chacun peut l'interpréter selon son époque, sa vie…proprement comme Nietzsche disait : pas de concepts, mais des interprétations, des évaluations.

Sara Kofman dans son texte « Nietzsche et la scène philosophique », essaie de mettre en rapport le philosophe-artiste Nietzsche, ainsi équivoque, avec ceux qui sont considérés comme les grands de la philosophie : Platon, Aristote, Descartes, Kant, Hegel. Pourquoi ce choix ? Parce qu'elle veut souligner comment Nietzsche, même si on peut le considérer un philosophe atypique, a été un vrai philosophe à l'instar des autres. De la même manière que tous les autres, Nietzsche n'a rien fait que créer son propre monde à son image, selon ses idées ; mais ceci n'est pas une prérogative de Nietzsche. Tous les philosophes proposent une pensée qui leur appartient à travers laquelle justifier les événements de la vie.

Ce qui différencie Nietzsche des autres philosophes, c'est la modalité d'expression et son parcours, car on ne peut pas le trancher dans une catégorie déterminée de la philosophie, au contraire il est un philosophe-artiste. Sa pensée touche plusieurs domaines, s'adresse à plusieurs personnes, est une pensée tragique qui est multiple par sa nature.

Une renaissance de la tragédie se prépare, l'esprit dionysiaque s'est réveillé en trouvant son expression la plus intense dans le drame musical wagnérien.

II.I.II La Grèce comme modèle

Où Nietzsche a-t-il trouvé la source de sa pensée tragique ? Dans la Grèce archaïque. Il a développé une grande passion pour ce pays ainsi riche de culture pendant le Vème siècle av. J.-C. Il voit dans la Grèce antique le modèle de civilité et de culture qu'il faudrait suivre dans le monde moderne.

Pourquoi la Grèce est-t-elle considérée comme l'exemple absolu de perfection par Nietzsche ? Parce que la Grèce était le pays de l'union de la vie avec l'art. Elle a formé des hommes qui sont considérés Grands, car complets sur plusieurs points de vue : artistique, culturel, social. Aux yeux de Nietzsche la Grèce nous a donné une méthode éducative qu'il faut garder comme exemple : les hommes antiques sont pris comme modèle puisqu'ils sont des hommes pluriels : ils sont à la fois philosophe, poète, politique.

La civilisation grecque était une civilisation d'art, c'est-à-dire qu'il s'agissait d'un société qui vivait artistiquement. L'art était présent à chaque coin de la cité (pensons à l'architecture et à la sculpture), ainsi que dans la culture : l'importance attribuée au théâtre, mais aussi à la forme linguistique. Les discours politiques, ainsi que ceux philosophiques, étaient étudiés du point de vue esthétique, ils étaient organisés dans la forme afin qu'ils fussent beaux aussi bien dans le contenu que dans le style. Les grands hommes grecs savaient comment parler en public, ils s'entraînaient avec les mots pour créer un discours structuré et beau à écouter.

Les paroles et leur association n'étaient pas laissées au hasard, mais ils calculaient la combinaison de sens et de sons afin de produire un discours charmant et persuasif. Cette civilisation se montre aux yeux de Nietzsche comme la seule capable de comprendre la figure du philosophe et sa tâche. La philosophie tragique nécessite de l'art, il est bien de faire retour à la musique comme dans la Grèce archaïque. Le monde grec se présente comme modèle à imiter.

Mais l'homme moderne ne suit pas ce modèle, il descend plutôt de Socrate que de Platon, c'est-à-dire qu'il s'est éloigné de la philosophie-artiste et maintenant il veut tout savoir. Nietzsche, qui est contre la philosophie de Socrate, croit qu'un retour au modèle grec soit possible grâce à la musique de Wagner.

Il sent la complexité de la musique de Wagner, mais il se rend bientôt compte que Wagner n'arrive pas à réaliser l'œuvre complète.

Les temps modernes ne laissent pas d'espace à l'art dans la vie, sinon comme gai divertissement. L'amour pour le savoir est devenu pur amour de la raison et la partie artistique a été mise au coin. La science va occuper sa place. En cherchant à donner plus de valeur à la vie (pensons à la religion), l'homme moderne, que l'on peut appeler homme socratique, s'attache à la science pour avoir des réponses. Il croit dans un monde ultra terrain, mais il a peur et il s'adresse à la science pour avoir le contrôle sur le monde.

Au contraire, Nietzsche met au point une philosophie de la connaissance et une critique de la vérité qui se placent du coté opposé de la philosophie de la science : il n'y a pas de vérité universelle et l'homme ne peut pas tout savoir.

Si la science veut donner des explications universelles, la philosophie doit aider l'homme à accepter la vie telle quelle. Même la partie de l'inconscient, de ce que l'on ne peut pas expliquer appartient à la philosophie car il ne s'agit pas d'une philosophie de la pure raison, mais de l'âme également.

Nous avons constaté que Nietzsche propose la philosophie archaïque grecque car c'est la philosophie qui est liée à l'art.

Nietzsche nous invite à redécouvrir la sagesse de la civilisation grecque archaïque, présocratique. La philosophie archaïque est liée à l'art. C'est là qu'on retrouve la source de notre temps, il faut revenir en arrière pour avancer. L'homme moderne pense dans une façon socratique et scientifique afin de réaliser ses propres intérêts. Nietzsche nous dit qu'il faut dépasser cette pensée, cet homme limité et retourner aux grands esprits des hommes grecs où tout est harmonie et beauté. Dionysos et Apollon sont les deux éléments de la mesure de l'être grec : le côté sombre et irrationnel et le côté logique-rationnel ne sont pas opposés, mais de leur union naît la sagesse.

Dans Ecce Homo, Nietzsche se donne comme exemple. Avec ce texte, il affirme l'articulation grecque de vie et de philosophie. Ce texte proclame la fin du christianisme. C'est le prélude de l'inversion des valeurs (texte l'antéchrist).

II.II LE THEATRE CHEZ NIETZSCHE

II.II.I Une lutte constante

Depuis son instruction de philologie classique à Bonn, et puis à Leipzig, Nietzsche a montré un grand enthousiasme pour l'antiquité grecque. Comme nous avons pu le constater au cours du chapitre précédente, la Grèce archaïque est le modèle à imiter par sa théorie de la connaissance liée à l'art, par les Grands hommes, par la beauté, la mesure et aussi par sa conception tragique du savoir.

Au moment de la publication du texte « La Naissance de la tragédie » Nietzsche mène une critique très forte de la relation actuelle homme/monde et commence sa recherche sur une relation authentique qui sait fondre l'esprit apollinien avec l'esprit dionysiaque.

A cette époque Nietzsche était complètement fasciné par la figure puissante de Wagner : un génie qu'il fallait approcher avec révérence et grand respect. Nietzsche le vénérait comme un dieu sur terre, il était prêt à suivre tous les conseils de ce grand homme qui voulait faire renaître la tragédie grecque et faire de l'Allemagne une grand puissance. En 1868, Nietzsche avait lu « La Walkyrie » de Wagner et s'était aperçu de sa grandeur comme poète, compositeur, philosophe. Au début de leur amitié, Nietzsche se sentait un disciple, il avait finalement, après beaucoup de recherches, trouvé son maître.

« La Naissance de la tragédie » est considéré l'hymne de Nietzsche à Wagner, même si ne le nom de Wagner ne figure nulle part. Elle est la première œuvre de Nietzche, un texte que Wagner et son entourage ont beaucoup aimé, mais qui n'a pas eu un jugement positif par les collègues de Nietzsche. Le monde académique avait tout de suite respiré l'air démystificateur de ce texte et l'a donc rejeté. Il s'agit d'une œuvre qui s'écarte du savoir classique académique puisqu'elle est très innovatrice dans la forme et dans le contenu. Les collègues de l'Université avaient compris quel était le but de Nietzsche : affirmer la dévaluation des valeurs du monde grec par la destruction constante des mythes et des croyances codifiés.

Nietzsche est convaincu que les hommes, afin de résister à l'impact des difficultés de la vie, ont construit une série de certitudes (métaphysiques, morales et religieuses), qui, à un examen plus approfondi, s'avèrent être des nécessités pour la survie.

Il s'oppose à l'image traditionnelle de la Grèce comme un monde d'harmonie et équilibré et affirme une théorie de la connaissance tragique. Dionysos et Apollon sont les deux éléments à la base de cette théorie. L'homme grec est confronté au tragique, c'est-à-dire à la douleur et à la mort. L'élément apollinien s'exprime dans la mesure et les formes de l'art plastique, alors que Dionysos dans l'exaltation de la musique. L'homme grec pouvait rejoindre la connaissance grâce à ces deux éléments qui se complètent dans leur conflit.

Apollon est la partie qui doit encadrer le chaos dionysiaque dans une forme.

Le développement de l'art vient de la dichotomie entre la rigueur apollinienne et la vigueur dionysiaque parce que les deux sont impliquées dans la création du drame: « Apollon nous apparaît comme la divinisation du principe d'individuation » ;[205] « le grec dionysiaque veut voir la vérité et la nature dans toute leur force – et il s'aperçoit métamorphosé en satyre.»[206]

Apollon est le dieu de l'individu, du singulier, alors que Dionysos est le dieu de l'humanité, de la conciliation des hommes

> «Sous le charme de Dionysos non seulement le lien se renoue d'homme à homme, mais même la nature qui nous est devenue étrangère, hostile ou asservie, fête sa réconciliation avec l'homme, son fils prodigue.»[207]

Dionysos brise les chaînes de l'individualité et transforme l'homme apollinien en satyre :

> « Le satyre est le type originel de l'homme, l'expression de ses émotions les plus élevées et les plus fortes, l'enthousiasme extasié par l'approche du dieu,

205 Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1949, p. 29.
206 *Ibid.*, p. 45.
207 *Ibid.*, p. 20.

> le compagnon compatissant en qui se répètent les souffrances de ce dieu, l'inspiré dont la sagesse jaillit du sein même de la nature, le symbole de la toute-puissance sexuelle de la nature.» [208]

Apollon, Dieu des rêves, c'est celui qui met des limites suivant le principe d'individuation, alors que Dionysos, Dieu de la musique, provoque excès et débauche. De leur lutte continue et de la réconciliation naît la tragédie grecque, du conflit incessant entre la mesure et le chaos naît le théâtre.

Dans le monde des rêves d'Apollon la réalité nous apparaît comme apparence (illusion apollinienne), parce que derrière la réalité que nous vivons, il y a une autre réalité plus authentique et originale. C'est le rêve le medium qui nous permet de comprendre la réalité.

Apollon est le Dieu prophétique qui révèle la réalité. Dionysos par contre veut détruire le monde visible des apparences.

> « Étant entendu que cette apparence dans laquelle nous sommes pris tout entiers et donc nous sommes constitués, nous sommes contraints de l'éprouver comme le véritable non-être, c'est-à-dire comme un incessant devenir dans le temps, l'espace et la causalité, ou, en d'autres termes, comme réalité empirique. En conséquence de quoi, si nous faisons un instant abstraction de notre propre "réalité", si nous concevons notre existence empirique, ainsi que de manière générale celle du monde, comme une représentation à tout moment engendrée par l'Un originaire, alors le rêve doit finir par valoir à nos yeux comme *l'apparence de l'apparence.* »[209]

Est nécessaire, toutefois, l'aide de Dionysos afin que l'homme puisse entrer dans cet autre plan de réalité: la limite est cassée et on arrive à l'indistinct. Ici les liens entre l'homme et l'homme sont brisés et on a la possibilité de réconciliation avec les autres et la nature.

> « Sous le charme de Dionysos, non seulement le lien d'homme à l'homme

[208] *Ibid.*, p. 44.
[209] *Ibid.*, p. 29.

> vient à se reposer, mais la nature aliénée, hostile ou asservie, célèbre de nouveau sa réconciliation avec son fils perdu, l'homme. »[210]

La fascination dionysiaque conduit l'homme dans une autre dimension où il est quelque chose d'unique avec ses semblables et la nature. C'est une expérience différente de celle quotidienne, il s'agit de l'oubli de soi et d'entrer dans une autre réalité. L'extase dionysiaque peut être dangereuse car elle peut se transformer en luxure ou en violence. Est bien connue la forte énergie érotique des mouvements dionysiaques.

> « Avec prudence, on écartait justement comme non apollinien l'élément qui constitue le caractère de la musique dionysiaque, et par là même de la musique en général, c'est-à-dire le pouvoir commotionnant du son, le flot homogène de la mélodie et le monde absolument incomparable de l'harmonie. Dans le dithyrambe dionysiaque, l'homme est porté au plus haut degré de toutes ses facultés symboliques. »[211]

Pour ne pas se perdre dans le labyrinthe de la cruauté pure et de la démesure, Apollon intervient de nouveau pour donner forme à l'énergie dionysiaque. De cette façon on place une limite et puis il y a la naissance de la tragédie : l'énergie est serrée dans une structure bien définie après que l'homme est allé au-delà de sa dimension quotidienne. Dans l'excès, la vérité se révèle.

L'homme grec civilisé se sentait vide devant la présence du chœur des satyres car, à cause de l'effet de la tragédie, les abîmes entre l'homme et l'homme cédaient à un sentiment d'unité qui a conduit, de nouveau, au cœur de la nature. Il n'y a plus de subjectivisme, l'individu est annulé à cause de l'entrée dans une nature étrangère. Le chœur a la tâche d'exciter l'esprit du public pour l' amener à l'extase : quand le héros tragique apparaît sur la scène il ne voit pas l'homme masqué, mais une figure visionnaire née de sa propre extase.

210 *Ibidem*, p. 21.
211 *Ibidem*, p. 24.

II.II.II Opposition épique/lyrique

« Par là même, le drame est la matérialisation apollinienne de tout ce qui peut être connu ou ressenti dans l'état dionysiaque, ce qui le sépare, comme d'un insondable abîme, de l'épopée. »[212]

Nous avons remarqué que dans la pensée de Nietzsche, le tragique naît de l'union d'Apollon et Dionysos. Dans son article « les grandes théories. Nietzsche et le théâtre », Bernard Lambert aborde le thème du tragique de Nietzsche en déplaçant l'opposition Apollon/Dionysos sur un autre niveau, celui de l'opposition épique/tragique. Il approfondit la différence entre le poète lyrique et épique. Il soutient que Nietzsche s'éloigne de la tradition lyrique qui voit le *je* du poète comme sujet (poésie subjective) individuel. L'artiste de Nietzsche ne peut pas parler toujours de soi-même, mais il doit être un je qui dépasse les limites de l'individualité, exactement comme le je transindividuel d'Artaud dont on a parlé dans le dernier chapitre de la première partie de ce travail.

Comment le poète peut-il être au-delà de l'individualisation ? Parce que le poète lyrique parle la langue de la musique qui est universelle. La musique, dans son origine dionysiaque, est par sa nature collective, comme on a dit auparavant, elle touche l'humanité entière sans différences.

> « Le lyrisme dépend de l'esprit de la musique, dans la mesure même où la musique dans sa réalité la plus absolue, sans avoir besoin de l'image et du concept, les tolère à ses côtés. La poésie lyrique ne peut donc rien exprimer qui ne fût déjà dans la musique qui l'a obligée à parler en image.»[213]

La formation des images est une nécessité épique, apollinienne comme le langage, au contraire la musique, langue universelle, est dionysiaque. La musique est immédiate, alors que les images et les mots sont de représentations. Apollon crée des images du monde visible, Dionysos, dans son état d'ivresse fait vivre le moment de la création.

212 *Ibidem*, p. 51.
213 *Ibidem*, p. 39.

« La claire conscience apollinienne couvre comme d'un voile le monde dionysiaque.»[214] Apollon est le dieu qui a la tâche de rappeler aux hommes les lois de la civilité, du vivre ensemble, il est celui qui bâtit les cités en mettant des limites autour de l'élan individuel. L'homme sans la limitation apollinienne serait pure démesure et authentique création.

La vérité dionysiaque est de présenter le vrai et pas de représenter le réel. La musique du chœur satyrique est une musique qui ne se préoccupe pas des auditeurs, comme dans la poésie épique, car c'est un chant libre. Lambert parle de la différence à ce propos entre contemplation et participation. L'excitation dionysiaque ne prévoit pas la participation du public. C'est un état d'être, il n'y a pas de message à communiquer. Au lieu de contemplation on pourrait utiliser le terme extase, excitation. Le chanteur épique au contraire a besoin de ses auditeurs, il a besoin d'être écouté par un public actif qui prend part au chant.

La tragédie dont parle Nietzsche, est donc un ensemble d'apollinien et dionysiaque. On cite là la définition de Nietzsche dans son texte « La Naissance de la tragédie » : « La tragédie, c'est le chœur dionysiaque qui se détend en projetant hors de lui un monde d'images apolliniennes.»[215]

Le chœur est l'élément essentiel de la tragédie car il réunit en soi les propriétés apolliniennes et dionysiaque. L'intervention d'Apollon freine l'extase de l'homme, empêche à l'homme de plonger toujours plus dans l'exaltation et l'ivresse. Pour fermer cet état d'excitation, Apollon « détourne notre émotion musicale vers un domaine apollinien où s'interpose l'image médiatrice d'un monde visible. »[216] Apollon est l'expression de la proportion, de l'équilibre, de la forme, Dionysos de l'extase, de l'ivresse, de la démesure. Cette opposition est la base du tragique où l'esthétique apollinienne donne forme à l'idée et l'esthétique dionysiaque dissout l'individualité dans le « je » indifférencié.

Nous avons remarqué que dans le langage du théâtre, la musique est d'une importance fondamentale parce que c'est un langage universel que tout le monde peut comprendre pour arriver à l'Un. Le chant des satyres dionysiaques effraie par

214 *Ibidem*, p. 24.
215 *Ibidem*, p. 48.
216 *Ibidem*, p. 119.

sa véhémence, mais c'est le moyen qui décrit le mieux le drame. Contrairement à la chanson populaire et la poésie lyrique, où la musique est soumise à la langue et à des concepts, dans la tragédie la vérité dionysiaque hérite de tout le domaine du mythe.

Du coup la tragédie, en tant qu'œuvre d'art dramatique a la tâche de libérer l'homme des toutes ses limites, de toutes ses contraintes, afin de le laisser libre de faire son expérience métaphysique. Dans la condition de l'extase émerge un homme nouveau, qui oublie son individualité et danse vers une autre communauté plus élevée.

Aller au-delà de notre réalité et de l'individualité, c'est aussi surmonter les barrières de la langue et trouver la langue originelle de l'homme. Artaud parle de la métaphysique de la chair, mais Nietzsche partage également le rêve de retourner à l'expression directe de la pensée en dehors des articulations et des différences entre le son et le sens.

Nous retrouvons à ce propos une remarque très fine dans les mots de Camille Dumoulié dans son texte « Nietzsche et Artaud » :

> «Retrouver la vraie continuité de la vie et de la pensée, c'est reprendre contact avec l'intensité pulsionnelle qui excède l'unité du sujet et les clivages de la langue, c'est-à-dire avec ce qui subit un refoulement incessant. »[217]

Donc le cri est la meilleure expression de l'extase dionysiaque et le mot est sonorité du sens. Philosophie du langage comme une philosophie de la parole parce que le monde est structuré par la langue plutôt que par la raison. Le concept est le sens du mot.

Pendant la tragédie l'homme perd les contacts avec le réel et donc avec l'historicité, c'est-à-dire qu'au moment du chant et de danses dionysiaques, il perd de vue sa subjectivité dans le contexte où il vit : le temps et l'espace. L'homme est soustrait de l'histoire, il n'a plus de coordonnées espace-temps.

Et si on est hors du temps, on touche ici la théorie de l'éternel retour comme unique solution à une existence par de-là des dates et des lieux.

[217] Camille Dumoulié, *Nietzsche et Artaud pour une éthique de la cruauté,* op. cit., p. 121.

L'éternel retour de Nietzsche, dont nous traiterons dans le chapitre qui lui est consacré, est sa grande idée : pas de retour de l'identique, mais répétition de la différence.

L'éternel retour est l'expression suprême de l'affirmation : il est une doctrine qui se place hors de la temporalité historique, pour cette raison Nietzsche l'associe à la forme du mythe. Lorsque l'homme est pris dans le tourbillon dionysiaque, apollon intervient avec le mythe et ses images pour protéger l'homme de l'abîme orgiaque.

Nous pouvons affirmer que la pensée du tragique chez Nietzsche n'est pas simple réflexion esthétique, mais elle est une véritable métaphysique de la vie.

Les hommes de la Grèce archaïque étaient capables de vivre artistiquement et de savoir apprécier la vie plus que nous aujourd'hui. L'homme moderne est pressé par les engagements de la vie quotidienne et par la vitesse du progrès. Nous sommes à la recherche de notre propre bien-être, alors que la sensation de sécurité ne correspond pas à l'épanouissement de la vie. Nietzsche nous dit que c'est plutôt le danger, le péril à nous conduit vers l'affirmation de la vie. La métaphysique nietzschéenne se place donc à l'opposé du savoir scientifique et soutient les exceptions plutôt que les règles.

La magnitude des hommes grecs est visible aussi dans la fête qu'ils organisaient en honneur des agôns tragiques. Ils allaient au théâtre pour participer, pour se faire perturber afin de créer des valeurs nouvelles. Ils n'avaient pas peur de sortir de l'habitude certaine de leur vie, l'imprévu, le risque étaient partie essentielle au vivre.

II.II.III Euripide et Socrate

Cette condition du mythe et de la tragédie voit son déclin avec l'arrivée en Grèce d'Euripide qui a éliminé de la scène le dieu Dionysos. Selon Nietzsche c'est à cause d'Euripide si le théâtre est déchu : il a remplacé les dieux avec les hommes.

Avec Euripide et son théâtre, le rapport avec le public a beaucoup changé :

dans la tragédie les hommes étaient investis par le bouleversement dionysiaque, alors que dans le théâtre moderne on parle du spectateur, c'est-à-dire qu'il garde son sang froid pour assister à un spectacle dont l'homme est le protagoniste.

D'Eschyle à Euripide, on avait le cœur satyrique, la musique comme élément principal et essentiel au drame tragique, l'extase dionysiaque entouré par les limites d'Apollon. L'homme qui participait à ces drames, pouvait finalement être libéré et se sentir libre, outre que faire partie d'une communauté plus supérieure.

Tout a changé avec le théâtre d'Euripide car il a aboli le dieu créateur de la tragédie, Dionysos, ainsi que le dieu qui sauve l'homme, Apollon. Avec son théâtre moderne, les dieux ont perdu leur particularité divine et deviennent plus humains. Le drame nouveau exclut la musique et tous les éléments qui faisaient de la tragédie un moment d'art, de libre création à vivre par les passions et les émotions. Maintenant il faut utiliser l'esprit pour comprendre, alors qu'auparavant il ne s'agissait pas de comprendre quelque chose, mais de vivre un état d'art.

Lors de la présentation du prologue d'Euripide, il était important que le public se concentrât principalement sur l'entrecroisement de l'histoire et de la façon dont il avait été fixé par l'auteur, et non pas tant sur l'intrigue.

Pour atteindre cet objectif, non seulement il a fait ouvrir ses tragédies avec une présentation qui a donné aux téléspectateurs toutes les informations sur l'intrigue, mais est allé jusqu'à annoncer la conclusion.

La tragédie d'Euripide aura une incidence sur tout le théâtre ultérieur, il est à la fois la comédie tragique. Sa grande nouveauté est le fait qu'il apporte sur la scène l'homme dans toutes ses facettes. Ses personnages sont certainement les personnages du mythe, et même mythe ne sont plus représentés dans la dimension héroïque-religieuse d'Eschyle et de Sophocle.

Attention au caractère, à ses sentiments et émotions. Elle prédomine, alors l'aspect individuel et subjectif.

La deuxième figure que Nietzsche condamne est Socrate « Il est le premier à philosopher sur la vie. La pensée sert la vie alors que chez tous les philosophes

antérieurs, la vie servait la pensée et la connaissance. »[218] Avant Socrate le rapport entre vie et pensée était différent : la vie était la source illimitée d'inspiration pour la pensée. La pensée pouvait exploiter ce potentiel énorme.

Avec Socrate, au contraire c'est la pensée qui se met au service de la vie, pour l'expliquer, pour trouver des réponses. Le philosophe socratique devient une philosophie pratique qui veut interpréter, illustrer les expériences de vie. La philosophie devient un moyen utilisé par les hommes. Nietzsche réfute cette philosophie pragmatique au nom de l'art de la création. Au lieu d'utiliser les passions, l'âme pour pensée, Socrate se servit de la logique et de la rationalité qui sont les formes de la dépréciation de la vie. Aux yeux de Nietzsche, Socrate est l'adversaire de Dionysos car il nie la vie et introduit la conscience de soi.

Le « Connais-toi toi-même » apollinien met fin à l'ivresse dionysiaque (dans l'ivresse, le sentiment du moi diffuse dans le monde). Il n'y aura plus d'espace pour la création poétique de valeurs nouvelles car l'homme sera concentré sur son examen de conscience. Socrate en ce sens anticipe la culpabilité chrétienne, le monde apparaît désormais malade et riche de péchés à expier au lieu d'être aimé pour sa beauté.

L'interprétation de la vie et donc de la création de valeurs nouvelles est radicalement différent chez Nietzsche et chez Socrate : le premier donne une interprétation esthétique et poétique, le deuxième une interprétation de la conscience de soi à la recherche de la vérité. Nietzsche arrive à nier l'existence de Dieu en tant qu'expression de la perspective individuelle de la philosophie de Socrate et du christianisme. La vérité comme valeur suprême est un ratage de la conception coupable de la vie. Dionysos nous montre que le génie de l'homme est en mesure de réinventer le monde en lui donnant des valeurs nouvelles chaque fois.

Socrate est appelé homme théorique, en opposition à l'homme tragique, car c'est un homme qui utilise le rationnel pour atteindre la vérité. Il utilise le langage, en particulier la forme de la dialectique, pour parvenir à la connaissance.

[218] Citation présente dans l'article de Lambert Bernard, *Les grandes théories Nietzsche et le théâtre*, op., cit., p. 18.

Pour Nietzsche, il est inadmissible de donner à l'art un but si anti-tragique, si empirique.

La dialectique se base sur le dialogue, la forme verbale qui exclut la musique et qui fait surgir entre les hommes des compétitions par rapport au choix des mots, la modalité d'expression. Le dialogue n'est pas à la tragédie, car dans la création artistique il n'y a pas de confrontation verbale, mais plutôt une empathie des sentiments.

Socrate ne croyait pas que la tragédie put dire la vérité, il s'est éloigné du théâtre comme lieu de la pensée. Chez lui, la vérité ne se trouve pas au théâtre, mais dans la rue, dans les dialogues avec les hommes.

Nietzsche relève ce conflit entre la conception théorique et celle tragique, entre la science et sa volonté de savoir et l'art qui s'occupe de créer, et encore entre la dialectique et la musique.

II.III NIETZSCHE ET ARTAUD

Qu'est-ce qui est important dans la vie ? La connaissance ? La vérité scientifique ? Chez Nietzsche la connaissance n'est pas l'essentiel de la vie, mais c'est l'art et sa valeur tragique.

> « Que signifie le prodigieux appétit du civilisé moderne pour le savoir historique, cette façon de rassembler autour de soi d'innombrables autres civilisations, ce besoin dévorant de tout connaître, si c'est que nous avons perdu le mythe, la patrie mythique originelle, le sein maternel du mythe ? »[219]

L'avidité du savoir de la science a mis à l'écart le mythe et ses images. Maintenant le sentiment individualiste est toujours plus croissant, ainsi que la volonté d'être dans l'historicité d'apollon. Il va de soi que le théâtre a subi une décadence et une crise. On appelle théâtre ce qui en réalité appartient à la présence de l'acteur. Pas d'acteur, pas de théâtre.

[219] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 116.

La corporéité a subi une transformation : dans le drame tragique, le corps du chœur et des hommes au théâtre était l'enveloppe des émotions et des tourbillons, dans le théâtre moderne la présence de l'acteur est fondamentale car il met en place toutes ses qualités artistiques (danse, chant…). Il montre son art, il ne le passe pas aux autres.

L'homme que Nietzsche appelle *comédien* est un acteur qui est sur scène pour donner la vérité au public. C'est l'acteur qui détient la vérité, le public va au théâtre pour avoir cette vérité. Le spectateur doit être attentif, il doit faire appel à son esprit et pas à son âme. Il lui faut de la rationalité pour comprendre le message que le comédien est en train de lui conférer.

A partir de la présence charnelle de l'acteur et des qualités, la vérité vient mise en scène, une vérité explicative, scientifique.

Par contre ce qui arrive sur scène, ce n'est pas l'affirmation de la vérité, de la vie ; mais c'est l'affirmation d'un langage interprété par un homme, c'est l'affirmation du mensonge.

La recherche spasmodique de la vérité n'amène pas à la vraie connaissance, au contraire elle amène à la dépréciation de la vie. Chez Nietzsche la philosophie est affirmation de la vie, son appréciation (on verra plus tard l'étude de Deleuze), alors que l'homme qui recherche la vérité renie la vie.

Pourquoi on cherche la vérité ? Parce que l'on croit que le monde dans lequel nous vivons n'est pas vrai, mais il est simple apparence d'un outre-monde que nous ne connaissons pas : le monde véridique. Si l'on veut un monde véridique, alors l'erreur est bannie, il n'est pas toléré. On n'apprécie pas la vie en tant que telle, un ensemble d'infinies possibilités, mais on poursuit la conquête d'une vie qui ne nous appartient pas.

Mais si pour Nietzsche la présence charnelle n'est pas le langage du théâtre, quel est son langage spécifique ? C'est la musique dionysiaque, le chœur du satyre, le tragique. Cette présence charnelle sera reprise par Artaud pour affirmer sa métaphysique de la chair, c'est-à-dire une métaphysique du corps. le corps deviendra la base de notre processus de pensée, sera le point de départ de notre pensée.

Dans le théâtre moderne si on parle de corporéité on pense simplement au corps de l'acteur qui fait des acrobaties, mais son corps c'est seulement l'illustration de sa pensée.

Artaud fait un grand pas en avant : il arrive a donner au corps des caractéristiques abstraites, c'est-à-dire qu'on arrive a toucher l'au-delà grâce au corps et plus grâce à l'esprit.

Allons voir les éléments en commun et les différence entre la métaphysique d'Artaud et celle de Nietzsche.

Les deux sont spécialement consacrés au théâtre, parce qu'ils croient que le théâtre vient du rite et que sa tâche est de dévoiler une réalité originelle. Le spectacle pourrait-il être la voie de la connaissance, de la libération, de la vie elle-même ?

Tous les deux rejettent la métaphysique classique et offrent une métaphysique de la nature qui a son fondement dans l'idée de l'harmonie primordiale, aujourd'hui disparue, qui doit être récupérée. Ils conviennent que nous devons réformer la culture en retournant à l'innocence originelle, à la sérénité de la nature. Il faut réunir ce qui était séparé et recouvrer l'expression naturelle de la cruauté.

Le théâtre a donc une signification métaphysique : c'est l'endroit où on arrive à l'union à l'Un primordial. Sur scène il y a les éléments et leurs contraires (chaos-forme, infini-fini, devenir-stase ...) que se rassemblent. On doit commencer à partir de la fracture originelle pour réaliser l'unité et l'harmonie, ce qui explique pourquoi la crise provoquée par le théâtre doit être interprétée comme un retour à la fracture originelle entre l'humain et le divin.

Selon la métaphysique du théâtre popularisé par Nietzsche et Artaud, la question du langage et du sens se trouve seulement dans l'art et en particulier dans le théâtre. Le chemin vers la connaissance et la vérité est inaccessible et l'homme doit se perdre dans les méandres des difficultés, de la violence et de la cruauté. Le théâtre qui révèle et qui rend visible l'invisible, ne peut être qu'un théâtre de la cruauté.

> « Une stupeur d'autant plus grande que s'y mêlait le soupçon terrifiant que tout cela, en vérité, ne lui était pas tellement étranger – mieux, que sa

conscience apollinienne était seulement un voile qui lui dissimulait ce monde dionysiaque. »[220]

Artaud trouve la réalisation de son idée du théâtre dans les formes théâtrales de l'Orient, en particulier celles balinaises, car elles sont à tendance métaphysique et non à tendance psychologique comme celles de l'Occident. Au contraire Nietzsche, grand admirateur de la Grèce antique, propose la tragédie grecque de Sophocle et Eschyle comme haut modèle auquel on doit retourner.

Artaud et Nietzsche affirment que le théâtre est né d'une fracture et de la lutte constante des contraires : selon Nietzsche la tragédie grecque peut atteindre son accomplissement à travers la rencontre entre Apollon et Dionysos ; chez Artaud il n'y a aucune réunification, mais il y a seulement du massacre. La principale différence entre le philosophe et le dramaturge se trouve dans la conception ontologique du spectacle : chez Nietzsche, il est une synthèse car le conflit est résolu par une rencontre entre l'élément apollinien et celui dionysiaque ; en revanche Artaud associe l'événement théâtral à un moment de crise sans solution.[221]

Selon Nietzsche, la tragédie doit aboutir au plaisir par la souffrance et la violence, chez Artaud le théâtre doit libérer le tragique à l'état pur sans provoquer ni plaisir ni joie, mais seulement la douleur. Le philosophe croit à la catharsis, au pouvoir de guérison du théâtre car il est le seul moyen de purifier le spectateur. Contrairement au théâtre de la cruauté, il n'y a pas de rédemption, sur la scène se déchaîne l'anarchie pour laquelle il n'existe pas de voile (comme celui d'Apollon) pour sauver l'homme. Loin d'être un facteur de réconciliation, le mythe révèle à l'esprit les forces de dissociation et débarrasse sur la scène des images de sang et de cruauté.

220 *Ibid.*, p. 25.

221 Camille Dumoulié, *Nietzsche et Artaud pour une éthique de la cruauté*, op. cit., p. 49.

II.IV LA PHILOSOPHIE DES VALEURS

II.IV.I Tragique v/s dialectique

Nietzsche peut être défini comme un philosophe de la vie et de la création, car il a eu un grand amour pour la vie en tant que possibilité de l'homme de connaître et de créer des nouvelles pensées. La joie de vivre nietzschéenne s'oppose à toute la tradition classique de la pensée qui voit dans la vie un élément négatif. Par contre la vie chez Nietzsche est purement positive.

Deleuze nous aide dans la compréhension de la philosophie de Nietzsche en tant que philosophie des valeurs.[222] Nietzsche est à la recherche d'une critique totale, c'est-à-dire d'une critique des valeurs. Si on rapporte toutes les choses à des valeurs, il faut même rapporter ces valeurs à l'origine.

C'est-à-dire qu'il faut faire une critique de la critique. Tout chez Nietzsche est mis en question, même les valeurs qui sont considérées comme des points indiscutables et universels. Il faut passer toutes les pensées sous l'égide de la critique, toutes les valeurs pour trouver les valeurs des valeurs.

A partir de cette idée, Nietzsche a développé une philosophie-artiste qui offre un rapport totalement différent par rapport à la métaphysique et la vérité. Il s'oppose à toute la tradition philosophique classique par sa volonté de transvaluer les valeurs existantes.

Mais partons du début : Nietzsche oppose à la forme dialectique sa vision tragique. Qu'est-ce que cela signifie ? ceci veut dire que Nietzsche réfute avec véhémence la méthode dialecticienne et propose en alternative le tragique.

L'élément nouveau que Nietzsche apporte est l'affirmation en opposition à la négation dialectique.[223] La dialectique est une méthode négative car fille des esprits des esclaves : c'est l'esclave qui veut réagir, qui veut renverser le rapport avec le maître. C'est là, selon Nietzsche, que réside la dialectique, dans le point de vue de l'homme dominé, pas dans le réel.

La dialectique est donc une force qui réagit aux forces qui la dominent et

222 Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
223 *Ibid.*, p. 2.

qui est liée au sentiment du ressentiment et vengeance.

A cette vision négative de la vie, Nietzsche veut substituer le tragique entendu comme affirmation de la vie : Dionysos est le dieu affirmateur et affirmatif.

La forme dialectique ou chrétienne a provoqué la consolidation de la dépréciation de la vie, car pour le christianisme la vie est coupable, il faut souffrir et demander pardon à Dieu. La vie dans cette perspective doit être justifiée car son essence est mauvaise, injuste ; de là la nécessité de construire des systèmes métaphysiques pour trouver un confort et un refuge de ses propres péchés.

Nietzsche pose en opposition à la dialectique négative, la vision tragique affirmative et positive. Le tragique chez Nietzsche est quelque chose de similaire à chez Artaud : c'est une contradiction, une opposition parmi des forces qui ouvre au pluriel. A partir de la publication de son œuvre « La Naissance de la tragédie », Nietzsche ne cache plus son intolérance envers un monde académique qui est train de devenir toujours plus médiocre. Il sait d'être contre-courant, mais ce n'est pas la recherche de la gloire que pousse sa pensée, mais plutôt la volonté de créer une culture valide, intéressante et fascinante pour le futur.

Nous avons constaté antérieurement que dans son premier texte, « La Naissance de la tragédie », Nietzsche proclame la renaissance du tragique comme essentielle à la crise intellective de l'homme : il faut reconsidérer le rapport entre vie et tragique, entre vie et négatif. La vie ne doit pas être justifiée avec des solutions métaphysiques, mais elle doit être considérée comme telle, c'est-à-dire affirmée dans sa totalité, même dans la souffrance.

La vision chrétienne-moderne donne à l'existence un aspect coupable et négatif qu'il faut justifier par la souffrance, alors que Nietzsche dit oui à la vie dans son intégralité.

Le tragique est l'affirmation de la vie en tant que multiple. La vie est jouissance et pas ressentiment, elle est positive et non négative, elle est plurielle et singulière. Le tragique est joie et multiple. Dionysos est le dieu de la danse, de la musique, de la légèreté, de la tragédie. Alors l'homme doit se détacher des fausses croyances métaphysiques et se faire conduire par le dieu Dionysos et pas par le dieu chrétien.

On comprend bien qu'affirmer la valeur de la vie c'est affirmer la positivité, la joie et le multiple de la vie,[224] en opposition à la dialectique qui a provoqué la mort de la tragédie.

Nietzsche utilise le terme nihilisme pour définir cette volonté dialectique de nier la vie, de la déprécier. Le nihilisme se présente sous trois formes : le ressentiment, la mauvaise conscience et l'idéal ascétique. Si on tient compte que le nihilisme est le principe basilaire de toute métaphysique, on comprend que Nietzsche en s'opposant au nihilisme, s'oppose à la métaphysique entendue comme jugement de la vie au nom d'un monde suprasensible.

Nietzsche veut libérer la pensée du nihilisme en lui donnant une nouvelle forme, une nouvelle image : l'éternel retour. Afin que sa philosophie puisse rendre de nouveau libre la pensée, il est nécessaire de renverser la métaphysique classique et transmuer les valeurs.

De plus l'homme doit se dégager de son ancienne manière de penser, donc il doit apprendre à ne pas nier la vie, mais au contraire à l'affirmer, à ne pas la justifier, mais l'apprécier. L'homme serait-il capable de faire ce changement ? Nietzsche parle à ce propos d'un homme qui a surmonté ces limites, un homme qui est devenu un surhomme.

II.IV.II La transvaluation des valeurs

Du point de vue dialectique, la vie niée et justifiée n'est plus la source de la pensée, mais au contraire elle devient la vie qui se sert de la pensée pour se justifier. La connaissance métaphysique s'oppose à la vie, elle n'est pas un produit de la pensée. Au contraire chez Nietzsche, comme chez les philosophes de l'antiquité, la vie se sert de la pensée pour s'affirmer. C'est la pensée qui affirme la vie, le multiple.

Nietzsche veut opérer une transmutation ou une transvaluation des valeurs, c'est-à-dire un changement de l'élément des valeurs lui-même. La transvaluation n'est pas simple substitution des valeurs existantes, mais la transformation du

[224] *Ibid.*, p. 27.

négatif en affirmatif, de la volonté en volonté affirmative. Le négatif ainsi transmué devient affirmatif : la négation exprime une affirmation de la vie, détruit les forces réactives.

Toujours chez Nietzsche, comme chez Artaud on est mis devant l'ambivalence. La pensée d'Artaud n'est jamais enfermée dans une catégorie ou une autre, mais elle est dualiste dans son sens le plus ample, elle est ouverte au multiple. De même chez Nietzsche, car il se balance toujours entre le pôle positif et le pôle négatif, entre une vie solitaire dédiée aux études et la volonté d'être reconnu par les hommes, et encore entre Apollon et Dionysos.

L'interprétation même de la vérité, la philosophie des valeurs est ambivalente, dans le sens où chacun est libre de donner son interprétation. Nietzsche ne propose pas de nouvelles valeurs pour remplacer les anciennes, mais il va donner un nouveau sens. Nietzsche prend le négatif et lui donne un autre pouvoir, une nouvelle naissance. Le négatif en plus est essentiel à l'affirmation, au positif. Pas de positif sans le négatif.

Évidemment une telle transvaluation ne peut que dériver d'une forte critique des valeurs connues jusqu'à ce jour : valeurs liées au négatif, à la dépréciation de la vie. Nietzsche ne veut pas substituer ces valeurs avec d'autres valeurs affirmatives, mais convertir ces valeurs négatives en positif grâce au changement de l'élément, de l'origine des valeurs. Il faut affirmer la vie, au lieu de la déprécier.

Où peut-il changer l'élément des valeurs ? Dans la volonté de potence, autre parole clé de la pensée nietzschéenne. Tout le négatif est devenu positif. Ceci veut dire qu'il n'y a pas d'affirmation qui ne soit pas précédée d'une négation. La négation, qui se manifeste chez l'homme malade qui déprécie la vie, et l'affirmation chez le surhomme, sont deux qualités essentielles à la volonté de potence.

Toutefois il faut bien souligner que Nietzsche ne parle pas de l'affirmation comme adhésion au réel, comme le oui de l'âne, mais comme la transmutation du négatif qui devient puissance d'affirmer. Pour affirmer la vie, des valeurs nouvelles supérieures ne sont pas nécessaires, mais il faut créer des valeurs de la vie et pas hors d'elle : l'évaluation du monde, la création, le surhomme, la volonté

de puissance, l'éternel retour. Ce n'est pas suffisant de toujours dire oui, même à ce qui est non, comme chez l'animal de l'homme malade, l'âne ; au contraire il faut vaincre le nihilisme et affirmer le non. Si on affirme, on crée. C'est donc le temps du devenir de l'éternel retour, un devenir positif.

Nietzsche essaie de dépasser la métaphysique classique en proposant une nouvelle image de la pensée : la transvaluation des valeurs, selon laquelle le négatif est destitué de son pouvoir et devient lui-même positif, affirmatif et créateur.[225] La négation ne sera plus la qualité de la volonté de puissance, mais en sera le devenir affirmatif du négatif.

La conception dialectique et chrétienne nie la vie, ne crée pas, mais elle dit toujours oui au réel. Les temps des justifications métaphysiques, ultra sensibles sont terminés, Nietzsche annonce le temps de l'homme qui n'a pas besoin de croire dans une entité supérieure, en Dieu, mais il doit croire en soi-même. Dieu est mort à cause de l'homme qui l'a tué avec sa raison. C'est la fin de toutes croyances, de toutes fois et c'est le moment où l'homme redevient responsable de soi.

Pour émanciper l'homme de la vision chrétienne et dialectique il faut aussi affranchir la conception traditionnelle du temps : de la conception linéaire chrétienne, il faut retourner à la conception circulaire typique du monde grec. La circularité de Nietzsche, la fameuse théorie de l'éternel retour, veut dégager l'histoire du monde divin et donc saper la catégorie du but.

Selon la conception chrétienne, le but de la vie terrestre est la vie ultra terrestre, donc il faut être bien, éviter les péchés…mais si on enlève les buts de la vie ? Si on pense qu'il n'y a pas d'objectifs ? C'est le nihilisme, qui chez Nietzsche passe du nihilisme négatif au nihilisme réactif.

Dieu est mort, mais on ne propose pas d'autres valeurs, l'homme prend la place de Dieu. L'homme réactif s'oppose aux formes du nihilisme négatif (ressentiment, mauvaise conscience, idéal ascétique) et se déclare athée, sans idoles.

[225] Héraclite a été un philosophe tragique. Il a posé la question de la valeur de la vie, et de l'affirmation de l'un chez le multiple. Toutefois, Nietzsche est contre Héraclite car sa méthode est négative, aporétique.

L'homme prend conscience de soi et se met à la place de dieu et de ses valeurs. Maintenant il faut évaluer, interpréter et c'est l'homme qui interprète et évalue sa volonté de puissance, non plus une force ultra terrestre. L'homme cesse de croire dans des valeurs supérieures à la vie et se concentre sur la vie.

Pas de buts, pas de dieu, mais l'homme en tant que nouvelle valeur, responsable de son propre destin, affirmateur de sa vie y compris du mal. Nietzsche se place donc contre le nihilisme, contre la volonté du néant, contre l'adhésion passive au réel.

Lorsque l'homme arrive à se détacher de toutes croyances métaphysiques et à accepter l'éternel retour, il n'est plus l'homme théorique, mais il est devenu un surhomme.

II.V L' INTERPRETATION

Dans les chapitres précédents, nous avons vu que Nietzsche soutient une vision tragique de la vie en opposition à la vision dialectique. Nous avons affirmé que chez Nietzsche l'art, en particulier la musique, a un rôle fondamental dans le processus de pensée. Il pense musicalement. Le tragique est un modèle qui affirme la vie, qui l'accepte dans sa totalité sans réserves. Pas de péchés, pas de Dieu, seulement la vie telle qu'elle est.

Si Nietzsche mène sa pensée sur la musique, alors sa pensée est artistique et donc tragique.

Le tragique, outre être la joie et le multiple, est art pur. Le dieu tragique, Dionysos nous fait découvrir l'autre possibilité, le pluriel.

Là on doit faire un pas en arrière, lorsque Nietzsche jouait au piano. Cette expérience pratique est très importante pour comprendre l'interprétation. Le bon musicien doit être capable d'interpréter au mieux la musique, puisque sans interprétation il est un exécuteur des notes et pas un interprète de la musique.

L'art de l'interprétation est de la même importance chez le philosophe car il doit tendre l'oreille et écouter les différentes interprétations : il n'y a pas de faits, seulement des interprétations. Le perspectivisme de Nietzsche remonte à

cette expérience plurielle de musicalité.

Les humains se sont bâti des cadres dans lesquels ranger la pensée. Mais il s'agit de conteneurs déjà préétablis, qui sont considérés comme universels. On sait bien comment Nietzsche est contraire à cette homogénéité de pensée ; il exalte par contre la perspective personnelle. Il n'existe pas de vérité universelle, mais il existe une pluralité de vérités. Chacun a sa propre vérité.

Pour exister socialement l'homme désigne les chose afin qu'elles soient universellement valides. En effet qui est le menteur sinon celui qui fait un mauvais usage des conventions établies ? Mais la question est : est-ce qu'il y a correspondance entre la chose et sa désignation ? Puisque chacun apporte sa vérité, la vérité a des semblances anthropomorphes acquises à travers les métaphores que les hommes utilisent pour décrire des choses qui n'ont pas de correspondant.

La musique permet à l'homme de transcender son individuation sociale, les limites du vivre en société pour faire une expérience individuelle et pas individuatoire.

Chez Nietzsche l'art devient essentiel en tant que discipline qui arrive à avoir une interprétation plus ouverte de la philosophie, car dans l'art tout a un sens multiple. Ceci veut dire qu'il n'y a plus une Vérité avec un V majuscule, mais plusieurs significations du même mot, chose, pensée.

II.V.I La vérité

Dans la conception tragique de Nietzsche, l'art est la force qui pousse l'artiste à chercher des nouvelles significations, des nouvelles possibilités de vie. Les mensonges, les apparences de l'art vont entrer dans la domaine de la connaissance. L'artiste ne s'arrête pas au réel, il le dépasse, il donne aux apparences la même force affirmative du vrai. Qu'est-ce que la vérité chez Nietzsche ?

Il met en évidence l'échec de la vérité comme principe de notre pensée, car n'existe pas la Vérité, mais existent des vérités. Le philosophe classique croit

détenir la vérité absolue et métaphysique, mais chez Nietzsche la logique du discours (qui dérive de Platon) ainsi que les vérités empiriques ne sont pas suffisantes. Entre idéalisme et empirisme, Nietzsche parle d'empirisme-physiologique : le corps n'est pas un concept abstrait. Les sensations, les émotions sont prises en compte par la musique et successivement par les mots.

La conception nietzschéenne de vérité diffère beaucoup de la conception classique. La vérité est identifiée dans la vie et la philosophie dans la philosophie du langage. Nietzsche veut approcher la vérité d'une conception artistique de vérité. Il ne parle pas de la Vérité, la vérité absolue, car selon lui chacun a sa propre vérité. On doit faire l'expérience de mentir pour dire qu'est-ce que la vérité. Le mensonge permet une vérité que la vérité ne permet pas.

Nous constatons qu'il propose un autre modèle de vérité : une philosophie de la parole où le mot correspond à la chose. L'homme n'est plus à la recherche de la vérité comme principe de tout. Il est d'abord un artiste, il produit des formes, il se trompe sur son intellect, sur la relation avec le monde.

A cet égard nous revenons à ce que nous avons dit plus haut : Nietzsche condamne le savoir scientifique car il s'agit d'un savoir stérile et universel. L'homme socratique, l'homme chrétien s'adressent à la science pour trouver des réponses concrètes, qui puissent satisfaire leur sentiment de sécurité. Chez eux l'apaisement de l'être dérive de la possession de la Vérité irréfutable et incontestable. Posséder une certitude donne à l'homme théorique une condition de sérénité apparente.

Par contre, Nietzsche met en lumière la faillite de la Vérité et du système scientifique : l'homme ne peut pas tout connaître. Il faut lui mettre un frein afin de limiter son instinct illimité du savoir. La philosophie s'occupe au juste de mettre ce frein à travers l'art.

Chez Socrate et Platon, la philosophie était la science de la vérité. Chez Nietzsche elle est interprétation de la vérité.

Nietzsche s'interroge sur le sens et la valeur de ce qu'on appelle la vérité même en menant une critique sur le langage. Selon Nietzsche la vérité est exprimée par le langage qui est un phénomène social. Par conséquence, il ne s'agit pas de la Vérité, mais de la pseudo-Vérité.

La vérité même est liée à la subjectivité et donc elle n'est pas universelle. Pour s'approcher de la vérité, il est nécessaire de renoncer aux catégories de la raison, ainsi qu'à la sécurité du langage. A la Vérité, Nietzsche oppose les Vérités individuelles et aussi les mensonges. Vérité et mensonge sont examinés par les mêmes critères. L'homme ne veut pas être dérangé par des vérités gênantes, il préfère rester attaché aux vérités qui conservent la vie dans son état actuel, sans surprise au désordre.

> «En effet, ce qui désormais doit être la « vérité » est alors fixé, c'est-à-dire qu'il est découvert une désignation uniformément valable et contraignante des choses, et que la législation du langage donne aussi les premières lois de la vérité car à cette occasion et pour la première fois apparaît une opposition entre vérité et mensonge.»[226]

Nietzsche a une disposition très critique par rapport à la science car elle soutient le nihilisme et elle cherche toujours le but de l'univers. Pendant sa vie il a lu beaucoup de textes scientifiques, il a fait des recherches, mais son jugement sur la science ne change pas, il reste négatif.[227]

Selon l'idée de Nietzsche il n'y a pas de but, de finalité dans le monde ainsi que dans l'univers, il s'agit du retour de la différence et du multiple, l'éternel retour. Les sciences utilisent des concepts passifs, négatifs qui jugent les choses selon le principe d'utilité, de finalité. Mais un mot n'a pas un sens universel, il faut toujours le mettre en relation avec la personne qui parle. On doit appliquer le même principe tragique à la pensée, ainsi qu'au principe de vérité.

Nietzsche combat la conception classique de vérité, il veut libérer la vérité en la redonnant à la vision. Le poète travaille musicalement la langue pour capter les sensations. Platon développe la philosophie sur la pensée de la musique, chez Nietzsche la philosophie devient écoute, savoir écouter. Au moment où la poésie et la musique deviennent les choses importantes de la philosophie, alors la philosophie cesse d'être scientifique et devient artiste.

[226] Friedrich Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, Paris, Gallimard, 2009, p. 10.

[227] Nous rappelons ici que Nietzsche s'est opposé à Darwin et à ses théories sur l'évolution.

Seulement la musique permet une expérience musicale et dans la langue. Chez Nietzsche, la musique est première, chez Platon en revanche c'était le contraire : la musique soutenait les paroles.

Comment la musique est-elle aussi importante chez Nietzsche ? pour deux fonctions : premièrement parce que la musique exprime sa vie, alors que les mots ne sont pas capables de la traduire entièrement. Deuxièmement, car Nietzsche pense à une musique primitive, archaïque qui est le premier stade de l'inspiration.

L'image de la pensée à l'époque de Nietzsche était l'image de la vérité universelle et abstraite, Nietzsche change cette image : le vrai n'est pas l'élément de la pensée ses éléments sont le sens et la valeur. La nouvelle image de la pensée de Nietzsche est une image artistique, est une vision. La vérité d'une pensée doit être interprétée : car il faut évaluer les vérités sur la base du sens que nous donnons, de la valeur de ce que nous croyons.

La pensée tragique de Nietzsche est de type pluraliste et elle n'exprime pas ce qui est vrai et ce qui est faux, mais le sens et la valeur. La pensée tragique combat le non-sens, la bêtise.

Les vérités que nous croyons éternelles, ne sont que des vérités temporaires et limitées dans le lieu et dans l'époque où nous vivons. Ce qui vient considérée comme vérité est seulement une pièce de vérité parmi d'autres vérités. Ainsi le philosophe ne détient pas la vérité, ma sa vérité en fonction de ses expériences, de se croyances, de sa vie. Les concepts du philosophe sont stériles aux yeux de Nietzsche (et d'Artaud) car ils limitent les sens au lieu de les ouvrir ; en plus ils ne peuvent pas être éternels et universels, mais au contraire singuliers et personnels.

II.V.II La métaphore

Nietzsche nous demande de renoncer à la catégorie de la raison et de la vérité. La vérité passe par le langage, mais le langage est-t-il adéquat pour exprimer toutes les réalités ? N'est-t-il pas le produit d'une convention sociale ?

> « Les différentes langues montrent que les mots ne parviennent jamais à la vérité ni à une expression adéquate. […] La chose en soi reste totalement insaisissable et absolument indigne des efforts dont elle serait l'objet pour celui qui crée un langage. Il désigne seulement les rapport des hommes aux choses, et pour les exprimer il s'aide des métaphores les plus audacieuse.»[228]

Nietzsche met en question le langage en tant qu'expression de notre pensée : le langage produit-il la connaissance ? La vérité ? Si le langage se base sur des conventions, les désignations de choses coïncident-elles avec elles ?

Il se trouve que l'imitation est la cause de la création de la métaphore, lorsque nous donnons un nom à une chose, nous opérons un transfert de sens : « Transposer une excitation nerveuse en une image ! Première métaphore. L'image à son tour transformée en un son ! Deuxième métaphore.»[229]

L'homme perçoit une excitation nerveuse qu'il transpose en une image, Nietzsche dit que ceci est la première métaphore, puis cette image est reproduite en son, deuxième métaphore. Cela veut dire que nous ne possédons que des métaphore de choses et pas des choses en soi. Si le mot est la représentation sonore d'une excitation nerveuse, alors le mot est copie de vérité. Ceci est le premier pas du procès de nomination : le passage de l'événement psychologue au mot, le passage de la métaphore intuitive au concept.

Nietzsche prend comme modèle métaphorique la musique pour affirmer la pensée. La musique réglemente la parole et la phrase. Il faut opérer un travail poétique sur la langue et sur les formes du discours : pour passer de la musique au concept, la poésie qui est musique dans la langue, est nécessaire . Ce type de pensée, la pensée poétique, permet l'abstraction du monde concret. La poésie est art de l'image : le poète voit abstraitement, alors que le philosophe voit concrètement. La métaphore unit les deux réalités. Le philosophe voit, c'est une vision de la pensée, qui est abstraite et métaphorique. Le concept nous fait apprendre, mais dans un mode abstrait et non concret.

228 Friedrich Nietzsche *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, op., cit., pp. 11 - 12.
229 *Ibidem.*

Nietzsche combat la philosophie scientifique et affirme la philosophie-artiste et sa pensée visuelle. Le philosophe, qui est un philosophe-artiste a comme but celui de créer des valeurs nouvelles grâce à l'utilisation de l'art. L'art en tant qu'outil créatif s'oppose au nihilisme : l'art n'est plus considéré en termes de plaisir, mais du point de vue de la création.

Nietzsche identifie deux forces à l'origine de la pensée métaphorique :

1. La force qui produit les images ;
2. La force qui choisit le semblable (l'artiste)

Étant donné que le langage n'est que la copie de la vérité, l'homme a la possibilité de s'adresser à la métaphore pour s'approcher du savoir. Au lieu de se remettre au concept, l'homme se détache de la sécurité conventionnelle et se confie au mythe, à l'art. Nietzsche renverse le chemin pour la connaissance. La pensée métaphorique est une pensée toujours prête à créer des nouveaux sens.

Si nous lisons les textes de Nietzsche, nous nous apercevons que son écriture reflète sa pensée visuelle ; il n'écrit pas ses essais ou ses textes avec une forme classique, mais il choisit la forme de l'aphorisme. Le discours philosophique qui s'exprime par des aphorismes est tout à fait une nouvelle dans le champ de la philosophie. La philosophie-artiste de Nietzsche a trouvé dans la forme de l'aphorisme la voie pour exprimer la multitude de sens et de vérités. L'aphorisme en effet est par sa nature ambigu, il peut avoir différentes significations sur la base de qui l'interprète. Ainsi Nietzsche peut libérer sa pensée de la rigueur et du cadre des concepts.

Depuis son premier texte, « La Naissance de la tragédie », Nietzsche élabore sa lutte contre le langage conceptuel des philosophes, car il produit seulement des représentations, des copies. Par contre c'est la musique le meilleur langage,[230] la musique lyrique en particulier est une musique métaphorique car productrice d'images.

Si la pensée visuelle d'Artaud se pense vision, chez Nietzsche elle se pense métaphore. Mais qu'est-ce que la métaphore chez Nietzsche ? Nous devons pas entendre la métaphore comme figure rhétorique, mais comme l'image que le poète perçoit.

[230] Sarah Kofman, *Nietzsche et la métaphore*, Paris, Éditions Galilée, 1983.

Nietzsche ne veut pas remplacer les concepts par des métaphores en restant dans le monde de la signification, mais il veut substituer à la logique conceptuelle une logique métaphorique.

Les mots doivent être interprétés car ils n'ont pas de sens préexistant, mais il faut interpréter ce signe. Pour cette raison le langage de la musique est le plus haut, puisqu'il est purement affectif, il ne renvoie pas à quelque chose d'extérieur. La musique est immédiate, elle exprime rapidement les passions, les pulsions, le dionysiaque.

La métaphore présente aussi une structure qui s'accorde bien à l'idée de multiplicité de vérité chez Nietzsche : la métaphore ne garantit pas la vérité, mais elle laisse ouverte la voie à l'interprétation, à la nuance, à l'ambivalence.

Précisons tout de suite que la musique ne doit pas être la métaphore de l'image, c'est-à-dire que la musique ne doit pas être subordonnée au texte car elle va perdre sa fonction intellective et reste une simple commentatrice. Ceci sera le reproche de Nietzsche à Wagner : il l'accuse d'avoir mis la musique au service du texte, alors qu'il annonçait la renaissance de la musique tragique riche de sons, des pathos et productrice des images.

Nous avons vu qu'Artaud était contre la rhétorique en tant que moyen linguistique détaché du corps de l'homme et de ses besoins communicatifs. Nietzsche est de la même opinion concernant la rhétorique musicale : il faut libérer la musique du texte. Nos deux philosophes-artiste veulent dégager leur art, le théâtre et la musique, du joug qui les tient encadrés.

La métaphore devient chez Nietzsche un moyen pour faire éclater l'assujettissement de la raison. Nietzsche opère un renversement dans le rapport métaphore/concept : la métaphore ne se réfère plus au concept, mais au contraire, c'est le concept qui se réfère à la métaphore.[231]

Le choix d'utiliser les métaphores en philosophie a été pour certains savants une raison pour ne pas considérer Nietzsche comme un philosophe de la même manière que les autres grands philosophes.

Habituellement la métaphore est utilisée dans la poésie, alors Nietzsche est-il un vrai philosophe ou un poète ?

[231] *Ibidem.*

Nous rappelons ici que si Nietzsche est un grand philosophe, c'est parce que c'est un poète et un musicien avant tout. « la philosophie est une forme de poésie », Nietzsche veut soustraire la langue de la mécanique et lui redonner son expression originaire. Exactement comme Artaud veut libérer le langage et lui redonnant sa force gestuelle (cris, sons, gestes).

L'activité métaphorique est perçue comme force artistique qui crée des formes qui n'existent pas dans la nature, mais prolonge le travail de la force artistique inconsciente. L'art est force qui nous permet de combler l'opposition entre le réel et l'apparence. A travers l'activité artistique, on crée des fictions qui sont utiles pour vivre dans le monde. La distinction entre conscient et inconscient se résout dans l'art puisque l'on crée des images dans la pensée. Le langage, la rhétorique servent à transposer les formes de l'activité inconsciente.

Nietzsche commence à parler de l'activité instinctive dans son texte, « Le livre du philosophe », où il s'éloigne du modèle rhétorique. Le langage exprime seulement les relations entre l'homme et les choses et non les choses entre elles-mêmes.

Dans ce texte Nietzsche utilise des métaphores pour décrire le système des concepts :

1. La ruche de l'abeille, comme l'abeille travaille instinctivement à la formation du miel, l'activité métaphorique instinctive produit les concepts.
2. La tour, le bastion, le château fort : ces images sont les métaphores de la volonté de l'homme de se défendre contre la fiction, le mythe et l'art.
3. La pyramide égyptienne et le columbarium romain : l'homme a construit un système hiérarchique pour tout classer, donner un ordre au monde, un ordre qui sépare ce qui est intelligible des apparences.
4. La dernière métaphore est celle de l'araignée : la toile de l'araignée est la toile des concepts que l'homme s'est construit lui-même pour lui-même.

Chez Nietzsche cette distinction, cette construction du sens s'évanouit ; il reprend le modèle de connaissance de la vision. Il ajoute des nouvelles images, des nouvelles métaphores à partir des cinq sens.

L'image de Nietzsche est métaphorique ; à travers la métaphore il concrétise une pensée abstraite. Ainsi la métaphore de la musique devient le modèle de la pensée. La métaphore de la vision nous permet de concrétiser l'objet. Voir à distance c'est toucher à distance. Si nous voyons, nous transformons la chose en objet. La vision apporte concrétude et objectivité.

La métaphore devient le modèle de toute connaissance. Le phénomène d'imitation nous permet de connaître le monde. Pensons à la nomination : elle est un processus pour passer de l'image au concept.

Nietzsche fait aussi une autre distinction entre l'homme tragique et l'homme théorique : le premier est l'homme irrationnel, dionysiaque, joyeux qui vit en affirmant la vie et l'art ; le deuxième est un type d'homme qui s'est créé après la philosophie de Socrate et la tragédie d'Euripide, il s'agit d'un homme rationnel, détaché de l'art qui veut dominer sa vie par les concepts.

L'homme tragique est celui qui tend ses oreilles à l'écoute de la métaphore et de ses images, il a un esprit artistique et une volonté de puissance très forte, il veut créer des nouvelles significations au-delà du langage rhétorique grâce aux images.

II.VI LES CAS WAGNER

Ce chapitre est dédié à la figure de Wagner et à son rapport avec Nietzsche. Nous étudierons pour quelles raisons Nietzsche considérait Wagner comme son maître au début de leur amitié et pourquoi après il s'est éloigné de lui.

Nous trouvons dans les écrits de Nietzsche, l'expression « le cas Wagner » car il s'agissait effectivement d'un cas social et culturel auquel toute l'Europe se confrontait. Wagner était l'artiste de l'art de fin-de-siècle, était le modèle à imiter. Pas de musique nouvelle sans références à Wagner. Tous les artistes modernes faisaient allusion à la musique wagnérienne puisque considérée très innovatrice et riche.

Nous savons que le rapport entre Nietzsche et Wagner était très compliqué : au début Nietzsche était comme tous les autres hommes de culture, très fasciné par cette figure puissante qui était en train de créer un nouveau monde culturel ; après il se détachera de son maître car il le considère un homme de pouvoir concentré sur lui-même et pas sur la musique.

Le procès chez Nietzsche intenté contre Wagner, le choix du mot juridique « cas Wagner » n'est pas un hasard, s'inscrit dans le cadre plus ample de la problématique sur la crise de la culture. Wagner est ressenti comme un malade qui peut contaminer les gens et qui va limiter.

La question est encore plus compliquée car Nietzsche reste pour toute sa vie dans l'incertitude : toujours en suspense entre l'admiration et l'affection qu'il éprouve envers Wagner en tant que musicien, son ami et son modèle, et la répudiation d'un homme qui est l'incarnation de la décadence de la culture. Selon Nietzsche, Wagner représente la décadence et alors il est un danger, un ennemi pour la culture qu'il faut éloigner.

Comme pour toutes les autres questions autour du problème de la culture et la société en général (religion, politique, vie sociale, art…), Nietzsche adopte le même processus de critique, c'est-à-dire qu'il applique la même forme de déstructuration du thème. Nietzsche parle de tous les problèmes en termes d'affections psychosomatiques, de troubles qui touchent soit le corps, soit l'esprit.

> « Personne n'a peut-être été plus dangereusement plongé que moi dans le Wagnérisme ; personne ne s'est défendu plus durement contre lui ; personne ne s'est réjoui plus hautement de s'en débarrasser. Une longue histoire ! »[232]

Après 1878, année de publication du texte « humain trop humain » qui marque le détachement effectif de Nietzsche de Wagner, la musique de Wagner sera décrite comme musique à effets qui veut attirer les masses. Pour le succès du théâtre, Wagner a abandonné la mélodie, l'art de la musique. En plus, et ceci est le point essentiel de la lutte contre Wagner, la musique wagnérienne n'affirme pas la

[232] Friedrich Nietzsche, *Le cas Wagner*, in *Œuvres complètes*, tome **, Paris, Robert Laffont Bouquins, 1993, p. 899.

vie, elle est une musique religieuse et comme telle, elle cherche à rendre meilleure la vie.

Donc on peut bien affirmer que les objections de Nietzsche contre la musique de Wagner concernent deux aspects différents : d'un coté Nietzsche reproche à Wagner de faire de la musique massive, sans goût ; de l'autre il l'accuse de ne pas exalter la vie telle qu'elle est, mais au contraire il essaie de la changer.

Nietzsche critique l'œuvre de Wagner car elle représente la musique moderne que Nietzsche déteste car trop loin du réel, fausse.

> « Comme Wagner doit être parent de toute cette décadence européenne, pour ne pas être ressenti comme décadent par elle ! il en fait partie : il est son protagoniste, son nom le plus grand…On s'honore, en l'élevant dans les nuages. […]. Wagner est l'artiste moderne par excellence.»[233]

Bien sûr, Wagner est l'artiste de la décadence de la musique, mais il est aussi un point incontournable pour un musicien :

> «Je comprends parfaitement qu'un musicien d'aujourd'hui nous dise : « je hais Wagner, mais je ne peux supporter d'autre musique » . Mais je comprends aussi le philosophe qui déclarerait « Wagner résume la modernité. On a beau faire, il faut d'abord être Wagnérien.» [234]

Nietzsche donne à Wagner des surnoms très énigmatiques : il l'appelle « vieux magicien », prudent serpent à sonnettes », «magnétiseur », « peintre de fresque », « énorme cabotin », et encore « un incomparable *histrion*, le plus grand des mimes, le plus étonnant génie théâtral que les allemands aient jamais possédé, *notre homme de scène par excellence* ».

Ces sont des surnoms qui mettent en évidence l'intention souterraine de sa musique ; Wagner veut attirer les foules, il cherche des adeptes, des âmes qui ont besoin d'être sauvées. Et voilà qu'il se présente comme le magicien capable de la

233 *Ibid*., pp. 907 - 908.
234 *Ibid.*, p. 900.

rédemption « Wagner représente ainsi l'idée chrétienne. »[235]

Et ceci est un autre point que Nietzsche réfute avec véhémence : le but moral de l'art. L'artiste n'a rien de sacré, il n'a pas la tâche de racheter personne. Le problème dans le théâtre de la fin du XIXème est que le spectateur est assujetti, passif dans une structure très bien organisée qui vise à prévenir et exaucer ses goûts. Mais le vrai art n'a pas d'auteur, il est libre, il est création spontanée, il est affirmation de la vie.

Par contre, si le théâtre est lié à la conception chrétienne de la vie, il devient un art au service d'un but plus haut : un divertissement pour affronter les difficultés de la vie en attendant au-delà. Rien de tout ça est acceptable pour Nietzsche. Pas d'assujettissement de l'art à quelconque objectif, car cela signifierait lui donner une place de deuxième importance, alors que l'art est important en soi, sans buts ni fins sinon la création. Pas de remèdes ou d'escamotages pour aborder la vie, puisque la vie est telle qu'elle est, il faut l'affirmer dans sa réalité sans envisager de meilleures conditions basées sur nos comportements.

La musique de Wagner est décadente et malade car elle n'a pas de structure à elle, elle poursuit le goût des masses, les désirs des hommes ; alors qu'elle devrait être au-delà des volontés contingentes. La musique aux yeux de Nietzsche doit être supérieure au plaisir des gens, elle doit être une essence qui dépasse l'individualité. « *nous ne faisons jamais plaisir* ». Dans cette conception décadente d'art, la musique devient un outil à utiliser pour commenter la vie :

> « La musique n'est jamais qu'un *moyen* » : c'était sa théorie, c'était avant tout la seule *pratique* qui lui fut possible. Mais aucun musicien ne pense ainsi, - Wagner avait besoin de littérature pour persuader à tout l'univers de prendre sa musique au sérieux, de la croire profonde, « parce qu'elle *signifie* l'infini.»[236]

A cause de l'excès de cabotinage, Nietzsche affirme que Wagner

235 *Ibid.*, p. 904.
236 *Ibid.*, p. 917.

« *n'appartient pas* à l'histoire de musique ». « Wagner marche avec tambours et fifres à la tête de tous les artistes de l'expression, de la représentation, de la virtuosité.»[237]

On a dit plus haut que Wagner a changé la musique dans une façon irréversible et aussi qu'il a été le modèle de référence pour tous les musiciens de sa génération, et des autres à venir. Dans la dernière partie de son texte, le cas Wagner, Nietzsche montre qu'est-ce qui a changé dans la culture théâtrale après Wagner. Son jugement est très fort et très négatif :

> «Un esprit différent règne au théâtre depuis que l'esprit de Wagner y règne : on en réclame les performances les plus difficiles, on blâme durement, on loue rarement, - le bon, l'excellent sert de règle. On n' a plus besoin du goût ; ni même de la voix.[…] même le talent est exclu. L'*espressivo* à tout prix, tel que réclame l'idéal Wagnérien, l'idéal décadence, fait mauvais ménage avec le talent. Il n'y faut que de la vertu – c'est-à-dire du dressage, de l'automatisme, de l' « abnégation ». ni goût, ni voix, ni talent : le théâtre de Wagner n'a besoin que d'une seule chose – *des Germains* !... définition du Germain : obéissance et longues jambes… »[238]

L'exigence de commentaires, de mots, de la littérature sont des caractéristiques du théâtre moderne depuis Wagner qu'il faut absolument nier et empêcher. Comme le dira plus tard Artaud, le théâtre vrai n'a pas besoin des performances, des représentations fausses basées sur la valeur des textes, mais de musique dionysiaque. Nietzsche ne supporte pas le fait qu'au théâtre la primauté revienne au texte et pas à la musique. Artaud sera du même avis du moment qu'il réfute le théâtre littéraire et les représentations du chef-d'œuvre.

Bien sûr, il est plus simple d'attirer les gens avec un théâtre d'attraction plutôt qu'avec un théâtre intellectif.

> « C'est grâce à l'idée, à la richesse de son art en énigmes, à son jeu de cache-cache entre cent symboles, à la polychromie de son idéal, que Wagner dirige

237 *Ibid.*, p. 919.
238 *Ibid.*, pp. 919 - 920.

les jeunes gens et les séduit. »[239]

La problématique théâtrale de l'opéra wagnérien est liée à sa structure car la musique occupe la deuxième place après les mots du texte. Le premier élément est le texte qu'il faut suivre et satisfaire avec une musique rhétorique. La musique est déclassée à simple renfort acoustique pour produire des effets dans l'auditoire ; elle perd sa capacité dionysiaque.

> « Wagner n'était pas musicien d'instinct.[…]pour faire d'elle ce dont avait besoin, une rhétorique théâtrale, un moyen d'expression, de soulignement des gestes, de suggestion, de pittoresque psychologique.[…] *il a augmenté à l'infini la puissance d'expression de la musique* - : il est le Victor Hugo de la musique considérée comme langage. En supposant toujours cette hypothèse admise , que la musique *puisse* par moments n'être pas de la musique, mais un langage, un outil, une *ancilla dramaturgica*. »[240]

Le théâtre depuis et avec Wagner est pure expressivité, excitation des nerfs, satisfaction des plaisirs. Il n'a plus le caractère tragique typique du théâtre grec.

> « Wagner n'a jamais calculé comme un musicien, ni obéit à une conscience de musicien : il veut l'effet, il ne veut que l'effet. Et il sait bien sur quoi il lui faut produire de l'effet ! »[241]

Nietzsche dans son post-scriptum parle de théâtrocratie, c'est-à-dire la foi qui se propage dans le monde culturel et qui donne au théâtre la primauté parmi les autres arts.

> « La folie d'une croyance en la prééminence du théâtre, au droit de souveraineté du théâtre parmi les arts, sur l'art…mais il faut dire cent fois à la face des Wagnériens ce qu'est le théâtre : - ce n'est jamais que quelque chose

239 *Ibid.*, p. 918.
240 *Ibid.*, pp. 913 - 914.
241 *Ibid.*, p. 914.

au-dessous de l'art, quelque chose de secondaire, quelque chose de grossier, d'adapté au goût des masses, d'arrangé mensongèrement pour elles ! »[242]

Nietzsche accuse la modernité d'avoir une confiance aveugle en Wagner et son type d'opéra. Il faut par contre se méfier d'un opéra qui est « une forme de la démocratie en matière de goût.»[243]

Le problème n'est pas circonscrit à la seule figure de Wagner, car la dégénérescence est générale

> « Tout va mal. La décadence est universelle. La maladie a des racines profondes. Si le nom Wagner exprime la *ruine de la musique*, comme celui de Bernini, la ruine de la sculpture, ce n'est pas à vrai dire la faute de Wagner. Il n'a fait qu'accélérer le *tempo*. […] ce qu'il y a de commun entre Wagner et « les autres » - je l'énumère : chute de la faculté d'organisation ; abus des moyens traditionnels, sans la faculté de justifier ce parti,[…]l'effet à tout prix ; le raffinement pour faire oublier la vie indigente ; toujours moins de chair et plus de nerfs. »[244]

Quand on parle de car c'est une morale négative : le recours à la figure de dieu, au paradis c'est-à-dire à des choses métaphysique qu'on ne peut pas expérimenter dans cette vie, est l'expédient pour nier cette vie, pour la rejeter.

> « Le besoin de *rédemption*, quintessence de tous les besoins chrétiens, n'a rien à faire avec de pareils bouffons : c'est la plus loyale expression de la *décadence*, son affirmation la plus convaincue et la plus douloureuse au moyen de symboles et de pratique sublimes. »[245]

Qu'est-ce que la décadence ? C'est le refus de la vie, sa négation. La musique de Wagner se place dans le chemin parcouru par Socrate, Kant et Platon qui jugent l'art comme refuge de le difficultés de la vie.

242 *Ibid.*, p. 922.
243 *Ibid.*, p. 922.
244 *Ibid.*, p. 925.
245 *Ibid.*, p. 929.

Wagner est alors un danger qu'il faut écarter : il veut attirer les masses avec une musique manipulatrice et trompeuse. Le théâtre de Bayreuth est en réalité une fiction. Bayreuth était le temple de Wagner, un temple pour sa personne plutôt que pour le théâtre (bâti en 1872). Aux yeux de Nietzsche, Bayreuth n'était pas le berceau de la renaissance de la culture, au contraire était le lieu de culte de la figure de Wagner. Il paraissait autoritaire, despotique, intéressé au succès plutôt qu'à la substance esthétique.

A une conception religieuse et rédemptrice de l'art, Nietzsche oppose un art qui est passion, tourbillon, pure créativité. Alors on peut considérer Wagner comme le symbole de toutes décadences, de toutes négations de la vie que Nietzsche réfute avec véhémence.

II.VII LE PHILOSOPHE DE NIETZSCHE

« Philosophie *non pas pour le peuple, donc non pas la base d'une civilisation* mais seulement l'instrument d'une civilisation.

a) contre le dogmatisme des sciences ;

b) contre le désordre figuratif des religions mythiques au sein de la nature ;

c) contre le désordre éthique occasionné par les religions.

Son essence est conforme à cette fin qui est la sienne

a)1. convaincu de l'élément anthropomorphique ; est sceptique ;

2. a le choix et la grandeur ;

3. survolant la représentation de l'unité ;

b) est une saine interprétation et une simple saisie de la nature ; est une preuve ;

c) détruit la croyance dans l'inviolabilité de telles lois.

Sa détresse sans civilisation, illustrée dans le temps présent »[246]

Dans ce chapitre nous verrons quelle tâche Nietzsche attribue à la philosophie et au philosophe. Le premier élément à prendre en considération est

[246] Friedrich Nietzsche, *Le livre du philosophe*, Paris, Flammarion, 1993, §174, p. 112.

l'opposition à la science et à son dogmatisme.

Comme on sait, Nietzsche était très intéressé et fasciné par la culture hellénique, il l'étudie par rapport à la culture moderne ainsi populaire et sans création. Il affirme dans ses textes qu'il faut rétablir le sens de la beauté, de l'harmonie, de l'élégance, de l'équilibre. Il admet qu'il a compris que sa tâche sera d'amener les hommes vers la beauté, l'art. Il sera celui qui, avec difficulté, conduira les masses vers une culture renouvelée « Ni la science, ni la religion ne peuvent vous sauver ; recouvrez à l'art et à l'artiste. »[247]

Dans un état d'abrutissement la seule chose qu'on peut faire pour améliorer sa propre condition c'est de recourir à l'art. Nietzsche, en veste de Zarathoustra, sait que cette mission n'est pas du tout facile à accomplir car les masses n'écoutent pas le philosophe. Le maître qui doit indiquer le chemin est destiné à une vie solitaire, isolée par vocation. Nietzsche, qui par sa nature est un homme très solitaire, se retient adapté à cette mission. Voilà alors qu'on revient à l'importance du philosophe-artiste capable de faire revivre la beauté dans la culture.

D'un côté le peuple ne veut pas entendre la voix du philosophe car il parle de choses trop compliquées et détachées de la vie quotidienne, de l'autre l'art se montre comme l'unique solution possible pour la rançon : on a la figure du philosophe artiste qui comble les deux parties : « Le philosophe de l'avenir est le juge suprême d'une culture esthétique et le censeur de tous les écarts. »[248]

Le nouveau philosophe que doit-il faire ? Il doit exprimer une théorie de la connaissance différente de celle du passé : une théorie qui prend distance de la métaphysique et de la science. La métaphysique n'est qu'un refuge pour les esprits fragiles que la philosophie idéaliste a inventé pour attirer le peuple ; la science est un type de connaissance qui ne s'arrête jamais, c'est le savoir pour savoir quel que soit le prix. Et Nietzsche, quelle théorie de la connaissance propose-t-il ?

Il revient en arrière, à son grand amour pour la Grèce : il suggère la philosophie de la connaissance tragique où l'art est la seule chose qui compte. Il

[247] Citation présente dans le texte de Daniel Halévy, *Nietzsche*, Paris, Grasset, 1944, p. 155.
[248] *Ibidem.*

faut retourner vers le modèle grec où l'homme tragique est attiré par l'art et pas par la science comme l'homme moderne. L'homme moderne est à la recherche du savoir, il a foi dans la science ; mais Nietzsche veut démontrer que même la science est trompeuse, qu'il n'y a pas de Vérité avec un V majuscule car même le savoir est faillible. « chez les Grecs seuls tout devenait vie ! chez nous cela reste à l'état de connaissance!»[249]

Alors il faut renverser l'ordre d'importance et redonner à la philosophie sa première place. La civilisation d'un peuple ne peut que passer par une connaissance tragique-artistique-philosophique plutôt que par la science.

> « La civilisation d'un peuple se manifeste dans l'unification dominante des instincts de ce peuple : la philosophie domine l'instinct de la connaissance, l'art domine l'instinct des formes et l'extase, l'Agapè domine l'éros. Le contenu de l'art et celui de la philosophie ancienne coïncident. »[250]

Le philosophe-artiste que doit-il faire ? Quelle est la tâche de la philosophie ? Le philosophe-artiste doit limiter cet instinct de savoir typique de l'homme moderne, serrer sa volonté de connaissance et le diriger vers l'art.

> « La dignité suprême du philosophe se montre là où il concentre l'instinct illimité de connaissance et le contraint à s'unifier. C'est ainsi qu'il faut comprendre les plus anciens philosophes grecs, ils maîtrisent l'instinct de connaissance. » [251]

Les mots de Nietzsche sont, comme pour Artaud, toujours plus explicatifs et clairs par rapport aux commentaires ; alors ici une autre citation très précise et limpide :

> « Contre le savoir nous dirigeons maintenant l'art : retour à la vie ! maîtrise de l'instinct de la connaissance ! l'essence de cet esprit est passé pour nous dans

249 Friedrich Nietzsche, *Le livre du philosophe*, op., cit., §47, p. 53.
250 *Ibid.*, §46, p. 52.
251 *Ibid.*, §30 - 31, p. 44 - 45.

la musique. Nous comprenons maintenant comment les grecs faisaient dépendre leur civilisation de la musique. »[252]

Nietzsche propose une nouvelle philosophie, au mieux, un retour de la philosophie grecque archaïque, qui n'est pas recherche de la vérité (comme pour Socrate), mais mise en question du sens de vérité. Qu'est-ce que la vérité chez Nietzsche ? Le sens qu'on accorde aux mots, c'est seulement une convention sociale, c'est pas la vérité-même.

Nietzsche, comme Artaud, se questionne sur le langage et sur son utilisation : le langage verbal est-il capable d'exprimer toutes les réalités ? Le langage verbal est-il en mesure de traduire toutes les choses et les émotions ? La réponse de Nietzsche est négative : le langage des mots est fait de représentations sonores d'une excitation nerveuse. La parole est une simple copie, un transfert d'un événement linguistique.

> « Qu'y a-t-il de proprement logique dans la pensée en images ? penser c'est discerner : l'intellect choisit les images semblables, l'image choisie produit à nouveau une profusion d'images : mais vite l'intellect choisit de nouveau une image parmi celles-ci et ainsi de suite. La pensée consciente n'est qu'un choix parmi des représentations.
>
> 1- la force qui produit la profusion d'images
>
> 2- la force qui choisit le semblable et l'accentue.» [253]

La critique du savoir en opposition à la nécessité de l'art dans nos vies, est déjà présente dans la première œuvre de Nietzsche, « La Naissance de la tragédie », où il oppose l'homme tragique ancien à l'homme théorique moderne. L'homme théorique est incarné par Socrate et sa volonté de critiquer et juger la vie. A travers le discours logique, Socrate veut atteindre le vrai savoir, mais ainsi faisant il a détruit la civilisation grecque et même le mythe. Socrate a fait du concept un moyen de certitude, il l'a mis à la place des instincts car trop incertains et hétérogènes.

[252] *Ibid.*, §43, p. 51.
[253] *Ibid.*, §63, p. 62.

Le philosophe Socrate s'est détaché de la tradition philosophique archaïque grecque en faisant débarquer la logique dialectique dans la vie de tous les grecs, en posant des questions sur la vie en tant qu'objet à condamner, en ouvrant la voie au christianisme et à sa vie de péchés. C'est-à-dire que la pensée socratique est une pensée négative qui pose des questionnement sur la non accessibilité de la vraie connaissance aux hommes communs. La dialectique est anti-tragique par sa nature : elle repousse le mythe au faveur du logos, elle élimine la musique au profit du dialogue « Socrate ne croyait pas que la tragédie pût dire la vérité. »[254]

Nietzsche va réfléchir sur le rapport entre art et vérité : « l'art a plus de valeur que la vérité (parce que) l'art est la tâche véritable de la vie, l'art en est l'activité métaphysique. »[255] La vie n'a pas besoin de connaissance, au savoir scientifique il faut substituer le savoir tragique-artistique. La science avec ses concepts détruit le mythe et construit un monde logique dans un espace et dans un temps. Si l'on recourt à la dialectique, on n'est plus dans le mythe, mais dans l'histoire. Selon Nietzsche cette perte du mythe correspond à une perte des racines car le besoin de tout savoir ne rend pas l'homme plus savant, mais plus serré dans le circuit de la rationalisation de la vie.

> « La philosophie c'est une forme de poésie. Grand embarras de savoir si la philosophie est un art ou une science. C'est un art dans ses fins et dans sa production. Mais le moyen, la représentation en concepts, elle l'a en commun avec la science. C'est une forme de poésie. »[256]

Nous retrouvons une analyse de la figure de Socrate dans le texte « Le problème de Socrate » et aussi dans « Le crépuscule des idoles ». Ici, Nietzsche amène un critique du premier homme théorique en tant que premier signe de décadence de la civilité archaïque grecque.

Après quelques mots sur la laideur de Socrate, aspect typique d'un

254 Article de Bernard Lambert, *Les grandes théories Nietzsche et le théâtre*, op., cit., p. 20.
255 *Ibid*., p. 8.
256 Friedrich Nietzsche, *Le livre du philosophe*, op., cit., §53, p.56.

criminel, Nietzsche se concentre sur les éléments qui font de Socrate un anti-grec.

> « J'ai donné à entendre de quelle façon Socrate fascinait : il semblait être un médecin , un sauveur. Est-il nécessaire de montrer encore l'erreur qui se trouvait dans sa croyance en la « rationalité à tout prix » ? […] La plus vive lumière, la rationalité à tout prix, la vie claire, froide, prudente, consciente, dépourvue d'instincts, en lutte contre les instincts, ne fut elle-même qu'une maladie, une nouvelle maladie – et nullement un retour à la « vertu », à la « santé », au bonheur. Être forcé de lutter contre les instincts – c'est là la formule de la *décadence.* » [257]

Socrate est un homme décadent puisqu'il s'est éloigné de la pensée grecque archaïque, une pensée tragique, et il a proposé une pensée purement rationnelle. Avec la dialectique, Socrate s'arroge le droit de juger la vie, de la déprécier. Nietzche réfute cette idée négative, cette pensée hostile car la vie ne doit pas être jugée en tant qu'objet, mais au contraire, la vie est toujours le sujet qui évalue et juge.

Nous revenons ici au grand respect de Nietzsche pour la vie, une attitude qui exalte la vie dans toutes ses manifestations soit positives, soit négatives. La vie est la valeur suprême de l'homme, et en tant que telle elle doit être appréciée.

> « Avec Socrate le goût grec s'altère en faveur de la dialectique : que se passe-t-il exactement ? avant tout c'est un goût *distingué* qui est vaincu ; avec la dialectique le peuple arrive à avoir le dessus. Avant Socrate on écartait dans la bonne société les manières dialectiques ; on les tenait pour de mauvaises manières, elles étaient compromettantes. »[258]

Nietzsche affirme que la nomination, c'est-à-dire le passage de l'excitation nerveuse au mot, est déjà une tentative de dissoudre l'image dans un concept. Nous avons vu plus haut que Nietzsche parle de deux forces qui participent à la formation de la pensée en images « il existe une double force artiste : celle qui

[257] Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles,* in *Œuvres complètes,* tome **, Paris, Robert Laffont Bouquins, 1993, p. 960.
[258] *Ibid.,* p. 958.

produit les images et celle qui les choisit »[259]. Le mot est la copie, l'image de la chose : le modèle métaphorique se présente comme le plus adapté du savoir. Nous appréhendons le monde à travers les transpositions des images en métaphores.

La métaphore met en place des nouveaux sens, peut convertir les images en art plutôt qu'en concepts et elle peut aussi confondre toutes nominations. Nietzsche s'oppose à la spasmodique recherche de vérité, de la connaissance puisqu'à son égard, elles ne sont que des anthropomorphismes. La nature de l'homme n'est pas l'instinct de la connaissance. La métaphore est le seul modèle possible de notre connaissance :

> « Mon œil voit des images changeantes – celles-ci sont le produit de l'imagination et je sais qu'elles ne correspondent pas à la réalité- je ne crois en elles qu'en tant qu'images, non en tant que réalités. […] L'art traite *l'apparence en tant qu'apparence*, il ne veut *pas* tromper, il *est vrai*. […] Seul celui qui pourrait considérer le monde tout entier comme apparence serait en état de l'envisager sans désir et sans instinct : l'artiste et le philosophe. Tant que l'on cherche la vérité dans le monde, on se tient sous la domination de l'instinct : mais celui-ci veut le plaisir et non la vérité, il veut la croyance à la vérité, c'est-à-dire les effets de plaisir de cette croyance. *Le monde comme apparence* – le saint, l'artiste, le philosophe. »[260]

Chez Nietzsche la connaissance ne va pas de pair avec la science. La logique n'est pas la seule figure que l'on a pour atteindre la pensée, au contraire on a les passions, l'amour qui conduisent à la pensée en images. Comme le dira plus tard Artaud, la pensée rationnelle n'est pas forcément le meilleur type de pensée pour les hommes. La nomination est une création anthropomorphique, alors que le souffrances, les émotions sont naturellement à l'homme et provoquent des métaphores.

Même Artaud dira que le langage verbal n'est pas en mesure de traduire toutes les passions , toutes les sensations humaines. Chez Artaud, il faut alors recourir au langage charnel, fait de cris et de gestes ; chez Nietzsche il y a la

[259] Friedrich Nietzsche, *Le livre du philosophe*, op., cit., §64, p. 62.
[260] Friedrich Nietzsche, *Le livre du philosophe*, op., cit., § 184, p. 139.

musique « comme *supplément* du *langage* : des nombreuses excitations et ses états entiers d'excitation que ne peut représenter le langage sont rendus par la musique.»[261]

Nietzsche prend comme modèle le philosophe de la Grèce archaïque, un homme d'état, avec une pensée complète, qui faisait du mythe le refuge de la pensée ; alors que Socrate a posé le discours logique de la science comme base de la connaissance. Nietzsche ne réfute pas le mensonge, car il s'agit d'une autre vérité et pas d'une fausseté, tandis que le philosophe moderne s'enflamme pour le vrai et la vérité.

La tâche du philosophe-artiste, la tâche de Nietzsche, est celle de

> « Montrer comment la vie, la philosophie et l'art peuvent avoir l'une envers l'autre une relation de profonde parenté, sans que la philosophie devienne plate ni la vie du philosophe mensongère. Il est magnifique que les anciens philosophes aient pu vivre si libres, sans pour cela devenir des fous ni des virtuoses. La liberté de l'individu était immensément grande. La fausse opposition de la vie pratique et de la vie contemplative est asiatique. Les grecs comprenaient mieux les choses. »[262]

La pensée métaphorique de Nietzsche reconquiert la force de la vision grâce la parole écrite. La philosophie de Nietzsche est une philosophie de la parole et non du discours. Il est contre toutes les conventions rhétoriques car elles ne sont que des créations anthropologiques. Le langage n'a pas de vérité, il est plutôt une convention sociale. La vérité est donc une création du langage : il faut opposer une conception artistique de la vérité. L'homme tragique ne veut pas la vérité comme l'homme théorique, mais il a une pensée théâtrale, tragique.

Le paradoxe c'est que Nietzsche ne connaît pas le théâtre, il connaît la musique en tant que musicien et donc il élabore une métaphore de type musical. Il reste du côté platonicien par rapport à la conception théâtrale : une pensée qui se pense musique. La musique est l'agent qui permet de saisir les abstractions, c'est le connecteur à la pensée conceptuelle.

261 *Ibid.*, § 111, p. 81.
262 *Ibid.*, § 193, p. 147.

II.IX LES IDOLES

Selon Nietzsche la peur de l'inconnu est la cause de l'invention de l'opposition entre monde vrai, qui n'est accessible sinon à l'homme érudit, et monde des apparences, le nôtre. Cette distinction est absurde aux yeux de Nietzsche car c'est une déclaration d'inutilité du monde dans lequel nous vivons.

Le monde vrai de l'idéalisme de Platon n'est pas connaissable sinon dans un au-delà, c'est-à-dire que notre vie ici dans ce monde des apparences n'est qu'un passage illusoire et pitoyable.

> « Le monde vrai – inaccessible ? en tous les cas pas encore atteint. Donc, en tant que tel, inconnu. C'est pourquoi il ne console ni ne sauve plus, il n'oblige plus à rien : comment une chose inconnue pourrait-elle nous obliger à quelque chose ?... »[263]

La projection d'un vie meilleure dans un autre monde est la cause d'un jugement défavorable de la vie. Si par contre on élimine l'idéalisme et son savoir inaccessible, alors il n'y aurait plus le problème d'une vie totalement inutile. L'idéalisme a créé la séparation entre ces deux mondes, mais si l'on élimine le monde vrai, le monde des apparences n'a plus raison d'exister. Ceci sera l'enseignement de Zarathoustra.

> « Les raisons qui firent appeler « ce » monde un monde d'apparence prouvent au contraire sa réalité, - une autre réalité est absolument indémontrable. […] séparer le monde en un monde « vrai » et un monde des « apparences », soit à la façon du christianisme, soit à la façon de Kant, ce n'est là qu'une suggestion de la *décadence**, un symptôme de la vie *déclinante*… Le fait que l'artiste estime plus haut l'apparence que la réalité n'est pas une objection contre cette proposition. […] L'artiste tragique n'est *pas* un pessimiste, il dit oui à tout ce qui est problématique et terrible, il est *dionysien*… »[264]

263 Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles* op., cit., p. 968.
264 *Ibid.*, p. 966.

Chez Nietzsche l'homme n'est pas coupable de son vécu, pourquoi devrait-il être responsable de ses comportements ? Si l'on parle de responsabilité et culpabilité, cela veut dire qu'on reste à l'intérieur du raisonnement idéaliste-socratique-chrétien qui pose l'homme en soumission à une force plus élevée de lui (Dieu). Tandis que, si l'on pense à l'homme comme un être libre, sans dépendances et sans une cause première, alors on n'a plus besoin ni de la morale, ni de la religion.

Le raisonnement de cause-effet typique de la science et de l'homme théorique, rend l'homme soumis à une volonté qui ne sera pas la sienne, mais celle d'un dieu, d'une valeur suprême, d'un monde supérieur. Nietzsche par contre propose un affranchissement total de l'homme : il n'est pas coupable et sa vie n'a pas de fin (pas de paradis dans un au-delà). Nietzsche enlève la finalité de l'être humain, car tout est possible. Ainsi il s'écarte de la pensée scientifique qui au contraire cherche la finalité dans toute la nature existante.

Si l'on supprime l'idée d'une cause primaire, dieu, on libère le monde du joug du jugement et du processus de cause-effet qui rend éphémère et vain la vie sur terre. Nietzsche est convaincu que la solution est de reprendre et de renouveler l'idée hellénique présocratique par rapport à la morale et à la religion : le peuple grec croit aux forces de la nature ; les dieux ne sont que des inventions créées par l'homme-même.

La notion de vie est très particulière et importante chez Nietzsche : dans sa pensée, elle est un élément essentiel car c'est la totalité qui inclut toutes les différences, tous les opposés (vérité-mensonge, le mal - le bien…).

« La vie n'est pas la réconciliation des contraires à la manière hégélienne, mais la coexistence des antithèses. »[265] Ces mots sont très explicatifs par rapport à l'idée nietzschéenne de vie. Acceptation des différences, du mal, du néant sans jugement et sans donner un sens moral ou religieux, seulement vie dans sa totalité et complexité.

Nietzsche arrive à affirmer que la vie est volonté de puissance, mais cette question on l'abordera dans une autre partie de cette thèse. Pour l'instant on

[265] Introduction de Peter Pütz au texte de Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal* , in *Œuvres complètes*, tome **, Paris, Robert Laffont Bouquins, 1993, p. 555.

s'attarde sur la conception antimorale et chrétienne que Nietzsche a de la vie « la valeur de la vie ne peut pas être appréciée. Ni par un vivant, parce qu'il est partie, même objet de litige, et non pas juge : ni par un mort, pour une autre raison.»[266]

Pour sortir de la décadence créée par l'homme théorique, Socrate était le premier, mais après il y a eu Wagner et même le christianisme. Nietzsche regarde en arrière vers la Grèce présocratique et propose comme figure exemplaire Goethe, le dernier homme dionysien.

Les idoles créées par l'idéalisme et la religion nous font croire que l'homme est un être libre, que la volonté est une force à lui pour choisir sa voie ; Nietzsche nous explique que l'homme n'est pas libre comme on le pense. La conscience morale ne peut pas être libre car elle a cette cause (Dieu) qui rend les êtres dépendants de soi en promettant un grand avenir en présence d'un bon chemin de vie. Les péchés, les punitions ne sont que des escamotages pour soumettre les hommes à une volonté autre et inconnue. Si l'homme est vraiment libre, pourquoi peut-il être puni ? Pas de liberté s'il y a une idole.

> « La morale, telle qu'on l'a entendue jusqu'à maintenant – telle qu'elle a été formulée en dernier lieu par Schopenhauer, comme « négation de la volonté de vivre » - cette morale est *l'instinct de décadence* même, qui se transforme en impératif : elle dit : « *Va à ta perte !* »[267]

La morale, comme la religion, à été créée par les hommes faibles en réponse à leur ressentiment envers les hommes plus forts. Nietzsche l'appelle la morale des esclaves : l'homme faible, l'esclave à la tendance à représenter le fort comme mauvais et à se considérer comme bon. De ce rapport et de ce sentiment d'infériorité naît le ressentiment, cause primaire de la morale. De là découlent toutes sortes de nouveaux idéaux comme dieu, la faute, le pardon, le paradis…toutes idoles de la religion chrétienne.

266 Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles* op., cit., p. 957.
267 *Ibid.*, p. 972.

On connaît très bien l'expression utilisée par Nietzsche de « la superbe brute blonde » lorsqu'il veut parler de l'homme fort et qui a été le sujet de plusieurs malentendus. Pas de pensée fasciste ou raciste, mais expression d'un homme-symbole fort, puissant. Les valeurs telles que la conscience, le libre arbitre sont nés d'un sens de responsabilité, d'obéissance. L'homme se sent soumis à une puissance plus forte que lui à laquelle il faut obéir et se montrer bon. Voilà alors que la liberté prétendue, n'existe pas, le libre arbitre non plus.

Les supérieurs ont inventé la morale à laquelle l'esclave obéit. Le rapport, selon Nietzsche, est un rapport de dépendance du même type de rapport entre le débiteur et le créancier. L'esclave mûrit ainsi un ressentiment pour sa propre condition d'infériorité qui l'amène à se faire justice de soi. C'est-à-dire que la justice mise en œuvre par les forts pour arrêter le ressentiment des esclaves.

La morale a donc accordé à la vie des hommes une finalité qu'il faut essayer de mener à terme. La culpabilité, la responsabilité, la faute, le ressentiment, la mauvaise conscience et l'idéal ascétique sont les formes du nihilisme de l'homme moderne qui considère sa vie toujours coupable en relation au but qui lui a été assigné. Celles-ci sont devenues les catégories de la pensée moderne, en particulier chrétienne.[268]

Chez les grecs, au contraire, la culpabilité de l'homme est à renvoyer à la folie et pas à la faute. L'homme grec qui se tache d'hybris, n'est pas responsable, ce sont les dieux qui l'ont rendu fou, la responsabilité humaine n'existait pas dans le monde grec. Chez eux il s'agit de folie, pour le christianisme de péché.

> « Ces grecs se sont au contraire bien longtemps servis de leurs dieux pour se prémunir contre toute velléité de « mauvaise conscience », pour avoir le droit de jouir en paix de leur liberté d'âme : donc dans un sens opposé à la conception que s'était fait de son dieu le christianisme. […] Mais l'on entend et l'on remarque que ce spectateur, ce juge olympien, est encore fort éloigné de leur en vouloir à cause de cela et leur en garder rancune : « Qu'ils sont *fous* ! » - Ainsi pense-t-il en face des méfaits des mortels, - et l « folie », la « déraison », un peu de « trouble dans le cervelle », voilà ce qu'*admettaient*

[268] Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 33.

aussi les Grecs de l'époque la plus vigoureuse et la plus brave, pour expliquer l'origine de beaucoup des choses fâcheuses et fatales : - Folie, et *non* péché ! »[269]

D'ici naît la nécessité qu'un homme supérieur, dans le sens nietzschéen, un homme qui n'a pas de morale ou de religion amène l'homme faible hors du nihilisme. Nietzsche parle de l'exigence d'un « antéchrist anti nihiliste » pour libérer la modernité décadente.

> « A une époque quelconque, dans un temps plus robuste que ce présent veule et découragé, il faudra pourtant qu'il nous vienne, l'homme rédempteur du grand amour et du grand mépris, […], l'homme dont la solitude sera méconnue par le peuple comme si elle était une *fuite* devant la réalité - : tandis qu'il ne fera que s'enfoncer, s'abîmer, s'enterrer dans la réalité, pour ramener un jour, lorsqu'il reviendra à la lumière, la rédemption de cette réalité, sa délivrance de la malédiction que l'idéal actuel a fait peser sur elle. Cet homme de l'avenir qui nous délivrera à la fois de l'idéal actuel et *de ce qui forcement devait en sortir,* du grand dégoût, de la volonté du néant et du nihilisme.»[270]

Se place ici la tâche de la philosophie : libérer la pensée du nihilisme et de ses formes. Comment peut-elle réussir dans cette entreprise ? Il faut d'abord changer le mode de penser et instituer une nouvelle manière, c'est la transmutation de la pensée. Notre pensée moderne, on l'a dit plus haut, se base sur les catégories nihilistes du ressentiment et de la mauvaise conscience. Ceci implique un type de volonté négative orientée à la négation plutôt qu'à l'affirmation « *il lui faut un but*, - et il préfère encore avoir la volonté du *néant* que de ne *point* vouloir du tout.»[271]

En revanche Nietzsche soutient la nécessité d'une pensée affirmative qui donc affirme la vie et ne la juge pas. On doit sortir de la culpabilité, de

[269] Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale*, in *Œuvres complètes*, tome **, Paris, Robert Laffont Bouquins, 1993, p. 834.
[270] *Ibid.*, p. 835.
[271] *Ibid.*, p. 837.

« l'araignée des fins et de la moralité qui se cache derrière la grande toile, le grand filet de la causalité.»[272] Pas de négation de la vie, pas de religion, pas de morale, pas de fins. La pensée de l'homme doit être tragique : affirmation gaie du multiple. La seule chose à laquelle l'homme doit croire, n'est pas dieu et les autres idoles, mais à l'éternel retour.

Nietzsche écrit dans la troisième dissertation de la « Généalogie de la morale » que les idéaux ascétiques ont longtemps servi au philosophe pour affirmer son existence en tant que philosophe, son apparence, mais « il était forcé de *représenter* cet idéal pour pouvoir être philosophe, il était forcé d'y *croire* pour pouvoir le représenter. »[273] Le philosophe s'était attaché à cette représentation de soi mystique et contemplatif pour justifier sa dévotion à l'étude de la pensée ainsi proche d'un certain ascétisme caractérisé d'une forte spiritualité.

Nietzsche énumère les vertus et les instincts du philosophe (« son instinct de doute, son instinct de négation, son instinct expectatif, son instinct analytique, son instinct explorateur, chercheur audacieux, son instinct de comparaison et de compensation, sa volonté de neutralité et d'objectivité, sa volonté de tout « *sine ira et studio* »),[274] pour démontrer comment toutes ces caractéristiques sont en réalité des réponses aux exigences de la morale.

Comme dans la majorité des ses textes, même ici Nietzsche adopte sa démarche d'analyse : il renverse l'ordre entre cause et effet, il nous montre comment ce qu'on pense être la cause primaire, est en réalité une conséquence.[275] Les instincts du philosophe ne sont pas les éléments qui font de lui un philosophe, les causes qui fondent son être philosophe, mais sont l'effet, la conséquence d'obéir à la morale. C'est-à-dire que le philosophe n'est pas philosophe car il a l'instinct…mais plutôt il se plie à la volonté de la morale.

Tous les idéaux ascétiques sont en réalité de jugement de la vie, une prise de position qui veut évaluer la vie. Le prêtre ascétique est la « forme la plus répugnante et la plus ténébreuse » d'un être qui « tire de cet idéal non seulement

272 *Ibid.*, p. 850.
273 *Ibid.*, p. 852.
274 *Ibid.*, pp. 849 - 850.
275 Introduction de Peter Pütz au texte de Nietzsche, *Le crépuscule des idoles*, op. cit., p. 936.

sa foi, mais encore sa volonté, sa puissance, son intérêt .»[276]

Comme le prêtre, même le philosophe est tel non par sa volonté (ses vertus), mais puisqu'il répond à une autre volonté, celle des idéaux. La volonté n'est pas libre, elle est seulement une croyance, car la volonté de l'homme est toujours au service d'une volonté supérieure.

Dans le chapitre 13 de la deuxième dissertation de la « Généalogie de la morale », Nietzsche nous explique comment l'idéal ascétique est en réalité une contradiction en termes : « chez l'ascète la vie *contre* la vie ». L'idéal ascétique demande une vie pauvre, modeste et chaste outre à une certain spiritualité dont nous avons déjà parlé. Mais cet idéal devient la source d'où tirer son propre intérêt. La vie du prêtre ascétique devrait être le contraire de la vie qui exclut et qui juge de passage

> « L'*idéal ascétique a sa source dans l'instinct d'autoprotection et de salut d'une vie dégénérescente* qui, par tous les moyens, s'efforce de se conserver, qui lutte pour son existence ; il est l'indice d'une inhibition et d'un épuisement physiologique partiels […], l'idéal ascétique est un expédient de l'art de *conserver la vie*.»[277]

Le prêtre ascétique doit défendre et conduire son troupeau malade, mais « est-ce au juste un *médecin*, ce prêtre ascétique ? »[278] Nietzsche se questionne sur la tâche du prêtre et il s'aperçoit qu'« il ne combat que la douleur même, le déplaisir de celui qui souffre, et *non* la cause de la maladie, *non* le véritable état maladif.»[279] Retourne ici la question cause/effet : même dans ce cas l'homme se trompe en croyant le prêtre capable de supprimer les causes de sa souffrance, car il ne peut que réconforter, consoler les âmes.

On assiste toujours au renversement du rapport cause et effet, aux yeux de Nietzsche l'apparente cause est en réalité l'effet d'une autre cause plus profonde.

276 Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale*, op. cit., p. 853.
277 *Ibid.*, p. 856.
278 *Ibid.*, p. 864.
279 *Ibidem.*

> « L'*adoucissement* de la souffrance, la « consolation » sous toutes ses formes, c'est sur ce domaine que se révèle son génie : avec quelle hardiesse et quelle promptitude il a fait choix des moyens ! on pourrait dire, en particulier, que le christianisme est un grand trésor de ressources consolatrices des plus ingénieuses, tant il porte en lui de ce qui réconforte, de ce qui tempère et narcotise, tant il a risqué, pour consoler, de remèdes dangereux et téméraires.»[280]

Le prêtre trouve dans l'idéal ascétique sa légitimation, il entrevoit dans la valeur morale la confirmation de sa propre existence qui autrement ne trouverait pas d'aval. Comme pour le philosophe, la morale est le lieu de sa confirmation ontologique, de même que l'idéal ascétique l'est pour le prêtre. Le paradoxe réside dans le fait que le prêtre découvre l'affirmation de son existence dans un idéal qui dévalorise sa vie, qui la renie en attendant le passage dans une autre vie meilleure.

Le prêtre se charge des ressentiments, des esprits de vengeance des gens souffrants et essaie de leur donner une consolation temporaire en attendant l'autre vie.

Comme la morale et la religion, ainsi l'idéal ascétique se base sur des évaluations négatives de la vie ; ils sont des moyens pour supporter une vie considérée dépréciable et difficile à vivre.

La science est une discipline qui participe aussi au nihilisme dépréciant la vie. Nietzsche conteste la science car elle veut détruire les différences, trouver le moyen pour niveler les écarts, alors que Nietzsche affirme le multiple de la vie, ses différences.

[280] *Ibid*., p. 864.

II.X LA METAPHYSIQUE

Nous avons défini au début de la première partie le philosophe-artiste par sa caractéristique de refuser la métaphysique classique. Étant un philosophe-artiste, Nietzsche ne peut que se battre contre la conception classique de métaphysique en tant que foi dans un monde transcendant que seule la raison pure peut atteindre.

> « Un degré assurément très élevé de culture est atteint, quand l'homme arrive à surmonter des idées et des inquiétudes superstitieuses et religieuses et, par exemple, ne croit plus aux anges gardiens ou au péché originel : […] une fois à ce degré de libération, pourtant, il a encore, au prix des efforts les plus extrêmes de son intelligence, à triompher de la métaphysique.»[281]

Nietzsche nie la métaphysique classique sur deux points : le premier en affirmant l'union de vie et pensée, le deuxième en élaborant la philosophie du langage grâce à la poésie, c'est-à-dire où la pensée et le langage deviennent un tout. Dans le premier point, la métaphysique est mise à l'écart car la vie avec ses expériences est équivalente à la pensée ; c'est-à-dire que l'empirisme va coïncider avec l'idéalisme ; dans le deuxième point on assiste à la réévaluation de l'esthétique. Nietzsche réintroduit l'esthétique dans la philosophie : il s'agit d'un esthétique de la communication qui porte sur la rhétorique. A travers les paroles, le philosophe rend pratique la philosophie, il objective sa propre thèse. En poésie, le travail sur la métrique est essentiel, c'est un travail de musique pour exalter les mots, la pensée.

Nietzsche met en place une philosophie du langage qui inclut la rhétorique de la poétique. C'est-à-dire une rhétorique capable de maîtriser les effets pour faire un discours.

La métaphysique classique est une croyance dans un monde différent, un monde au-delà du monde sensible. Cet outre-monde est considéré comme une réalité vraie, sans les défauts qui affligent le monde sensible.

[281] Friedrich Nietzsche, *Humain trop humain*, in *Œuvres complètes*, tome *, Paris, Robert Laffont Bouquins, 1993, p. 454.

Là, dans cette réalité parfaite, est possible la vraie connaissance. Par conséquence, la pensée classique se base sur l'opposition entre monde vrai et monde faux : le premier riche des caractéristiques positives (identité, permanence et stabilité) ; le deuxième par contre changeant et caduc.

Le monde considéré vrai est un monde sans origine, toujours égal à soi, sans devenir mais qui est le fondement de la réalité. Nietzsche s'oppose à ce type de métaphysique en montrant qu'il ne s'agit que des croyances, des fois. Processus de démystification de la métaphysique classique.

La logique, structure linguistique de la métaphysique pèche de présomption : le langage ne se limite pas à la dénomination des choses, mais il prétend toucher le savoir. L'homme a foi dans le langage, dans la logique et dans la science, mais il ne s'agit que de notions basées sur des croyances. On ne peut pas avoir de preuves de la perfection des choses affirmées de la science.

Pour exister socialement, l'homme s'intègre dans le monde des fictions fait de conventions et de mensonges. La société se constitue sur des habitudes, des schémas partagés par tous les hommes qui veulent participer à la vie collective, autrement on reste en marge de la vie sociale.

Tacitement les hommes décident ce qui est la vérité en donnant aux choses une désignation universellement valide et reconnue. On décide de ce qui est vrai et de ce qui est faux. Si un homme fait un mauvais usage des conventions, il sera exclu de la société. Mais Nietzsche se questionne : cette connaissance, cette vérité conventionnelle est-elle adéquate à exprimer toutes les différentes réalités ? La vérité, quelle importance a-t-elle dans le langage ? Les mots ne touchent pas la chose en soi. Le langage est fait par des hommes, par conséquent il est anthropomorphique, riche de métaphores. La vérité qu'il exprime ne peut pas être la Vérité (majuscule), car il est le résultat de rapports humains. La grande Vérité n'est qu'une illusion.

Si l'homme reste dans le cadre de la vérité préétablie par la société, il sera respecté et il croira vivre dans le régime de la vérité. Il décide de vivre sous l'égide de la rationalité car l'usage des abstractions et des concepts lui permet un certain statut dans la communauté. Il se persuade que c'est mieux de laisser de côté toutes les impressions, les émotions et s'en remettre à la raison.

Les intuitions sont individuelles, sans égal ; elles ne sont pas partagées socialement. Elles sont propres et spécifiques de l'homme qui a eu une impression sensible. Les concepts, par contre, rentrent dans le régime de vérité qui veut être universel.

Nous avons vu auparavant que la première métaphore formulée par l'homme dérive d'une excitation nerveuse transformée en image ; seulement dans un second temps cette image est transformée en son.

Chez Nietzsche cette vérité anthropomorphique a une valeur limitée puisqu'on ne peut pas reconnaître d'éléments qui soient vrais en soi au-delà de la volonté humaine.

II.X.I Critique du finalisme

Dans le fragment 72, Nietzsche soutient que le mouvement du monde a un état final, et que celui-ci devrait déjà être rejoint. Chez Nietzsche le monde n' a pas de finalité. Il dément toutes les philosophies qui affirment le contraire. Pas de but pour le monde, le devenir n'a pas d'objectif final. On ne peut pas justifier le présent avec le passé ou le futur. Si l'on suit ce raisonnement, la figure de dieu devient totalement inutile. Le christianisme lui a attribué la valeur du devenir dans le sens plus général et primordial : un dieu tout puissant qui domine les hommes. Une telle croyance va directement contre l'être.

Comment l'homme est-il arrivé à formuler l'illusion de l'être ? Tous les jugements de valeur sont sans valeur aux yeux de Nietzsche. Si le devenir n'a pas de but, ceci veut dire qu'il ne devient pas un être. Le devenir reste le même, il a toujours la même valeur qu'on ne peut pas juger. Le monde ne doit pas arriver à un être accompli. Nietzsche expose sa théorie du nihilisme en opposition à toutes les philosophies qui soutiennent la finalité du devenir du monde, comme le mécanicisme.

Le devenir en soi n'a pas de finalité, c'est l'homme qui attribue au monde un objectif subjectif, chaque homme peut attribuer un différent but au monde, mais on voit bien que le monde ne répond pas à cet appel.

Chez le christianisme le but du monde était la salut de l'âme. Chaque chrétien vivait dans la peur de la damnation divine. La vie était considérée comme une situation précaire et contingente en vue d'une vie meilleure.

Mais Nietzsche nous montre comment cette vérité chrétienne, comme celle de la morale ou de la religion en général n'est pas La Vérité, ces sont des mensonges métaphysiques. La vérité assume un rôle de consolation pour affronter la vie : elle nous dit comment l'homme devrait déprécier les différences.

Pas de contraposition entre monde vrai et monde des apparences, chez Nietzsche le monde est un seul et il est faux, mauvais, difficile. Il faut avoir la force pour vivre dans ce monde sans but, il est beaucoup plus facile de fuir de la réalité et de se réfugier dans les mensonges de la métaphysique-morale-religion.

> « Le plus important des événements récents, - le fait « que dieu est mort », que la croyance au dieu chrétien a été ébranlée – commence déjà à projeter sur l'Europe ses premières ombres. […] on peut cependant dire, d'une façon générale, que l'événement est beaucoup trop grand, trop lointain, trop éloigné de la compréhension de la plupart pour qu'il soit possible de dire que la nouvelle en est arrivée, et moins encore pour que la foule puisse déjà se rendre compte *de ce qui* s'est réellement passé – […] En effet, nous autres philosophes et « esprits libres », à la nouvelle que « le Dieu ancien est mort », nous nous sentons illuminés d'une aurore nouvelle ; notre cœur en déborde de reconnaissance, d'étonnement, de pressentiment et d'attente, - enfin l'horizon nous semble de nouveau libre, en admettant même qu'il ne soit pas clair, - enfin nos vaisseaux peuvent de nouveau mettre à la voile, voguer au-devant du danger, tous les coups de hasard de celui qui cherche la connaissance sont de nouveau permis ; la mer, notre pleine mer, s'ouvre de nouveau devant nous, et peut-être n'y eut-il jamais une mer aussi ouverte et « pleine.»[282]

Nietzsche veut se libérer de la métaphysique mais comment peut-on dépasser la métaphysique ? dépasser la croyance dans un autre monde ?

[282] Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, in *Œuvres complètes*, tome **, livre V, Paris, Robert Laffont Bouquins, 1993, pp. 205 - 206.

Michel Haar dans son texte « Nietzsche et la métaphysique », affirme que le dépassement nietzschéen de la métaphysique se compose de deux moments différents : une phase critique et un phase reconstructive. La critique, que Nietzsche appelle « Généalogie » , procède par la négation de la séparation entre monde apparente et monde idéal, monde faux et monde vrai. La reconstruction vise à dépasser le nihilisme sans retomber dans des idéaux de substitution.[283]

Nietzsche veut se défaire de la doctrine des deux mondes qui rend nécessairement mauvais et plus bas ce monde apparent. Mais sa pensée ne peut pas s'arrêter à la critique du pourquoi l'homme a besoin des faux idéaux ; elle doit donner une nouvelle interprétation de l'apparence sensible.[284]

Si Nietzsche renverse les catégories métaphysiques classiques, propose-t-il une contre-doctrine ? Non, parce qu'il prend ces catégories pour montrer leur inutilité sans jamais arriver à une solution absolue. Pas de vérité universelle, pas d'aboutissement du sens. Nietzsche reste fidèle à sa volonté de donner voix au multiple, au Dionysos ; donc il propose une pluralité de sens, une polysémie de significations. De là vient son combat contre le langage dont on a parlé plus haut, il veut s'éloigner de l'anthropomorphisme de la fausse vérité.

Pour cette raison, Nietzsche utilise un langage à lui fait d'aphorismes où le sens est toujours mis en question, car il veut donner à ses écrits une allure musicale et multiple, sans se fixer dans des concepts. On sait très bien comment l'écriture nietzschéenne cause des difficultés dans la compréhension car elle est et reste toujours énigmatique avec ses sous-entendus, décalages si loin du langage traditionnel philosophique et des schémas interprétatifs classiques. Une écriture ouverte aux mille possibilités, aux oppositions, comme ouvert et pluriel est le monde des apparences. Un monde unique fait du multiple.

Comme Deleuze dit, l'aphorisme est la forme de la pensée pluraliste. Devant un aphorisme, il faut interpréter la pluralité de sens. Mais comment interpréter ? Nietzsche fait entrer en jeu une force, la Volonté de puissance qui donne sens aux choses. Mais qu'est-ce que cette volonté de puissance ?

283 Michel Haar, *Nietzsche et la métaphysique,* op. cit., p. 8.
284 *Ibid.,* p. 9.

Il ne s'agit nullement du désir de l'homme du pouvoir où de prédominer sur les autres hommes. Pas du tout. Elle n'est non plus la cause des nos actes ; notre faire n'est pas mené par la volonté. Nietzsche au contraire affirme qu'il n'y a pas de volonté, que l'homme ne possède pas de libre vouloir, le libre arbitre d'où dérivent ses actions. La volonté dont parle Nietzsche est une volonté qui n'est ni cause, ni effet, mais c'est proprement un jeu de force.

S'il n'existe pas une volonté unique, car ceci signifierait donner une identité toujours égale à soi au vouloir, alors on est devant une pluralité des forces (instincts, pulsions, passions…). Notre vouloir n'est pas unique, il est fait de plusieurs pulsions qui poussent vers des directions opposées et qui sont en conflit. Certaines forces veulent commander, d'autres veulent obéir ; certaines sont bonnes, d'autres mauvaises, c'est là dans l'opposition, dans le multiple que se trouve la volonté de puissance nietzschéenne. Ce nom que Nietzsche a choisi englobe tous types de forces : organique (pulsions, instincts, besoins) ; psychologique et morale (désirs, motivations, idéaux) et inorganique.[285]

La volonté de puissance est donc composée d'une pluralité de forces qui ont la même essence, il s'agit d'une unité faite des plusieurs différences. Comme on a dit, il s'agit de forces en conflit, en opposition entre elles. Les différences portent sur la quantité (dominantes ou dominées) et sur la qualité (actives ou réactives). Les forces dominantes actives dominent et imposent les formes ; les forces dominées réactives existent seulement en rapport avec l'actif.

Cette hiérarchie est présente dans chaque corps humain : le corps n'est qu'une pluralité des forces, « une unité d'un phénomène multiple.»[286]

Nietzsche ajoute le mot puissance au mot volonté pour souligner comment cette force est l'élément différentiel et génétique des forces ; de là dérivent les différences entre les forces. La volonté de puissance permet d'interpréter le degré d'une force : est-elle active ou réactive ? dominante ou dominée ? affirme-t-elle ou nie-t-elle la vie ?

Les forces actives et réactives coexistent, même si le forces actives sont supérieures aux forces réactives. Les forces actives sont des forces qui affirment,

285 *Ibid.*, p. 27.
286 Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 62.

alors que les forces réactives nient et limitent les forces actives. Les formes du nihilisme, le ressentiment, la mauvaise conscience et l'idéal ascétique, sont l'expression de forces réactives car expression de l'esprit négatif qui limite le pouvoir de la force active. Ce que du côté des forces actives est affirmatif devient du côté des forces réactives le contraire, négatif.

La volonté de puissance est force pure qui détermine le rapport des forces et leurs qualités. Lorsque la volonté de puissance est caractérisée par la volonté de négation, elle devient nihilisme, volonté du néant. Une force active peut devenir réactive lorsque la force réactive limite le pouvoir de la force active : on a un devenir-réactif (négatif du devenir).[287]

Deleuze dans son texte montre une différentiation ultérieure dans la définition du nihilisme : on a le nihilisme négatif et le nihilisme réactif. Le nihilisme négatif est le principe négateur de la volonté de puissance qui nie la vie, la déprécie en cherchant des valeurs supérieures (dieu, le bien, le mal…) ; le nihilisme réactif n'est plus expression de la volonté de puissance, mais est un principe de la vie qui nie tout type de valeurs et de volontés. C'est une réaction aux valeurs supérieures créées par le nihilisme négatif.

Dans le nihilisme négatif, on assiste à la dévalorisation de la vie, dans le nihilisme réactif à la dévalorisation des valeurs supérieures elles-mêmes (dieu est mort).[288] Aux valeurs supérieures, l'homme réactif pose sa vie réactive comme unique valeur. L'homme réactif se substitue à la volonté divine et au Dieu : il pose sa vie comme unique valeur et n'a pas d'autres volontés. Dieu n'existe plus, il est mort car l'homme réactif a réagi et a pris sur soi les principes qu'on attribuait à dieu. C'est l'homme réactif qui tue dieu en lui opposant les figures du nihilisme négatif.

Chez Nietzsche pas de différences métaphysiques entre vrai et apparence, vérité et mensonge ; il redonne valeur aux apparences car il s'agit de l'unique réalité possible.

La suppression de toute logique d'identités rend l'apparence au tout, au

[287] Ibid., p. 100.
[288] Ibid., p. 232.

chaos qui contient toutes les différences et le contraire.[289] Un monde pluriel, en devenir, riche d'oppositions. Au lieu de trouver des valeurs nouvelles pour remplacer les anciennes, Nietzsche pose l'homme réactif et sa vie.

Les degrés du nihilisme sont plusieurs, il y a différentes nuances : on a le nihilisme complet qui est la négation de la négation (stade ultime et le plus extrême), et plusieurs stades du nihilisme incomplet sur la base de relations avec la volonté du néant.

II.X.II L'éternel retour

Dans ce chapitre nous aborderons la théorie de l'éternel retour. Il s'agit de l'idée la plus originelle de la philosophie de Nietzsche.

Nous avons constaté que Nietzsche s'oppose au nihilisme, mais nous nous demandons quand le nihilisme devient-il complet ? Avec la théorie de l'éternel retour qui est devenir actif des forces réactives.

> « Je parcourais ce jour-là la forêt, le long du lac de Silvaplana ; près d'un formidable bloc de rocher qui se dressait en pyramide, non loin de Surlei, je fis halte. C'est là que cette idée m'est venue . – Si, à compter de ce jour, je me reporte à quelques mois en arrière, je trouve, comme signe précurseur de cet événement, une transformation soudaine, profonde et décisive de mes goûts, surtout en musique. Peut-être faut-il ranger mon Zarathoustra sous la rubrique « Musique ». Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il supposait au préalable une « régénération » totale de l'art d'écouter ».[290]

Nietzsche a eu la vision de l'éternel retour en 1881 pendant une promenade en Engadine : cette idée détruit la catégorie de but, de fin. Pourquoi un but doit-il exister dans la vie ? Si l'on accepte la finalité, l'homme ne sera jamais satisfait et heureux de sa vie.

[289] Michel Haar, *Nietzsche et la métaphysique*, op. cit., p. 34.

[290] Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, in *Œuvres complètes*, tome **, Paris, Robert Laffont Bouquins, 1993, p. 1170.

Nietzsche nous dit que nous n'avons pas besoin de dieu, ou de la science, ou de mondes parallèles ou fantastiques. Il n' y a plus rien, seulement la terre.

L'éternel retour est une grande théorie qui place la philosophie de Nietzsche hors les théories de la circularité et de la linéarité du temps. Selon Nietzsche, il n'y a pas de progrès, pas de savoir scientifique absolu, pas de religion car une philosophie doit créer des valeurs et non pas les juger. L'homme doit accepter totalement sa condition car elle sera toujours ainsi.

On retrouve cette expression pour la première fois dans « Le Gai savoir»

> « Il n'y aura plus pour toi de raison dans ce qui se passe, plus d'amour dans ce qui t'arrivera – ton cœur n'aura plus d'asile, où il ne trouve que le repos, sans avoir rien à chercher. Tu te défendras contre une paix dernière, tu voudras l'éternel retour de la guerre et de la paix.»[291]

L'éternel retour, le devenir actif, négation des forces réactives est la doctrine que Nietzsche utilise pour concevoir et affirmer sa volonté de transvaluer les valeurs. Le renversement que Nietzsche veut réaliser se base sur la volonté de transformer en affirmation la négation. Toutes les forces réactives sont à rejeter, elles deviennent actives. Seulement le devenir actif des forces réactives a un être.

La transvaluation signifie au juste que tout le négatif est devenu affirmatif, que la volonté de puissance est volonté d'affirmer. Nietzsche ne veut pas simplement substituer les valeurs anciennes avec des valeurs nouvelles, il veut changer la valeur des valeurs : conversion du négatif en affirmation. Le nihilisme doit devenir transformé dans son contraire : de la volonté du néant à la volonté d'affirmation. La négation et l'affirmation sont les deux côtés de la même médaille, on ne peut pas les séparer ; ce qui intéresse Nietzsche, c'est la conversion de la négation en puissance d'affirmer.[292]

Comment l'éternel retour peut-il surmonter le nihilisme ? L'éternel retour est l'être du devenir, alors que le nihilisme reste dans la négation, dans la non-création, dans le non-être.

[291] Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, op. cit., livre IV, p. 170.
[292] Voir Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit.

Donc l'éternel retour, malgré le principe affirmateur du devenir actif, est capable d'expliquer et de dépasser le devenir nihiliste. Pourquoi ? Parce que c'est un principe qui vise à surmonter l'essence de l'homme. Pour vaincre le nihilisme, il faut libérer la pensée des forces nihilistes.

Il ne faut pas toujours dire oui comme l'âne, car dans ce cas il s'agit d'une affirmation qui ne relève pas du négatif, c'est pure adhésion au réel. Par contre le lion est capable de transmuer la négation en puissance d'affirmer. Il faut savoir dire non, une négation qui devient active. La transvaluation des valeurs, c'est la conversion, la transmutation du négatif en affirmatif.

Les philosophies existantes ne savent pas sortir du nihilisme, elles restent attachées à une pensée négative, alors que Nietzsche propose une pensée affirmative et dionysiaque qui relève de l'art comme le seul outil pour atteindre la transmutation. La création est affirmation. Seulement dans l'affirmation on a l'être. Pour cette raison on appelle la philosophie de Nietzsche une philosophie des valeurs : il veut interpréter et évaluer grâce à sa philosophie-artiste. Nietzsche veut affirmer la vie, la puissance affirmatrice avec sa pensée tragique. La pensée n'est pas un outil au service de la vie, comme chez Socrate, mais la vie est la force de la pensée, son élan créateur.

L'éternel retour n'est pas le retour de celui-ci, mais est la reproduction du devenir. Deleuze dit que l'éternel retour est la synthèse dont la volonté de puissance est le principe.[293]

> « - Vouliez-vous jamais qu'une même fois revienne deux fois ? Avez-vous jamais dit : « Tu me plais, bonheur ! moment ! clin d'œil ! » C'est *ainsi* que vous voudriez que *tout* revienne !
>
> - Tout de nouveau, tout éternellement, tout enchaîné, enchevêtré, amoureux, ô c'est ainsi que vous avez *aimé* le monde,-
> - Vous qui êtes éternels, vous l'aimez éternellement et toujours : et vous dites aussi à la douleur : passe, mais reviens : *car toute joie veut – l'éternité !* »[294]

[293] *Ibid.* p. 78.

[294] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, in *Œuvres complètes*, tome **, Paris, Robert Laffont Bouquins, 1993, p. 541.

Avec cette théorie de l'éternel retour, Nietzsche s'oppose à la conception traditionnelle et chrétienne du temps qui commence avec la création et va terminer avec le jugement final de dieu. En posant le temps comme un élément qui va revenir, Nietzsche soustrait l'histoire du temps et de la finalité divine. Le revenir continu n'est pas simple à supporter pour l'homme, mais il est l'épreuve du rachat de l'homme par les idoles.

> « Cette expérience représente l'inverse de l'expérience du nihilisme fondamentale du Nihilisme, qui n'a conféré de valeur et de sens au tout qu'à partir de la douleur, à partir de l'expérience d'une volonté qui ne se veut pas, qui veut se défaire de soi. L'expérience de la joie est si forte qu'elle peut vouloir la douleur elle-même. »[295]

Nous avons pris cette citation puisqu'elle résume très bien la force affirmative de l'éternel retour qui interprète sur la base de l'affirmation, de la joie et pas sur la souffrance. Si l'on arrive à accepter la douleur comme partie de la joie, on est hors du nihilisme. L'homme doit accepter sa vie, son destin. Nietzsche appelle cette acceptation « amor fati » : l'homme doit apprendre à vouloir son propre destin en chaque instant et moment, sans recourir aux expédients comment le péché divin ou la vie au paradis.

> « Quelle est la pensée qui devra être dorénavant pour moi la raison, la garantie et la douceur de vivre ! Je veux apprendre toujours davantage à considérer comme la beauté ce qu'il y a de nécessaire dans les choses : - c'est ainsi que je serai de ceux qui rendent belles les choses. *Amor fati* : que cela soit dorénavant mon amour .»[296]

Cet amour n'est pas désir de ce qui n'est pas, de ce qui manque ; au contraire c'est l'acceptation de ce qui est. Sous ces deux mots Nietzsche va réunir la volonté humaine, la liberté, le déterminisme et le destin. Comment ? On rappelle que Nietzsche veut supprimer toutes les oppositions car la volonté de

295 Michel Haar, *Nietzsche et la métaphysique*, op. cit., p. 59.
296 Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, op. cit., livre IV, p. 165.

puissance est une volonté affirmatrice qui fait du négatif une force affirmatrice, donc cela veut dire que dans l'éternel retour on trouve l'ordre mais aussi le désordre, le chaos. Dans le cercle nietzschéen de l'éternel retour de l'égal il y a aussi le chaos car le revenir est total, de toutes situations.

Nous avons dit auparavant que seulement le devenir actif est être : cette pensée annule donc l'opposition métaphysique être/devenir : Nietzsche essaie de combiner le devenir éternel avec le retour. Le retour selon l'acception linguistique se réfère à une temporalité finie qui relève d'un début et d'une fin ; par contre l' éternel n'a pas de dimension temporelle. Mais alors comment peut-on admettre la coprésence de ces deux mots éternel retour ? Comment relier un mouvement éternel avec un retour ? Comment peut-il exister un retour qui soit éternel ?

> « Cette vie, telle que tu la vis actuellement, telle que tu l'as vécue, il faudra que tu la revives encore une fois, et une quantité innombrable de fois ; et il n'y aura en elle rien de nouveau, au contraire ! il faut que chaque douleur et chaque joie, chaque pensée et chaque soupir, tout l'infiniment grand et l'infiniment petit de ta vie reviennent pour toi, et tout cela dans la même suite et le même ordre.»[297]

Puisque ce qui est éternel est ce qui revient. Le devenir est perpétuel et pérenne. Il ne s'agit pas du devenir de quelque chose, mais c'est le devenir des oppositions, des différences qui revient. Nietzsche veut donner au devenir le caractère d'être.

On connaît la polémique nietzschéenne sur la question ontologique : il réfute l'être en soi comme catégorie ontologique, car il ne relève pas du devenir. Seulement le devenir est être puisqu'il change, il ne reste pas identique à soi. «Ici se révèle pour moi l'essence et l'expression de tout ce qui est : tout ce qui est veut s'exprimer ici, et tout ce qui devient veut apprendre de moi à parler. »[298]

Nietzsche aborde la pensée de l'éternel retour dans le Zarathoustra où il met bien en évidence comment on ne doit pas se tromper en expliquant cette

[297] Ibid., p. 202.
[298] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op. cit., p. 428.

théorie en termes de circularité. Si l'on pense aux modèles cycliques comme ceux des étoiles, de la nuit ou du jour, on est hors chemin nietzschéen, car ces phénomènes sont cycliques, c'est-à-dire qu'ils naissent et meurent (début et fin).

Rédemption du temps humain : le temps des hommes est sauvé du passé avec cette doctrine car tout va revenir « toute chose qui peut arriver ne doit-elle pas être déjà arrivée, accomplie, passée ? »[299]. On reste toujours dans le présent, pas de passé pour le revenir éternel :

> « Le présent et le passé sur terre – hélas ! mes amis – voilà pour *moi* les choses les plus insupportables ; je ne saurais point vivre si je n'étais pas un visionnaire de ce qui doit fatalement venir . […] Sauver ceux qui sont passés, et transformer tout « ce qui était » en « ainsi ai-je voulu que ce fût » ! – c'est cela seulement que j'appellerai rédemption! »[300]

En avant ou en arrière, chaque instant se répète à l'infini : soit le bien, soit le mal ; soit la joie, soit la souffrance car tout est voulu par la volonté de puissance.

> « La douleur est aussi une joie, la malédiction est aussi une bénédiction, la nuit est aussi un soleil […] Avez-vous jamais approuvé une joie ? Ô mes amis, alors vous avez aussi approuvé toutes les douleurs. Toutes les choses sont enchaînées, enchevêtrées, amoureuses. »[301]

Zarathoustra sent le dégoût d'une conception circulaire car trop simple et légère. Une telle conception est dévalorisante de chaque instant, alors que l'éternel retour est le retour du devenir même.

299 *Ibid.*, p. 406.
300 *Ibid.*, p. 392.
301 *Ibid.*, p. 541.

II.X.III Le surhomme

> « J*e vous enseigne le surhomme*. L'homme est quelque chose qui doit être surmonté. Qu'avez-vous fait pour le surmonter ? Tous les êtres jusqu'à présent ont crée quelque chose au-dessus d'eux, et vous voulez être le reflux de ce grand flot et plutôt retourner à la bête que de surmonter l'homme ? »[302]

Nietzsche dénonce sa théorie du surhomme dans le livre IV de « Ainsi parlait Zarathoustra ». Nietzsche n'est pas évolutionniste, nous avons vu son opposition à la science tout court et donc aux théories même de Darwin sur l'évolution, par conséquent, le surhomme n'est pas une nouvelle espèce créée à la suite d'une sélection génétique (voulue ou subie). Il ne s'agit pas de la naissance d'une nouvelle espèce destinée à supplanter l'homme, mais d'éduquer l'homme à apprendre son essence. Finalement libéré du poids de la religion et de la morale, le surhomme peut jouir de la vie selon les préceptes dionysiaques: rire, jouer et danser.

Zarathoustra est le prophète de la nouvelle culture où l'art, la musique, la danse occupent une place de premier ordre. Cette nouvelle société basée sur la culture tragique de la création, n'a pas plus besoin de fausses idoles, Zarathoustra confirme la fin de la transcendance et la mort de Dieu. Le monde n'appartient qu'aux hommes. Les hommes de cette nouvelle culture réfutent l'obéissance à la morale religieuse ainsi que la métaphysique classique ; ils sont désormais les seuls chefs du monde, pour cette raison il sont des surhommes. Les hommes nouveaux ont une nouvelle morale (la volonté de puissance), une autre sensibilité et pensée.

Il est nécessaire que l'homme soit surmonté car sa condition actuelle est méprisable. Il doit avoir une nouvelle pensée, qui ne soit pas à la recherche de la Vérité ; une nouvelle volonté qui soit volonté d'affirmation et pas de dépréciation de la vie.

Le surhomme est l'homme-esthétique qui n'a plus besoin de Dieu ou des autres idoles car il a l'esthétique pour s'apprendre lui-même. Il se place à l'opposé de l'homme supérieur : l'homme supérieur est l'homme réactif, son essence est le

[302] *Ibid.*, p. 291.

devenir réactif des forces. Selon Nietzsche, pour sortir du nihilisme réactif il faut détruire ce type d'homme si fragile et donner vie au surhomme qui est devenir actif.

> « L'homme est une corde tendue entre la bête et le surhomme, - une corde sur l'abîme.[…] Ce qu'il y a de grand dans l'homme, c'est qu'il est un pont et non un but : ce que l'on peut aimer en l'homme, c'est qu'il est un *passage* et un *déclin.* » [303]

L'Ubermensch, le surhomme de Nietzsche est celui qui doit montrer aux hommes les valeurs nouvelles : « Peut-il y avoir rédemption s'il y a un droit éternel ? Hélas ! On ne peut soulever la pierre du passé : il faut aussi que tous les châtiments soient éternels ! »[304]

Nietzsche affirme une nouvelle image de la pensée qui s'oppose à la dialectique et à la métaphysique car il est contre toutes idéologies sur le modèle chrétien, contre le jugement négatif de la vie et contre l'homme théorique qui s'attache au monde idéaliste.

Le surhomme est un type d'homme qui n'a pas d'égaux dans l'humanité existante, c'est une figure de l'avenir. À son opposé extrême on retrouve le dernier homme, caractérisé par une faiblesse culturelle et morale. « Je vais donc leur parler de ce qu'il y a de plus méprisable : je veux dire *le dernier homme. »*[305]

Nietzsche parle d'une nouvelle renaissance de l'art d'écouter. Au début de cette partie de la thèse, on a vu comment chez Nietzsche la musique est de vitale importance soit parce qu'il est compositeur, musicien et auditeur, soit parce que la musique exalte la musicalité des mots, du langage et de la pensée philosophique.

Nietzsche pose l'oreille à l'écoute des sons qui lui arrivent, après il les transcrit en images. La musique qui pense Nietzsche est une musique archaïque, primitive, que l'on peut considérer comme la première étape de l'inspiration. Le Zarathoustra peut être considéré comme l'œuvre la plus musicale de Nietzsche par sa nature polyphonique.

303 *Ibid.*, p. 293.
304 *Ibid.*, pp. 393 - 394.
305 *Ibid.*, p. 295.

Cette perspective musicale rentre dans la philosophie-artiste qui affirme une philosophie du langage poétique : chez Nietzsche la philosophie devient un savoir écouter et maîtriser les sons pour créer un discours. Certes Nietzsche réintroduit la rhétorique dans la philosophie, mais dans une acception poétique et non scientifique. Nietzsche reproduit en images et métaphores les sons, de cette façon la pensée abstraite devient concrète. La poésie arrive à traiter la langue musicalement, alors que la pensée philosophie classique reste attachée aux concepts stériles et démunis de créativité.

La pensée de l'éternel retour est arrivée à Nietzsche comme une sorte de vision. Nietzsche n'a pas pensé et structuré cette idée, elle s'est présentée à son écoute de soi-même. Nietzsche a dû, au juste, suivre ses pensées qui parvenaient involontairement. La grande capacité de Nietzsche réside dans le savoir écouter sa pensée, il a écouté le son des mots de ses pensées. Tout le Zarathoustra est né et va se terminer sous l'égide de la musique. Non pas dans le sens que l'œuvre a été structurée à table, mais en suivant la musique des mots.

Chez Nietzsche les passions, les sensations, le corps en général ne sont pas des concepts abstraits, mais ils participent à la pensée. La philosophie nietzschéenne est une philosophie artiste car elle donne voix à la musique et à la poésie, elle est une philosophie de l'écoute : savoir écouter les sons et la voix du corps et leur donner des images.

Nietzsche, comme Artaud, affirme l'identité du corps comme medium d'unité entre vie et pensée. C'est l'évaluation du corps comme élément concret qui permet de dépasser la métaphysique classique et la philosophie scientifique. Nietzsche réfute une philosophie qui soit pure accumulation de pensées, et il affirme une pensée capable de donner espace à la création dynamique.

Le philosophe doit rester à l'écoute, c'est-à-dire qu'il doit prêter son ouïe à la vie qui est toujours en devenir. Le philosophe-artiste qui arrive à l'abstraction grâce aux images concrètes, est un homme ouvert à la polyphonie qui l'entoure.

Quand Nietzsche dit « je », « moi »…ce n'est pas du narcissisme. Il veut construire un personnage, une figure philosophique de l'histoire universelle. Les données biographiques rendent le personnage plus visible. A cause du rationalisme, de l'idéalisme et du christianisme, l'homme est devenu un être

rationnel centré sur soi-même, sur son ego.

Nous avons parlé d'un « je » transidentaire avec Artaud qui s'identifie au Christ, à Van Gogh et aux autres doubles, ici chez Nietzsche nous trouvons un « je » qui est pluriel et polyphonique. Quand Nietzsche se donne comme exemple il ne dit pas « faites comme moi », il veut réévaluer le soi contre le moi rationaliste, idéaliste et chrétien. Il propose un nouveau soi : un surhomme qui assume la subjectivité. Nietzsche est anti-allemand, pour une culture européenne et mondiale, à dimension planétaire. Il cherche le grand homme. Au Christ crucifié, oppose l'homme lacéré, Dionysos Zaga.

TROISIÈME PARTIE

L'image totale

Dans cette dernière partie, « L'image totale », nous présenterons le troisième philosophe-artiste qui bien se place dans le chemin philosophique entrepris par Nietzsche et Artaud : Sergueï M. Eisenstein (chapitre I).

Si Nietzsche a vu dans l'art le moyen pour saisir l'innommable, toutefois sa pensée reste de type musical et n'arrive pas à toucher le corps. Artaud, par contre, en tant qu'homme de théâtre, affirme une pensée qui passe par le corps, mais il n'arrive pas à mettre en pratique son idéal de théâtre. C'est ici que nous retrouvons Eisenstein et son montage, car il a réussi à donner forme à la pensée-vision dans son image totale.

Au début nous suivrons ses premiers pas au théâtre (chapitre II) pour après passer à son début au cinéma (chapitre III).

Le chapitre IV s'articule autour de deux sources qui ont inspiré le montage des attractions d'Eisenstein : le kabuki et les hiéroglyphes. Après avoir défini le montage des attractions, nous verrons les quatre typologies possibles de ce montage (chapitre V) du niveau plus simple au niveau plus haut. Pour que le montage soit efficace, il faut un public actif qui prend part à la création artistique. L'importance du public est un point essentiel de la pensée d'Eisenstein de même que chez Artaud (chapitre VI) : la possibilité de participer à un événement artistique est la chance de l'homme pour sortir de l'impasse de la crise culturelle (chapitre VII). L'image devient la forme de la pensée (chapitre VIII).

Enfin, il nous semble nécessaire de dédier le dernier chapitre de cette partie, à l'unique tragédie écrite par Artaud, « Les Cenci » afin mettre en lumière les éléments du théâtre de la cruauté. Nous verrons en particulier comment Artaud a structuré cette tragédie en respectant la forme naturelle de la cruauté.

III

L'IMAGE TOTALE

III.I SERGUEI MIKHAILOVITCH EISENSTEIN : UN PHILOSOPHE-ARTISTE

Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein et Antonin Artaud en tant que philosophes-artiste qui utilisent l'art pour exprimer leurs pensées. Nous savons que lorsque l'on parle d'Artaud, on ne peut pas lui trouver des termes de confrontation car sa révolution voulait être totale, de la vie entière de l'homme. Il voulait transformer le spectateur en manière profonde et durable, du point de vue ontologique. Donc si je veux parler d'Eisenstein c'est parce que je crois qu'il est une figure importante dans l'affirmation de la pensée visuelle d'Artaud car il s'engage dans la conception et production de l'image.

Eisenstein parle d'*image totale* où tous les arts participent à la création d'une image cinématographique collective. J'ai décidé d'étudier l'image totale d'Eisenstein parce que c'est la même image qu'utilise la pensée visuelle pour se penser.

La pensée se nourrit des images et des corps, le cinéma reprend la dynamique de la vie-même ; tandis que pour Artaud la pensée est par l'identité-même de l'artiste avec la vie. Artaud veut remettre en question l'inscription de l'homme dans l'art.

On assiste a trois passages : de l'image on passe au corps, du corps on arrive à l'identité d'art et de vie. Comment le passage de l'image totale d'Eisenstein au corps d'Artaud se produit-il ? Bien sûr grâce à la métaphore. La métaphore est le point qui permet de donner corps à l'image.

Notre première question est pourquoi peut-on considérer Eisenstein comme un philosophe-artiste ? Pour plusieurs motifs. Le premier c'est parce que sa théorie du montage des attractions est bâtie sur la conception d'art total, il

s'engage dans la production d'un spectacle soit théâtral, soit cinématographique qui est conçu par le metteur en scène dans son ensemble. Toutes les parties de la production sont prises en charge par la figure du directeur qui les met ensemble pour donner vie à l'œuvre d'art total.

Deuxièmement, Eisenstein est un philosophe-artiste parce que c'est un homme de culture qui s'adresse aux différents arts : théâtre, cinéma, littérature d'où il prend ses source d'inspirations. Eisenstein est un homme difficile à définir car sa personnalité est ainsi hétérogène et parfois mystérieuse qu'on ne peut pas l'encadrer dans une définition classique. Il a été un grand théoricien, un grand cinéaste, qui a eu une intuition très innovatrice : le montage oblige le public à créer. Il l'a fait et la culture va lui donner des idées qui vont compléter sa théorie artistique.

Troisièmement, il est un philosophe-artiste car sa recherche artistique se développe parmi des essais, dessins, croquis, déclarations artistiques, lettres, films, scénarios. À la différence des autres hommes de culture, Eisenstein arrive à concevoir une théorie esthétique si aiguë et systématique que nous pouvons la considérer une doctrine philosophique. Sa recherche sur le montage des attractions était au départ très simple, mais au fil des années, elle devient une vraie réflexion esthétique et sophistiquée. Il arrive à transposer l'action du penser au cinéma, grâce au montage qu'il conçoit, le montage des attractions. Il attribue au cinéma une tâche très importante car il devient lieu où la pensée peut se construire. Ainsi la vision d'un film n'est plus simple vision dans le sens de voir avec les yeux, mais la vision passe dans l'esprit du public. L'image devient l'outil de la pensée.

Le film ne présente pas des faits et des histoires, mais à travers le façonnage du spectateur, dirige le public vers une pensée. C'est l'habilité du metteur en scène à combiner les réactions psychiques du spectateur afin de le pousser à penser vers une idée précise. La pensée qui va se produire est différente selon les choix du montage. Le metteur en scène russe avait dans sa tête une idée très précise qu'il voulait faire passer au public, c'était le temps de la révolution russe, le temps de réveiller les esprits.

Donc sa réflexion esthétique du montage devient une réflexion philosophique qui va donner à la pensée un nouvel espace pour se mettre en place.

Ce qui frappe d'Eisenstein, ce n'est pas seulement sa volonté constante d'expérimenter la pratique d'un langage innovateur, mais aussi la recherche documentaire et la production remarquable d'essais et d'articles. En fait, il reste un vaste corpus de textes décrivant en détail son esthétique. Ainsi, en plus des ses films, Eisenstein a pu terminer sept longs métrages, nous pouvons nous rapprocher de son art en suivant le fil de ses écrits. Le fil rouge qui parcourt tous ses écrits c'est le rapport entre le sens et la représentation : le sens est-il représentable ? Non, il ne l'est pas. Le sens se produit à partir de l'image, par contre la représentation est une copie du factuel.

L'art ne peut pas être représentatif car il est un événement originaire et unique qui met en place la pensée dans sa forme originale, c'est-à-dire une pensée affective et sensorielle plutôt que rationnelle. La rationalité arrive plus tard et trouve dans la pensée sensible le matériel à traiter.

« Montaž attrakcionov » de 1923 a été son premier texte, un article manifeste publié dans la revue Lef où il théorise la nécessité d'une réorganisation dramaturgique. De ce texte jusqu'aux derniers textes de 1940, « Vertikal'nyj montaž », point d'arrivée de sa recherche.

III.II LE THÉÂTRE D'EISENSTEIN

Avançons par degrés, on va voir maintenant l'importance de cette figure dans le climat russe de la révolution d'octobre en tant qu'homme de théâtre.

Eisenstein a été le plus grand interprète du cinéma russe, ainsi qu'un grand innovateur de la théorie du cinéma. Il a commencé son travail en tant que scénographe et metteur en scène de théâtre pour se tourner ensuite vers le cinéma. Ses recherches et son étude continue des images ont donné naissance à un nouveau concept de montage qui a influencé les cinéastes dans le monde entier.

Timide et réservé, Eisenstein était un jeune dédié à l'étude et aux livres. Il a découvert son amour pour le théâtre quand il s'est inscrit pendant l'été 1921 au

GVYRM (Laboratoire d'État pour le metteur en scène), un séminaire dirigé par le directeur Vsevolod Meyerhold, disciple de Stanislavski.

Meyerhold fut une figure essentielle dans la vie de Eisenstein, il était fasciné par le nouveau type de théâtre que son professeur suggérait : en plus de jouer, les acteurs étaient mesurés à des exercices acrobatiques. Même s'il y avait entre les deux une relation orageuse, le lien qui les unissait était fondé sur une grande estime mutuelle qui a duré toute une vie.

Eisenstein a également collaboré avec d'autres compagnies de théâtre, notamment avec le Théâtre Proletkult, pour lequel il a travaillé comme scénographe, costumier et également directeur adjoint ; rappelez-vous de la production « Mexicaine » en 1920. Son début en tant que directeur indépendant, aidé par son grand ami et collaborateur Gregory Alexandrov (dit Grisha), se fit avec « Aussi le plus sage, vous avez tort » de 1923, qui le fit connaître au public en tant que directeur de théâtre.

Homme curieux et cultivé, Eisenstein a dédié sa vie à l'expérimentation, à la recherche continue pour aiguiser son idée du montage. Des ses premiers écrits des années '20, on trouve les principes qu'il développera tout au long de sa vie pour améliorer et perfectionner son esthétique. Comme Artaud, il ne change pas son chemin pendant les années, mais il émousse parfois des idées, il les réorganise selon des nouveaux schémas.

Il prend ses premiers pas au théâtre, un art qui va bientôt le décevoir comme institution qui reste hors les dynamiques politiques et sociales russes.

Pour bien comprendre quel type de théâtre envisageait Eisenstein au début de sa recherche, il faut lire son texte « Sul programma didattico dei laboratori teatrali del proletkul't »[306] de 1922. A l'instar du programme d'Artaud dans le théâtre et son double , ici on trouve un programme détaillé de comment le théâtre doit être, ses tâches, ses buts. Il s'agit d'un vrai manifeste divisé en chapitres où il énumère les sujets d'étude entre la faculté de régie et la faculté de récitation. Ce programme est décrit minutieusement et il va dans la pratique :

[306] Sergei M. Eisenstein, *Sul programma didattico dei laboratori teatrali del proletkul't* ,in *Il movimento espressivo,* Venezia, Marsilio Editori, 1992. Notre traduction : *« Sur le programme didactique des laboratoires théâtraux du Proletkul't ».*

« Il GITIS è anzitutto un “teatro dell’attore”, un laboratorio sperimentale sul materiale attorico; in questo consiste il suo ruolo storico. Ma dal punto di vista del teatro per il pubblico, e non possiamo sostenere nessun altro punto di vista (smetterebbero di finanziarci), non serve un teatro “dell’attore”, un teatro “di *pièces*” o un teatro “della scenografia”, ma un “teatro delle attrazioni”, un teatro dello spettacolo-fantasmagoria inteso in modo nuovo: un teatro il cui compito formale consiste nell’agire efficacemente sullo spettatore con tutti i mezzi a disposizione dalla tecnica moderna; un teatro in cui l’attore occupi un posto equivalente a quello di un mitra caricato a salve che spara sul pubblico, del pavimento della platea che vacilla o di un leopardo addomesticato che semina panico tra gli spettatori. Un teatro che sia costruito secondo il principio” il fine giustifica i mezzi”, e dove non vi saranno mezzi rispettabili, né semirispettabili incompatibili con l’estetica del teatro e la teatralità. »[307]

Ces mots sont très clairs : le théâtre contemporain n’a pas la dimension, ni les fins, ni la structure appropriée pour être la dimension artistique qui va changer la vision de la vie, de l’homme et de l’art. Il ne correspond pas aux besoins de la révolution, il faut le détruire et bâtir un nouveau théâtre.

C’est vrai, un théâtre différent et plus proche de l’homme nouveau, c’était le même objectif qu’Artaud et si l’on met en comparaison les deux manifestes du théâtre on peut retrouver d’autres similitudes : par rapport au public qui doit être soit bouleversé par la cruauté d’Artaud, soit attiré par les attractions ; par rapport au refus d’un théâtre psychologique ; et encore le choix de ne pas jouer d’œuvres classiques « si allestiscono *pièces*, ma non si fanno *pièces*, si rielaborano opere teatrali, ma non se ne scrivono. »[308]

[307] *Ibid.*, p. 229. Notre traduction : « Le GITIS est avant tout un « théâtre de l'acteur », un laboratoire expérimental sur le matériel de l’acteur ; là est son rôle historique. Mais du point de vue du théâtre pour le public, et nous ne pouvons pas soutenir tout autre point de vue (il arrêterait de nous financer), on n'a pas besoin d'un théâtre « d’acteur », un théâtre « de pièces » ou un théâtre « scénographie » mais un « théâtre des attractions », un théâtre du spectacle-fantasmagorie entendu d'une manière nouvelle : un théâtre dont le rôle officiel est d'agir efficacement sur le spectateur par tous les moyens de la technologie moderne ; un théâtre dans lequel l'acteur occupe un poste équivalant à celui d’une mitrailleuse chargée à blanc sur le public, du plancher de la salle qui vacille ou d’un léopard apprivoisé qui sème la panique parmi les spectateurs. Un théâtre qui est construit selon le principe « la fin justifie les moyens », et où il n’y aura pas de moyens respectables, ni semi respectables incompatibles avec l'esthétique du théâtre et théâtralité ».

[308] *Ibid.*, p. 229. Notre traduction : « Ici on organise des *pièces*, mais on ne fait pas de *pièces*, on retravaille les œuvres théâtrales, mais on n’en écrit pas. »

Le théâtre nouveau doit surmonter sa dimension actuelle, trop attachée au régime, trop bien bâtie ; Eisenstein par contre, depuis sa jeunesse, essaie de lui donner une nouvelle essence en accord avec la doctrine révolutionnaire. La société doit se reconstruire et l'art, dans ce cas l'art théâtral, car après viendra l'art du cinéma, qui sera le seul outil efficace.

> « Nell'esaminare la questione delle forme del teatro proletario si perde di vista la cosa più importante: l'incompatibilità, con l'ideologia della nuova società comunista, non tanto dalla forma dei vari teatri esistenti, quanto essenzialmente dell'istituto teatrale come tale.[…] E cosi, l'Istituto teatrale in quanto tale è una delle peggiori forme di narcosi; e se nella società borghese questo è ammissibile, in una società sana che scommette sull'uomo organizzato in un ambiente organizzato, questo non deve assolutamente verificarsi. Occorre una radicale ripianificazione orientata all'attività reale e allestimento fisico di quello che era lo spettatore e… la distruzione di quei focolai che non fanno che incoraggiare la sua passività e minare la sua inclinazione. […] ma se per ora il teatro non è compatibile con l'ideologia[…], tuttavia, […] nei periodi di lotta deve essere usato nel modo più vantaggioso possibile.» [309]

Eisenstein crucifie donc l'institut théâtral tel qu'il est, divertissement de la bourgeoisie. Un lieu gai où oublier les problèmes. Au contraire, il fait envisager un lieu où est il encore possible de se ranger, de s'émouvoir et surtout réfléchir. Comme dans le théâtre de la cruauté, à travers les attractions l'homme est réveillé et poussé à penser à sa condition.

Eisenstein comprend bien la grande potentialité du théâtre, seulement sa

[309] *Ibid.*, pp. 233 - 234. Notre traduction: « Dans l'analyse de la question des formes du théâtre prolétariennes est perdu de vue la chose la plus importante : l'incompatibilité avec l'idéologie de la nouvelle société communiste, pas autant par la forme des différents théâtres existants, mais essentiellement comme institut théâtral en tant que tel. [...] Ainsi, l'Institut de théâtre en tant que tel est l'une des pires formes de narcose ; et si cela est permis dans la société bourgeoise, dans une société saine qui parie sur l'homme organisé dans un environnement organisé, cela ne doit pas se produire. Nous avons besoin d'une radicale nouvelle planification orientée vers l'activité réelle et à l'aménagement physique de ce qu'était le public ... et la destruction de ces foyers qui ne fait qu'encourager sa passivité et saper son inclinaison. [...] mais si pour l'instant le théâtre n'est pas compatible avec l'idéologie [...] Cependant, [...] en période de lutte, il doit être utilisé de la manière la plus avantageuse possible.»

condition actuelle est pitoyable, pour cette raison il est nécessaire de mettre en lumière sa force agressive :

> « Cosi il teatro entra nel novero dei carri armati, non solo per la sua perniciosità, ma sostanzialmente per l'efficacia della sua forza aggressiva: solo da questo punto di vista, quello cioè della massima aggressività, è ipotizzabile il suo utilizzo esclusivo nella lotta. E questo secondo due modalità: I) sul piano della soddisfazione di bisogni impellenti
>
> II) sul piano della cultura in senso lato, col compito comune di insinuare nello spettatore, tramite la massima tensione stimolante dell'azione scenica, una certa tendenza all'uscita del teatro verso l'azione fisica autonoma e organizzata[…] e la razionalizzazione di se stessi nella vita quotidiana.»[310]

Eisenstein comprend très bien que le théâtre est une grande ressource que la société russe a à sa disposition, même s'il n'est pas de bonne qualité, c'est important de l'utiliser à son propre avantage. Le théâtre se présente comme l'instrument le plus approprié pour la lutte des classe, par sa force dont on a parlé. Le spectateur est invité à réfléchir, à se questionner, afin qu'à la sortie du théâtre il soit prêt pour l'action.

Chez Eisenstein aussi le public a donc un rôle fondamental, le possible changement est à lui. Il faut stimuler les spectateurs avec un art théâtral qui soit bouleversant, efficace.

L'action efficace est le nœud de la théorie du montage d' Eisenstein ; il faut bien comprendre qu'est ce que veut dire efficace. Je reporte une longue citation où est très bien expliquée cette idée :

[310] *Ibid.*, pp. 234 - 235. Notre traduction : «Ainsi le théâtre a rejoint les chars, non seulement par sa perniciosité mais essentiellement par l'efficacité de sa force agressive : seulement de ce point de vue, celui de l'agressivité maximale, il est concevable son usage exclusif dans la lutte . Et ceci selon deux façons:

I) au niveau de la satisfaction des besoins impérieux

II) au niveau de la culture au sens large, avec la tâche commune d'insinuer dans le spectateur, grâce à la tension maximale de l'action sur scène, une certaine tendance à la sortie du théâtre vers l'action physique indépendante et organisée [...] et la rationalisation de soi-même dans la vie quotidienne. »

> « Cosi, sul piano formale, il compito concreto consiste nella costruzione di uno spettacolo che stimoli attivamente lo spettatore tramite la massima efficacia della rappresentazione. Alla costruzione di questo tipo di spettacolo è dedicato il corso fondamentale di Regia: "Teoria e tecnica del teatro delle attrazioni", che studia attentamente ogni allestimento come una macchina di tipo particolare, la quale, una volta messa in moto (lo spettacolo) deve sottoporre lo spettatore all'azione di tutta una serie di emozioni (le attrazioni) preventivamente calcolate secondo una determinata ricetta. Il procedimento di messa a punto della ricetta e di composizione delle azioni efficaci pone lo spettacolo cosi costruito fuori da tutto un insieme di elementi sostanziali propri al teatro facendone una specie di ariete che sfonda l'inutile costrizione formale.»[311]

Le théâtre est un bélier capable de rompre le cadre formel et classique dans lequel il est fixé.

Toutes les actions efficaces sont calculées préventivement afin de conduire la pensée du spectateur vers une pensée précise. Sans le contrôle de chaque partie du spectacle , il n'y aurait pas d'efficacité.

Ce texte, même si quelque chose changera dans les écrits futurs, est la preuve de la forte volonté d'Eisenstein de donner un statut scientifique au théâtre. Ici on retrouve tous les éléments qui feront partie de sa théorie du montage des attractions.

[311] *Ibid.*, p. 235. Notre traduction : «Alors, au niveau formel, la véritable tâche est de construire un spectacle qui stimule activement le spectateur en utilisant l'efficacité maximale de la représentation. Pour la construction de ce type de spectacle est dédié le cours fondamental de la Direction: « La théorie et la technique du théâtre des attractions » qui étudie soigneusement chaque installation comme une machine de type spécial, qui, une fois mis en mouvement (le spectacle) doit soumettre le spectateur à l'action d'une série d'émotions (les attractions) précédemment calculées selon une recette spécifique. La procédure de mise au point de la recette et la composition des actions efficaces met le spectacle aussi construit hors l'ensemble d'éléments substantiels propres au théâtre faisant une sorte de poinçon qui rompt l'inutile contrainte formelle. »

III.II.I Le mouvement expressif

La réflexion théorique d'Eisenstein aborde le problème de l'efficacité ; depuis ses premiers textes, il essaie de trouver la formule scientifique de l'action efficace. C'est au juste cette question de l'expressivité-efficacité qu'il a en commun avec Artaud. Tous les deux veulent mettre en pratique un geste ou un mouvement qui soit en mesure de réveiller et solliciter le spectateur. L'art comme lieu de pensée, où l'on peut forger un homme nouveau capable de se mettre en jeu et avide de s'opposer à la pensée commune. Artaud reste toujours fidèle au théâtre, par contre Eisenstein fait ses premiers pas dans le théâtre et après il s'adresse au cinéma. L'expérience théâtrale est fondamentale parce que c'est là qu'il théorise la plupart de ses principes comme le montage et le mouvement expressif.

Eisenstein, comme Artaud, n'est pas intéressé par la représentation, mais par l'action. En particulier c'est sur le mouvement qu'il jette son intérêt. Le mouvement sur scène, et après sur l'écran, devient mouvement d'âmes chez le public. Mais si dans le théâtre de la cruauté on pense aux hommes hiéroglyphes, chez Eisenstein on est confronté à des mouvements très particulier.

Ces types de mouvements trouvent fondement dans la doctrine théâtrale de son maître Meyerhold, la biomécanique. Ici le geste est le protagoniste de la scène, mais il s'agit d'un geste très mécanique et non pas naturel. Un mouvement technique, automatique qui fait ressembler les acteurs à des marionnettes. Dans la scène biomécanique rien est laissé au hasard, comme dans le théâtre des hommes hiéroglyphes d'Artaud où tout est calculé mathématiquement. Les lois de la mathématique régissent aussi tous les gestes des acteurs de l'école biomécanique.

On a déjà parlé du refus d'Eisenstein de la scène naturaliste, le public doit percevoir d'être au théâtre devant un spectacle artistique, pas d'identification, pas de vraisemblance. Le geste de l'acteur doit être un geste réalisé selon le principe antinaturaliste : un geste mécanique mais capable d'exciter les esprits. Seulement d'un mouvement technique on peut obtenir une efficacité profonde et un vrai agir naturel.

Eisenstein est persuadé que seulement une fois acquise la mécanique du geste, l'acteur peut rejoindre la spontanéité du mouvement. La grâce d'un

mouvement ne dérive pas de la volonté personnelle, mais, à travers l'exercice technique, l'acteur fait propre ce mouvement au point qu'il devient naturel. Il faut dépasser la volonté, afin que le geste résulte naturel car imprimé dans l'organique de l'acteur. C'est-à-dire que la rationalité elle seule, n'est pas suffisante pour atteindre un degré plus élevé de l'action, il faut aller au-delà de la logique.

L'action mécanique est le résultat de la rencontre entre la force irrationnelle et rationnelle qui sont dans l'acteur. La mécanique du mouvement dirigé par la pensée se fonde avec la partie émotionnelle et sensorielle du corps pour donner vie au ce qu'Eisenstein appelle mouvement expressif. Il s'agit de mouvements spécifiques qui sont en mesure de provoquer chez le spectateur une émotion, une réponse sensorielle. Voici où se trouve l'attraction. Chaque mouvement mécanique de la scène a un reflet sur le public. Pour être une attraction, ce mouvement doit être très précis du point de vue technique mais il doit être aussi fait par un savoir faire.

> « In generale si può considerare movimento espressivo ogni movimento idealmente finalizzato (movimento - standard). Ma se parliamo di movimenti specifici, che hanno il compito di produrre una traccia emotiva durevole, di creare cariche e scariche emotive, se parliamo insomma di movimenti scenici, allora definiremo convenzionalmente espressività la proprietà specifica che li differenzia da tutti gli altri: quella di provocare nello spettatore una determinata risposta, di creare un'emozione (la qualità di attrazione [*attrakcionnost]* dei movimenti. Affinché il movimento scenico si costituisca come un'attrazione, esso dovrà avere, oltre alla completa precisione dello schema meccanico, anche un certo accento (non basta eseguire correttamente un salto mortale, sedersi,camminare sulla corda, agitare le mani, occorre anche che questo movimento venga "venduto" , come si suol dire nel gergo circense), dovrà essere <u>sottolineato</u>. […]
>
> Se il movimento è eseguito in modo corretto, allora senza l'intervento della volontà, in base al principio di unità organica si crea un certo stato d'animo emotivo elementare, proprio di quel dato processo motorio, che Bode chiama "senso plastico". Tale stato d'animo, che può essere rafforzato dalla musica, è tale da determinare, in virtù di particolari inibizioni, l'espressività

plastica dei movimenti più semplici. »[312]

Et encore:

L'effetto di attrazione del movimento espressivo (ossia l'effetto psicologico sul pubblico, calcolato precedentemente) è garantito; innanzitutto, perché ogni momento di lotta o di lavoro reale finalizzato attira su di sé l'attenzione del pubblico, e in secondo luogo, perché il movimento espressivo assicura il prodursi nello spettatore delle emozioni predisposte. Solo un movimento espressivo costruito su una base organica corretta è in grado di suscitare questo tipo di emozione nello spettatore, il quale, automaticamente, riproduce in forma più debole l'intero sistema dei movimenti degli attori.»[313]

Ce mouvement expressif est le principe biomécanique qui garde pendant toutes les années '20 lorsqu'il est aux premiers pas de sa recherche. auparavant il se rendra compte de l'échec de la théorie de la biomécanique car elle n'est pas capable de fournir une science du théâtre.

[312] Sergei M. Eisenstein, *Il movimento espressivo* ,in *Il movimento espressivo*, Venezia, Marsilio Editori, 1992, pp. 208-209. Notre traduction « En général, il peut être considéré comme un mouvement expressif chaque mouvement idéalement finalisé (mouvement -standard). Mais si l'on parle de mouvements spécifiques, qui ont la tâche de produire une piste émotionnelle durable, de créer des charges et des décharges émotionnelles, si nous parlons en bref des mouvements de la scène, alors nous définissons conventionnellement expressivité la propriété spécifique qui les distinguent de tous les autres : celle de provoquer une réponse spécifique dans le spectateur, de créer une émotion (la qualité de l'attraction [attrakcionnost] des mouvements. Pour que le mouvement scénique se constitue comme une attraction, il devrait avoir, en plus de la précision complète du système mécanique, aussi un certain accent (il ne suffit pas de réaliser avec succès un saut de la mort, s'asseoir, marcher sur la corde, agiter les mains, c'est même nécessaire que ce mouvement soit « vendu », comme on dit dans le jargon du cirque), devrait être souligné. [...]

Si le mouvement est effectué correctement, sans l'intervention de la volonté, selon le principe de l'unité organique, un certain état d'esprit émotionnel élémentaire est crée, juste dans le processus moteur donné, qui Bode appelé « sens plastique. » Un tel état d'esprit, qui peut être renforcé par la musique, est de nature à déterminer, en vertu de inhibitions spéciales, l'expressivité plastique des mouvements plus faciles. »

[313] *Ibid*., p. 211. Notre traduction : « L'effet d'attraction du mouvement expressif (c'est-à-dire l'effet psychologique sur le public, calculé précédemment) est garantie; tout d'abord, parce que chaque instant de lutte ou de vrai travail finalisé tire sur soi-même l'attention du public, et d'autre part, parce que le mouvement expressif assure l'apparition des émotions préparées chez le spectateur. Seul un mouvement expressif construit sur une base organique appropriée est en mesure d'obtenir ce type d'émotion chez le spectateur, qui reproduit automatiquement sous forme plus faible le système entier des mouvements des acteurs. »

La théorie théâtrale d'Eisenstein suit les découvertes de son maître, mais elle va plus loin, au-delà de la scène théâtrale, pour affirmer l'efficacité psychophysique de l'œuvre d'art. L'art doit se baser sur l'action efficace.

Convinzione fondamentale : il movimento scenico sera autenticamente espressivo (capace di lasciare una traccia) solo se l'attore, invece di riprodurre alla lettera il risultato dei processi motori (posa,smorfia, gesto) effettuerà un lavoro motorio corretto al termine del quale si otterrà in modo naturale un disegno emotivo efficace.

Dans la citation qui décrit qu'est-ce que le mouvement expressif ,on trouve cité le nom de Bode : Eisenstein reprend en main ses études sur la gymnastique expressive. Bode voulait mettre « l'organismo umano in una condizione psicofisica tale da rafforzare contemporaneamente sia la sua potenzialità motoria che la sua capacità di controllo cosciente di tali movimenti.»[314]

Il s'agit d'un travail de formation minutieux et rigoureux, grâce auquel l'acteur peut rejoindre un haut niveau d'artificialité du mouvement. C'est seulement l'anatomie qui est mise en jeu, mais tout le corps de l'acteur y compris ses phénomènes organiques. Le mouvement naturel est considéré tel s'il est fait par le corps dans sa totalité. Bode soutenait qu'un mouvement organique devait être un mouvement qui impliquait le corps dans sa totalité, c'est-à-dire en lui donnant un sens organique.

Il place à la base de ses recherches sur le mouvement, le principe de la totalité, le même principe qui est repris par Eisenstein :

> « L'azione organica è un impegno che coinvolge l 'uomo nella sua totalità. Per movimento naturale s'intende un movimento a cui partecipi simultaneamente l'intero corpo. Sulla base di ricerche anatomo-fisiologiche si possono costruire solo movimenti artificiali, ma questi non sono in grado di realizzare ciò che viene richiesto a una qualsiasi disciplina sportiva, cioè un ulteriore sviluppo in

[314] *Ibid*., p. 203. Notre traduction : « l'organisme humain dans une condition psychophysique capable de renforcer simultanément soit sa potentialité des mouvements sa capacité de contrôle conscient de ces mouvements. »

senso organico. »[315]

Eisenstein veut formuler une théorie scientifique du mouvement scénique : il reprend les études de son prédécesseur Bode et sa gymnastique expressive qui touche l'anatomie, la physiologie et les phénomènes organiques.

Eisenstein dans son texte cite Kleist comme celui qui a parlé pour la première fois du centre de gravité du mouvement dans son célèbre texte, « Le théâtre des marionnettes ». Dans ce petit volume, qui a eu plusieurs interprétations, Kleist parle d'esthétique, de la différence entre ce qui est animé et ce qui ne l'est pas.[316]

Il décrit la marionnette comme la figure la plus complète du point de vue artistique. L'homme, par contre, possède par sa nature humaine beaucoup de défauts que le rendent soumis aux erreurs.

Le mouvement de la marionnette résulte riche de grâce même s'il s'agit d'un mouvement technique « Il me demanda si je n'avais pas trouvé très gracieux certains mouvements que faisaient les poupées, et notamment les plus petites. C'est une chose que je ne pus nier. »[317]

Un danseur peut étudier et s'entretenir pour rendre ses mouvements toujours plus mignons et aimables, mais il n'arrivera jamais au niveau de perfection des marionnettes. Pourquoi ? Parce que les marionnettes ont un centre de gravité que le machiniste bouge et que l'homme n'a pas. Il suffit de diriger ce centre de gravité, et les membres attachés bougeront automatiquement. Chez Kleist la marionnette possède toutes les caractéristiques fondamentales pour obtenir un mouvement parfait, alors que les hommes danseurs ne les ont pas. La nature humaine en tant que telle est déjà déficiente : le corps humain n'est pas né parfait et malgré les exercices et l'entraînement il n'arrivera jamais à la perfection.

[315] *Ibid*., p. 198. Notre traduction : « L'action organique est un engagement qui implique l'homme dans sa totalité. Pour mouvement naturel, on entend un mouvement auquel participent l'ensemble du corps. Sur la base des recherches anatomiques et physiologiques on ne peut construire que des mouvements artificiels, mais ceux-ci ne sont pas en mesure de réaliser ce qui est nécessaire dans une quelconque discipline sportive, qui est un développement supplémentaire au sens organique.»

[316] Nous rappelons ici ma mémoire du master 2 sur la Penthésilée di Kleist.

[317] Heinrich Von Kleist, *Sur le théâtre des marionnettes*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1998.

Kleist trouve la raison de cette différence esthétique dans la présence ou l'absence d'âme. Selon Kleist, l'âme est la cause de l'affectation de la danse humaine. Au contraire les marionnette n'ont pas d'âme, mais elles sont dotées d'esprit. Cet esprit leur donne une authenticité et surtout un degré de grâce qui pour l'homme est impossible atteindre. L'âme est donc ici perçue comme le siège de la réflexion, de la pensée. S'il y a pensée, rationalité, on n'arrive pas à toucher la grâce.

Comme preuve, il décrit la situation particulière de quand un homme arrive à faire un geste, un mouvement très proche à la perfection par hasard, c'est-à-dire sans y réfléchir. Aujourd'hui on dirait la chance du débutant. Si on demande à cet homme de refaire exactement le même geste ou mouvement, il n'arrivera plus à le faire aussi bien, au contraire plus il s'engagera dans la répétition, plus il manquera de grâce. La pensée n'est pas toujours le meilleur outil pour un bon résultat. Parfois, comme chez les marionnettes, c'est mieux d'unir à la réflexion la spontanéité d'un geste automatique.

La perfection, le mouvement pur, est sans sens, sans connaissance ; lorsque l'âme fait son apparence, on a l'imperfection. C'est le cas qui donne la grâce de se lever à un haut niveau, car si l'on pense à la loi de la gravité à laquelle l'homme est soumis, on parvient à l'imperfection. La marionnette est sans volonté et elle est l'expression de la grâce, de dieu, mais elle a besoin des mains de l'homme pour exister. La grâce en soi n'existe pas, elle demande une certaine quantité d'imperfection pour s'affirmer. Donc Kleist a suggéré à son époque la non existence de dieu, ou mieux il a soutenu que la nature divine a toujours un côté non divin, mais plutôt imparfait. La grâce est innocence, c'est la non-connaissance.

Il y a une sorte de nostalgie de l'état de grâce que l'homme a perdu avec la connaissance, un statut qui ne touchait pas la vanité.

Eisenstein reprend les études de Bode et de Kleist sur le centre de gravité pour affirmer le mécanisme de son mouvement expressif. Il appelle expressivité l'émotivité, l'excitation et la perturbation que ce mouvement provoque chez le public. Il essaie de traduire l'expérience dans une méthode, mais il s'aperçoit que la doctrine de Meyerhold n'a pas une méthodologie de la connaissance. Du point

de vue technique, le cinéma est un art plus complet car il présente aussi bien les images (montage), que les représentations (prise de vue).

> « Il cinema è teatro (delle attrazioni), solo di marca superiore quanto ad attrezzatura tecnica e dal punto di vista sociale (per il modo in cui viene recepito e perché non storpia gli attori). »[318]

Les éléments d'attraction organique seront pris dans le montage. Le metteur en scène a la tâche de regarder l'ensemble de son œuvre, tout fait partie de sa réalisation (encadrements, les attractions, le public).

Voici alors que la musique assume une rôle fondamental : elle est aussi une attraction. Le mouvement n'est pas soumis passivement à la musique, mais il doit être organisé par reflet de la musique.

> « La protesta contro la musica , in quanto mezzo deconcentrante, è sbagliata; infatti la ginnastica espressiva ha per scopo non la sottomissione passiva del movimento alla musica, ma al contrario il superamento e l'organizzazione del movimento da essa stimolato."[…] La musica provoca una reazione dell'intero sistema e non delle sole mani o piedi! »[319]

La musique provoque un mouvement de l'organisme entier, il vient faire partie de l'image d'Eisenstein. Nous parlerons de l'importance de la musique dans la dernière partie.

[318] Sergei M. Eisenstein, *Kaputt* ,in *Il movimento espressivo*, Venezia, Marsilio Editori, 1992, p. 243. Notre traduction : « Le cinéma est théâtre (des attractions), seule de marque supérieure dans l'équipement technique et du point de vue social (la façon dont il est perçu et parce que il n'estropie pas les acteurs).»

[319] Sergei M. Eisenstein, *Il movimento espressivo* , in op. cit., p. 202. Notre traduction : « La protestation contre la musique, en tant que moyen déconcentrant, est faux; En fait, la gymnastique expressive a pour but non pas la soumission passive du mouvement à la musique, mais au contraire le dépassement et l'organisation du mouvement stimulé par celui-ci. […] La musique provoque une réaction du système entier et non seulement des mains ou des pieds! »

III.III LE PASSAGE AU CINÉMA

« E' mia convinzione che il cinema rappresenti lo stato odierno del teatro. Il teatro alla vecchia forma è morto, e se esiste ancora è solo per forza di inerzia»[320]

On sait que le rapport avec son maître théâtral Meyerhold ne fut pas simple, mais plutôt orageux, surtout à la fin de l'expérience théâtrale d'Eisenstein car il trouve un point limite de la théorie théâtrale de Meyerhold : le point focal du théâtre biomécanique c'est l'homme, l'acteur ; au contraire Eisenstein est intéressé par le mouvement expressif. Bien sûr le théâtre est le point de départ pour une réflexion qui vise à éclater ce qu'il appelle *Action efficace*, mais ce n'est pas assez. « La biomeccanica in Mejerchol'd è azione, per me invece, dal punto di cista dell'efficacia dell'azione c'è il montaggio. »[321]

Eisenstein se demande quand l'art devient-il efficace ? Quand l'art a-t-il des conséquences sur la réalité ? Quand l'art reste-t-il au théâtre ? L'art doit sortir de la dimension théâtrale car il est séparé de la réalité. Le théâtre doit rester un lieu de réflexion, de reconstruction d'une société nouvelle.

Le théâtre actuel, n'est pas en mesure d'accomplir cette tâche, il résulte stérile de ce point de vue. L'expérience théâtrale a sa limite dans le fait qu'elle reste séparée du réel social et donc n'est pas nécessaire aux Russes. Au début, Eisenstein théorise donc un nouveau théâtre : le théâtre des attractions qui va inéluctablement changer l'être du public, mais après il se rend compte que cette révolution n'est pas assez. Pour donner voix au spectacle révolutionnaire, il faut s'adresser au cinéma. Eisenstein dans son texte « Kaputt », parle de la destruction de l'art afin d'avoir un art efficace :

[320] Sergei M. Eisenstein, *Il legame inatteso*, in *Il movimento espressivo*, Venezia, Marsilio Editori, 1992, pp. 40 - 41. Notre traduction : « Il est ma conviction que le cinéma représente l'état du théâtre d'aujourd'hui. Le théâtre à l'ancienne forme est mort, et s'il existe encore c'est seulement par la force d'inertie. »

[321] Sergei M. Eisenstein, *Kaputt* , *op. cit.*, p. 242. Notre traduction « La biomécanique chez Meyerhold est action, mais pour moi, en termes de l'efficacité de l'action efficace il y a le montage.»

« Il teatro può esistere solo nella lotta[…]. Il passo successivo: oltre i confini del teatro. La questione del teatro come problema si trasferisce oltre i suoi confini. Il limite delle rappresentazione teatrale è stato raggiunto come in un telescopio. L'autentica immagine della dissoluzione del teatro è tutta in Mejerchol'd. »[322]

En 1923, Eisenstein a publié un article-manifeste sur le magazine FEL intitulé « Montage des Attractions »,où il a proposé un nouveau type d'installation théâtrale. A partir du concept de biomécanique de Meyerhold, Eisenstein présente un nouveau montage théâtral fondé sur l'union libre des scènes de manière à entraîner l'état émotionnel du spectateur. Il théorise l'indépendance du montage qui doit être organisée en termes d'une forte implication émotionnelle et affective du public.

Au début des années '20, Eisenstein a collaboré avec les directeurs Lev Kuleshov et Esfir Shub, ayant ainsi la possibilité d'étudier et d'approfondir les techniques de montage des films. Eisenstein est de plus en plus convaincu que le théâtre ne suffit pas de mettre en pratique son art, alors que le film est à ses yeux l'art parfait pour une implication totale du spectateur. Le théâtre est incapable d'exprimer un « sens » en constante évolution. La réalité se transforme de façon continue et le temps théâtral n'arrive pas à donner forme à cette vitesse. Seul le cinéma se prête à ce besoin de sens.

Dans un autre texte, Montaž Kino-attrakcionov (Le Montage des attractions cinématographiques) de 1924, Eisenstein explicite sa théorie : le montage n'est pas simple assemblage de scènes qui raconte une histoire, mais un outil qui renforce le sens. Grâce au contraste des scènes complètement déconnectées du point de vue visuel, on peut réveiller le public et le faire participer activement.

[322] *Ibid.*, p. 241. Notre traduction « Le théâtre ne peut exister que dans la lutte [...]. L'étape suivante : au-delà des frontières du théâtre. La question du théâtre en tant que problème va au-delà de ses frontières. La limite de la représentation théâtrale a été atteinte comme dans un télescope. L'image authentique de la dissolution du théâtre est toute chez Meyerhold. »

Le spectateur ne doit pas être passif pendant le visionnage du film, mais il doit être secoué, dérangé afin de déclencher en lui de nouvelles associations d'idées ; et cela peut être fait par le montage des attractions.

Nous devons à ce point répondre à la question : qu'est-ce que l'attraction ?

Attraction est pour Eisenstein un élément capable de produire un choc émotionnel chez le spectateur, un effet sensoriel ou psychologique calculable. L'attraction, un principe qui devrait être traduit en une méthode de mise en scène, constitue l'unité moléculaire du spectacle. Le montage des attractions doit être libre, mais servir le but de susciter un effet unique. Le texte dramatique, le sujet de la représentation doit être divisée en une série de parties.

Dans un projet cinématographique qui comprend huit films d'avant-garde au sujet de la révolution du mouvement ouvrier, Eisenstein va travailler pour son premier film, « La grève » en 1925 avec un groupe d'étudiants. Ce film-expérience ne propose pas une narration classique, par contre, alterne des images liées à la révolution ouvrière avec des images de bovins abattus. La structure dramatique est calquée sur la structure du phénomène de grève, symbole de la lutte des classes. Ce premier film a été plutôt une expérience sur la façon de libérer le cinéma de toute dépendance littéraire et théâtrale.

Au cours des deux prochains films, « Le Cuirassé Potemkine » de 1925 et « Octobre » de 1927, Eisenstein précise sa théorie du montage. Pendant toute sa vie, il travaillera sur la poétique du montage en apportant continuellement des changements et des ajouts à ses travaux de recherche. Sa redéfinition constante de la théorie du montage l'a conduit à la fin des années '20 à changer l'expression « montage des attractions » en « dramaturgie de forme cinématographique ».

Le concept de montage passe ainsi d'une formulation immature dans le contexte d'avant-garde russe en 1923, à sa nouvelle formulation cinématographique en suivant ses altérations de montage « pathétique », comme dans le film « Potemkine» et montage « intellectuel » comme dans « Octobre ». Dans « La Ligne générale » du 1929, Eisenstein rejoint un équilibre entre une conception sensorielle et celle rationnelle. Nous parlerons des différents types de montage dans ce chapitre.

Le montage classique suit sa propre logique : le public ne doit pas réaliser

la fiction du film, du montage, mais il doit s'immerger totalement dans l'histoire jusqu'à ce qu'il perde conscience du medium. De cette façon, le spectateur suit l'histoire passivement, ainsi telle qu'elle est présentée sans la remettre en cause.

Dans le montage d'Eisenstein la logique est à l'opposé : le spectateur en regardant le film prend conscience de la fiction cinématographique et il développe un sens critique. Eisenstein reprend l'une des leçons de son maître Meyerhold : rejeter l'illusionnisme et affirmer artificialité de l'événement scénique. La mise en scène meyerholdienne veut être stylisée.

Meyerhold critique l'excès du naturalisme qui prévaut dans le Théâtre d'Art. Il théorise la naissance d'une nouvelle forme de théâtre appelée *Théâtre de la Convention*, car il prend l'hypothèse que le spectateur n'oublie jamais, même pour un instant, d'avoir devant lui un jeu d'acteur, et même l'acteur n'oublie jamais d'avoir devant un auditoire. Le spectacle ne doit pas tromper le spectateur en lui donnant l'illusion du réel, mais doit au contraire encourager le spectateur à compléter le processus de création avec sa propre imagination.

A partir d'une conception théâtrale qui rejette l'illusionnisme pour affirmer la conventionalité absolue de l'événement scénique, son essence artificielle, le directeur est d'avis que chaque composante de la mise en scène doit divulguer de façon synthétique l'essence d'une période, d'un phénomène ou d'une situation. Les images de la toile de fond, ainsi que les accessoires très peu nombreux, la musique et la récitation n'auront pas des connotations réalistes ou psychologiques : à travers des symboles stylisés, ils iront plutôt suggérer l'essence du texte, en laissant espace à l'imagination du spectateur pour compléter sa vision.

Le public doit jouer un rôle actif, il est impliqué dans une sorte d'expérience communautaire visant à activer l'imagination du public, en le faisant participer à la création de l'œuvre d'art théâtral. Si on lui montre seulement un signe stylisé, il est amené à terminer le travail dans son esprit, en créant des significations émotionnelles et spirituelles qui sont juste suggérées sur la scène. Si une partie de la mise en scène est en mouvement, alors tout l'ensemble des parties est en mouvement. La mise en scène est fragmentée : elle n'est plus perçue comme un continuum, mais par des cadres détachés.

Le public est tellement bouleversé par une succession d'images violentes qui vont réveiller la conscience critique. Ici, comme dans la cruauté d'Artaud est le gimmick qui rend possible l'éveil de l'esprit. Cet autre type de montage est basé sur l'association et la relation entre les images en fonction de la relation de cause à effet. En d'autres termes, la linéarité narrative est perturbée au profit d'une expérience sensorielle. On passe de l'image-temps qui se fonde sur une succession d'actions logiques à l'image mouvement qui permet de créer une certaine perturbation chez le spectateur qui se trouve déstabilisé par le raccord illogique entre deux plans.

Chez les film d'Eisenstein, l'intention de propagande est évidente, il veut diriger la conscience du spectateur vers une idéologie politique spécifique. Pour ce faire, l'auteur utilise une particulière combinaison d'images contrastantes afin de pousser le spectateur à créer de nouvelles significations.

Pendant les années '20, Eisenstein devient un personnage de succès, il est connu comme le cinéaste d'avant-garde. Il voyage beaucoup par le monde et il devient toujours plus révolutionnaire par rapport à la ligne culturelle classique. Il s'aperçoit que la réalité artistique doit changer, mais sa volonté de révolutionner n'est bien acceptée par l'entourage artistique russe.

En 1930 il va au Mexique avec son opérateur Tissé Eduard k. et à son retour il devient toujours plus exclu du monde de l'art. Sa dissidence va contre le chemin classique si bien que son film « Le Pré de Béjine » a été interrompu deux fois et définitivement interdit en 1937. Malgré les attaques de la part de cinéastes et d'homme de culture, Eisenstein n'a jamais fini d'avancer dans sa recherche. Il écrit beaucoup d'essais, de textes qui vont rester parfois incomplets. Il essaie d'écrire aussi un texte qui sera le texte base de sa théorie.

« Alexandre Nevskj » est un film de la fin des années '30, de 1937, un film plus proche du statut classique que du socialisme. Cette fois Eisenstein est resté dans la limite possible afin d'éviter une autre interdiction.

De l'année suivante est son texte très célèbre, Montaž, où il recueille toutes ses notes sur le montage des attractions.

Il faudra attendre 1944 pour la première partie de son dernier film « Ivan Groznyj » intitulée « Ivan le terrible », une partie qui a été un succès ; par contre

la deuxième partie fut condamnée par le comité du parti communiste.

III.IV LES SOURCES

III.IV.I Il Kabuki

« E' arrivato da noi il teatro kabuki, fenomeno rilevantissimo della cultura teatrale, e tutti a profondersi in elogi sulla sua incontestabile grandiosa maestria. Eppure[…] Ma per favore! Dal kabuki "non si cava né lana né latte". Il kabuki è un teatro della convenzione! Il kabuki non può appassionare noi europei! La sua maestria non è altro che fredda perfezione formale! [323]

Cette citation est prise du texte « Il legame inatteso » de 1928. Le titre de ce texte nous indique qu'il existe un lien entre le théâtre japonais kabuki et le théâtre d'Eisenstein. Un lien inattendu, pourquoi ? Si on lit cette phrase, nous avons l'impression qu'Eisenstein détestait le théâtre japonais kabuki, mais alors comment ce lien est-il possible? Si Eisenstein avait une opinion ainsi négative du théâtre kabuki pourquoi il parle d'une connexion entre les deux théâtres et il arrive à lui consacrer des pages ?

Il est vrai qu'Eisenstein n'aimait pas le kabuki dans sa totalité, mais il lui accorde des atténuantes. La chose qu'Eisenstein ne supportait pas du kabuki est le formalisme, la manière de réciter ainsi parfaitement. Eisenstein accuse le kabuki d'être un théâtre de la convention, sans jamais une bavure, une chose hors sa place. Le japonais font un théâtre apparent, très étudié dans les plus petits détails et aussi solennel pour accomplir sa tâche esthétique.

Mais un théâtre aussi extérieur n'intéresse pas Eisenstein, il est à la recherche de l'action efficace, d'un théâtre pulsionnel. Eisenstein réfute le

[323] Sergei M. Eisenstein, *Il legame inatteso,* op. cit., p. 39. Notre traduction : « Le théâtre kabuki est arrivé chez nous, phénomène très important de la culture théâtrale, et tout le monde à faire des éloges de son incontestable grande maîtrise. Pourtant, [...] Mais s'il vous plaît! De Kabuki « il ne creuse ni de la laine ni du lait. » le Kabuki est théâtre de la convention! Le kabuki ne peut pas enthousiasmer nous les Européens! Sa maîtrise n'est rien que froide perfection formelle! »

conventionnalisme du théâtre kabuki, mais il y voit aussi des aspects positifs qui peuvent être empruntés par son théâtre.

Allons lire quels sont ces aspects :

> « Ciò che distingue in modo più marcato il kabuki dai nostri teatri è, se posso usare questa espressione, il *monismo dell'insieme*. […] i giapponesi ci hanno mostrato un altro rilevantissimo tipo d'insieme: *l'insieme monistico*. Presso i giapponesi il suono, il movimento, lo spazio, la voce non si accompagnano (e non vanno messi in parallelo) l'uno con l'altro, ma vengono trattati come altrettanti *elementi autonomi di senso*. Ha luogo qui un unico sentimento(Oscuscenie) monistico di "stimolazione" teatrale. I giapponesi considerano ciascun elemento teatrale non come una singola unità percettiva relativa alle diverse categorie di azione (sui diversi organi di senso), ma come unità *di teatro*.»[324]

Les différentes unités du théâtre (le son, l'espace, le mouvement et la voix) sont perçues comme différentes parties de la même unité. Chaque élément a son Indépendance par rapport au sens, mais dans la complexité ils font une unité. L'expression utilisée par Eisenstein veut dire que le théâtre est un ensemble d'unités qui vont opérer sur les organes de sens. Le mot unité a une double signification : dans le sens de singularité, mais aussi dans le sens de totalité. La singularité d'un élément avec ses propres caractéristiques participe à donner la même perception.

Eisenstein parle de conversion pour expliquer la méthode du théâtre kabuki : l'action passe d'un matériau à un autre, d'une catégorie de stimulation à une autre. Au lieu d'une succession d'éléments, on y trouve une transformation de l'action dans l'équivalent de l'élément suivant.

[324] *Ibid.*, pp. 41 - 42. Notre traduction : « Ce qui distingue de plus le kabuki des nos théâtres est, si je peux utiliser cette expression, le monisme de l'ensemble. [...] les Japonais nous ont montré un autre type d'ensemble très considérable: l'ensemble monistique. Chez les japonais, le sons, le mouvement, l'espace, la voix ne s'accompagnent les uns, les autres (et ils ne doivent pas être mis en parallèle), mais sont traités de même comme éléments autonomes de sens. Il se déroule ici un sentiment unique (Oscuscenie) monistique de « stimulation » théâtrale.

Les Japonais considèrent chaque élément théâtral non comme une unité de perception unique par rapport aux différentes catégories d'action (sur les différents organes des sens), mais comme une unité de théâtre. »

Les principes qu'Eisenstein garde du kabuki, se résument à deux. Le premier est la récitation par coupes mécaniques qui permettent de décrire plusieurs gradations émotives et différents états d'âme. À un moment donné, l'acteur est comme ci, le moment d'après il se présente avec une perruque et un autre maquillage, le moment d'après il a encore changé de visage et ainsi de suite. Cette technique est reprise par Eisenstein pour rendre encore plus profond le processus psychologique dans ses films : il présente au public une série de coupes d'encadrement en conflit pour obtenir l'acuité maximale.

Le deuxième principe c'est la récitation en tronçons, c'est-à-dire que l'acteur coupe la récitation d'un événement en morceaux, on voit la main qui récite, après la jambe et ainsi les autres parties du corps. Le mouvement est décomposé en fragments, comment dans notre technique du ralenti où on peut voir toutes les parties du corps en action. Cette procédure joue beaucoup sur le rythme en battant la mesure sur une lenteur inimaginable pour nous au théâtre. Mais si on l'applique au cinéma, la succession des plans individuels rend plus passionnante la vision.

Le théâtre japonaise se présente donc comme source du montage eisensteinnien, mais même le théâtre japonais a des limites que seulement le cinéma peut surpasser grâce à la quatrième dimension.

La stimulation théâtrale dérive de l'exact équivalent des images visuelles et sonores qui vont toucher l'esprit du spectateur. Le kabuki est capable de susciter une nouvelle sensibilité qui se base sur l'indifférenciation des perceptions : toutes les unités vont former un unique dénominateur perceptif visuel et sonore.

Le mot *oscuscenie* est proprement la définition de ce sentiment unique qui provient de la somme du stimulus optique et acoustique. Ainsi tout est augmenté d'intensité et le public en résulte beaucoup plus perturbé.

> « L'arcaismo della stimolazione sensoriale indifferenziata del teatro kabuki, da un lato, e il punto più avanzato di sviluppo del *pensiero di montaggio* dall'altro. Il pensiero di montaggio – culmine della percezione differenziata di

un mondo organicamente scomposto- si ricompone in uno strumento che opera senza errori e in modo matematico: in una macchina.»[325]

Nous revenons encore une fois à Kleist : selon Eisenstein Kleist était déjà très proche du kabuki car il avait pré-annoncé que la perfection de l'acteur réside dans un corps inconscient où dans un corps parfait, c'est-à-dire dans la marionnette ou Dieu.

Le kabuki est lié au cinéma, au cinéma sonore, par sa capacité de stimuler les sens de manière indifférenciée. Eisenstein parle d'une méthode du contrepoint pour expliciter le passage de la stimulation d'un élément à l'autre.

Il faut trouver la perception équivalente dans l'autre catégorie : les organes de sens sont tous stimulés au même temps.

Le lien avec le théâtre, et puis avec le cinéma, est recherché en rapport à un sentiment généralisé, *oscuscenie* dont on a parlé, que ces arts vont provoquer chez le public. Les éléments d'attraction organique feront partie du montage de l'action efficace.

Si le théâtre tel qu'il est n'est plus en mesure d'être efficace, dans le sens d'agir efficacement sur le public grâce aux attractions, il vaut mieux en finir avec cet art et s'adresser au cinéma sonore. C'est seulement au cinéma que l'on peut réaliser la destruction de l'art théâtral.

[325] *Ibid.*, p. 47. Notre traduction : « L'archaïsme de la stimulation sensorielle indifférenciée du théâtre kabuki, d'une part, et le point culminant de la *pensée de montage* de l'autre. La pensée de montage - apogée de perception différenciée d'un monde organique décomposé- se rassemble dans un instrument qui fonctionne sans erreurs et d'une façon mathématique: dans une machine. »

III.IV.II Les hiéroglyphes

« L'ideogramma è formato dalla combinazione di più rappresentazioni grafiche convenzionali degli oggetti che compongono il concetto in esso espresso, ovvero il disegno del concetto, l'immagine del concetto.»[326]

Nous avons vu qu'Eisenstein a trouvé l'inspiration pour son montage des attraction en Orient dans le théâtre kabuki, mais pas seulement. Il s'adresse à l'orient aussi car il est très fasciné par le système d'écriture hiéroglyphique.

Ce qui l'attire chez les hiéroglyphes, c'est leur force intellective d'écriture. La particularité de cette écriture réside dans le fait qu'à partir des deux éléments concrets, on peut élaborer une idée abstraite et que du pluriel on rejoint le singulier. En effet, de la représentation graphique et pure d'un objet et sa combinaison avec une autre représentation graphique d'un objet différent, on arrive à un troisième élément, cette fois abstrait. De la combinaison de deux hiéroglyphiques simples et représentables, on obtient quelque chose qui n'est pas représentable, un concept.

Eisenstein a écrit un texte intitulé « Hors champ » où il décrit très bien le fonctionnement des hiéroglyphes en donnant aussi des exemples. Il dit que la combinaison de deux hiéroglyphes simples produit un concept. Exemple : la représentation de l'eau et de l'œil veut dire pleurer ; la représentation d'un chien et d'une bouche veut dire aboyer. Donc, à partir de la notion de deux représentations, on formule l'idée de quelque chose qui est irreprésentable : un concept.

L'orient, en tant que source d'inspiration, n'est pas une pratique seulement d'Eisenstein, en effet nous avons vu qu'Artaud lui-même a retrouvé dans le monde oriental la source de son théâtre métaphysique. Le rapport d'Artaud avec l'orient naît lors de l'exposition Coloniale de Paris en 1931. Là il voit des spectacles théâtraux qui sont purement scéniques, c'est-à-dire que même les acteurs sont scéniques.

[326] *Ibid.*, p. 44. Notre traduction : « L'idéogramme est formé par la combinaison de plusieurs représentations graphiques conventionnelles des objets qui composent le concept exprimé en lui-même, c'est-à-dire le dessin du concept, l'image du concept. »

Ce qui a frappé ainsi Artaud dans ces spectacles, ce sont proprement les acteurs qu'il appelle *hiéroglyphes animés*,[327] (ce sera peut-être pas un cas), car ils font toute une série de signes qui font voir leur pensée. Grâce à des signes, l'acteur arrive à faire voir au public son état intérieur, sa partie invisible. Ils ne jouent pas une pièce ou un personnage, ils offrent leur corps pour rendre visible l'invisible. Après avoir vu ces spectacles, Artaud sait que le théâtre qu'il avait imaginé est réalisable, est possible : un théâtre métaphysique.

Les hommes-hiéroglyphes sont des images charnelles qui font voir ce qui n'est pas visible à l'œil physique, l'invisible. Ce ne sont pas des acteurs, mais il faut les considérer comme des êtres impersonnels qui s'offrent au spectateur comme moyen pour atteindre la pensée. Ils font toute une série de gestes efficaces pour conduire le spectateur vers l'abstrait.

La métaphysique est liée au signes, au geste des hommes hiéroglyphes, mais pas seulement. Artaud parle de *Métaphysique en activité* [328] pour parler de tout l'ensemble des éléments de la scène : « métaphysique du langage, des gestes, des attitudes, du décor, de la musique. »[329]

Le mot *hiéroglyphe*, est donc utilisé par les deux philosophes-artiste comme synthèse du concret et abstrait. L'Orient se présentait à leurs yeux en tant que lieu où trouver des suggestions, des idées pour leur art. En particulier Artaud trouve dans l'orient la preuve de l'existence d'un théâtre métaphysique, Eisenstein trouve les bases du fonctionnement de son cinéma.

Eisenstein pensait que le cinéma devait suivre le même processus de composition de l'idée de l'écriture hiéroglyphique au moment du montage des photogrammes. On va obtenir la plus grande exposition visuelle de concepts abstraits. On a une image-forme qui dérive de la conversion du concept. Comme deux hiéroglyphes (images concrètes) qui vont s'organiser pour produire un concept, ainsi au cinéma le montage des images va donner le sens.

Dans le montage des attractions on passe du concret des photogrammes à l'abstrait de l'image totale. La représentation est convertie en image-idée.

327 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 65.
328 *Ibidem*, p. 54.
329 *Ibidem*, p. 55.

Même ici le principe d'ensemble monistique est présent, car les hiéroglyphes sont des images indépendantes qui vont se combiner pour donner un sens. L'unité d'un élément participe à l'élaboration du sens.

La théorie du cinéma d'Eisenstein est une vraie réflexion esthétique : l'art est le lieu où la pensée prend sa forme sensible avant la logique du concept. C'est ici que le sens se forme ; après c'est la forme logique qui succédera. L'art est capable de faire revivre la forme originaire de la pensée qui n'est pas logique-conceptuelle, mais sensible et toujours en rapport avec la réalité et ses affections. La rationalité trouve son matériel dans cette sensibilité primitive de pensée.

> « L'arte è anarchia. Adeguamento dell'arte al montaggio della vita; dopo la distruzione della religione, la distruzione dell'arte. »[330]

C'est à partir du montage des attractions que l'image totale prend vie. Le montage se présente aux yeux d'Eisenstein comme le principe en mesure de traduire la forme sensible et affective de la pensée en forme logique. A travers le principe rationnel du montage, Eisenstein donne forme à la composante perceptive.

Les vieux cinéastes considéraient le montage comme un moyen descriptif et narratif plutôt qu'intellectif, donc ils mettaient les photogrammes les uns après les autres en suivant un principe qu'Eisenstein appelle « épique ». Ils soutenaient que le montage était une simple concaténation des éléments. Selon cette vieille technique, l'encadrement était la base du montage et une succession d'encadrements formait le montage.

Eisenstein veut casser ce lien cadrage-montage car chez lui le cadrage n'est pas un élément du montage, mais il fait partie d'une unique cellule cadrage-montage. Le montage d'Eisenstein se caractérise par le conflit, la collision ; c'est-à-dire que là où on produit une collision, on a le montage, là on a la pensée. Chez Eisenstein le montage n'est pas une pensée composée par des éléments qui se succèdent, mais c'est une pensée qui naît du conflit de deux éléments

[330] Sergei M. Eisenstein, *Kaputt* , op. cit., p. 242. Notre traduction : « L'art est anarchie. Adaptation de l'art au montage de la vie; après la destruction de la religion, la destruction de l'art. »

indépendants, selon le « principe dramatique ». Eisenstein réfute l'idée du montage en tant que simple juxtaposition des plans, mais il croit que c'est le moment du conflit entre deux éléments différents qui sont l'un à côté de l'autre, car même le fondement de l'art est le conflit.

Le montage n'est pas du tout concaténation mais collision, rupture ; c'est le moment où on produit une pensée. Eisenstein est contre le montage narratif, celui de la simple concaténation des plans car il est stérile, improductif du point de vue de l'esprit.

On retrouve le conflit à partir de la cellule-même du cadrage ; on y trouve plusieurs types de conflits : de plans, de temporalité, d'espace. Ce que nous voyons n'est pas l'objet en soi, mais la vision que le cinéaste nous a voulu donner avec sa coupe d'encadrement. Il s'agit de ce qu'Eisenstein appelle *contrepoint optique* : la prise de vue est une forme de conflit qui montre quelle est la perspective cinématographique.

Chaque metteur en scène donne à son œuvre une coupe personnelle qui peut (et chez Eisenstein doit) être en conflit avec la pensée du public. Mais si on veut produire une pensée, il faut bien créer un montage en conflit avec la logique du réel. Eisenstein considère le montage épique comme une grande erreur car la pensée y est formulée à partir de pièces individuelles qui se succèdent, par contre il propose un montage dramatique où des élément en collision explosent dans un concept.

Comment peut-on obtenir le mouvement de l'action si les images sont immobiles et placées les unes après les autres ?

La sensation du mouvement naît de la non-correspondance de la première image avec la deuxième et ainsi de suite. L'événement est organisé selon une succession des coupes.

III.V LES MONTAGES

Eisenstein arrive à concevoir cinq types de montage. Chaque type de montage est un stade supérieur qui naît du conflit avec le précédent.

Le premier stade de montage est celui qu'il appelle *montage métrique* (Fig. 1-2) où l'attention est concentrée sur la longueur des pièces. C'est un montage élémentaire qui va très bien pour des solutions simples comme par exemple les marches, mais il se révèle bientôt insuffisant pour des situations plus compliquées.

Voilà que se profile alors le deuxième stade du montage, le *montage rythmique* qui prévoit un déplacement spatial à l'intérieur du cadrage, mais il a la limite de ne pas donner voix à ce qu'Eisenstein appelle la tonalité générale.

La sonorité émotive est prise en charge par le troisième montage, le *montage tonal* (Fig. 3).

Le quatrième montage est un montage qu'il faut insérer dans cette chaîne de montages comme étape successive dans le développement organique du montage tonal : le *montage harmonique* (Fig. 4-5-6). C'est un montage où la perception est moins de type mélodique comme dans le montage tonal et plus physiologique.

Avec ces expérimentations du montage, Eisenstein essaie d'unir deux dimensions différentes qui font partie de la même perception physiologique : une sonore et l'autre visuelle. De là l'expression *obertonnyj*, montage harmonique (que Eisenstein emprunte de Debussy).

Mais Eisenstein ne s'arrête pas là : aux quatre catégories il en ajoute une cinquième. Le montage *harmonique-intellectuel*. L'action motrice, la catégorie rythmique-émotive, la catégorie tonale ou mélodique-émotive, catégorie physiologique et enfin l'harmonique-intellectuel où les résonances harmoniques sont d'ordre intellectuel.

Ce dernier montage donne forme à un cinéma sans précédents : un cinéma qui veut être libre, direct sans besoin des concepts, des systèmes ; un cinéma intellectuel qui produit des idées et qui est engagé pour la classe sociale.

Eisenstein soutient que dans les films avec un montage descriptif et narratif, on trouve sûrement des bons plans, bien placés mais ils ne sont pas

connectés entre eux par la pensée. Le résultat c'est un film de belle apparence, purement esthétique.

« Le montage, dit-il, est toujours conflit. Le fondement de l'art en général est en conflit.»[331] Il s'agit donc d'une conception dynamique de l'art dans toutes ses formes.

Cette phrase pourrait être écrite par Artaud, qui croyait dans la nécessité du conflit, de la cruauté pour créer. La création doit dériver d'une expérience de rupture. Une rupture soit personnelle, par exemple l'expérience de l'asile, de la folie, de l'exil ; soit rupture avec la société et la pensée dominante. A partir de sa vie, tout pour Artaud commence par le conflit, la souffrance.

Artaud est considéré fou par la société,[332] un suicidé de la société (comme Van Gogh), mais sa volonté de réussir à être accepté par le monde qui le réfute, ne l'empêche pas de continuer à proclamer sa révolution de l'homme, de l'art et de la pensée. Le théâtre de la cruauté est un moment cruel, mais crucial pour élaborer une pensée. Sans violence, pas de théâtre et pas de pensée. La pensée doit naître librement dans l'homme, on lui montre le chemin, mais il est libre de se construire sa propre pensée.

Donc le théâtre doit être libéré du poids littéraire, des textes du passé. Il faut *en finir avec les chefs-d'œuvre*[333] qui sont désormais détachées de la vie de l'homme moderne. Le théâtre ne doit pas être narratif, il ne doit pas raconter une psychologie. Il faut s'éloigner de l'idée du théâtre comme représentation qui laisse intact le spectateur.[334] Au théâtre, qui est un théâtre de vie, l'homme est façonné, attaché par la cruauté.

A l'instar d'Artaud, Eisenstein sait qu'il faut perturber, choquer le public au théâtre, comme au cinéma. Pour ce faire, on a besoin d'un mouvement qui réveille l'esprit. Il croit que la sensation du mouvement ne dérive pas du processus de juxtaposition, mais de superposition des photogrammes.

[331] Sergei M. Eisenstein, *Fuori campo,* in *Il montaggio*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 11. C'est nous qui traduisons.
[332] Alain Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Editions Seghers, 1970, p. 37.
[333] Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 89.
[334] *Ibid.*, p. 93.

En effet la non-correspondance du premier élément avec le deuxième produit la sensation du mouvement. Eisenstein emploie le mot *cinématisme* pour parler du mouvement. Eisenstein n'est pas intéressé par la représentation du mouvement, ni par sa reproduction ; il veut faire, produire mouvement avec ses films.

On peut distinguer deux types de mouvement : le premier c'est le mouvement optique, basé sur la superposition de plans où l'œil physique du spectateur voit le mouvement des photogrammes sur l'écran. Le deuxième c'est le mouvement intellectuel où à partir de la vision de ces images le spectateur formule une pensée dans son esprit, Eisenstein l'appelle *montage associatif*.

Le montage associatif, ou tonal, c'est un type de montage où s'intensifie une situation du point de vue psychologique pour frapper le public. Par exemple la scène de l'abattoir dans le film « La grève » de 1923 (Fig. 7-8-9-10).

La scène de la mort des ouvriers est réalisée avec un montage croisé du massacre avec l'abattage d'un taureau. Dans ce cas, le massacre est l'élément unifiant qui pousse le spectateur à penser, à créer des nouveaux concepts.

Eisenstein appelle ce travail sur les émotions du spectateur *dynamisation émotionnelle.* Le façonnement est le point d'accès pour produire un effet émotif, mais pas seulement. En effet dans certains cas, la perturbation est menée pour conduire le spectateur vers de nouvelles idées. Le montage sert alors à stimuler le processus de la pensée. C'est là le but du cinéma d'Eisenstein : faire un *cinéma purement intellectuel.* Cela veut dire qu'il veut faire un cinéma qui exprime une idée, une pensée, un concept à travers les images du montage.

Comme le théâtre ne doit pas être figuratif ou narratif, mais plutôt d'agitation ; ainsi le cinéma ne doit pas présenter des événements, mais il doit faire du mouvement.

“Ottobre”

montage metrique

Fig. 1

Fig. 2

« La ligne générale »

montage tonal

Fig. 3

« La Ligne générale » montage harmonique

Fig. 4

Fig. 5

Fig.6

“La Gréve”

Montage associatif – dynamisation emotionelle

Fig. 7

Fig. 8

Fig. 9

Fig. 10

III.VI LE PUBLIC

Donc chez Eisenstein un point essentiel du montage est le spectateur et sa réception : le spectateur est actif dans la création de l'image totale. Le public est appelé à participer et à élaborer sa propre image globale, c'est-à-dire sa pensée.

L'image totale est la fin du processus de formation des images dans les émotions et dans l'esprit du spectateur, puisque c'est le principe même de ce type de montage qui pousse le spectateur à créer une contraposition au montage représentatif où le spectateur reçoit la pensée de l'auteur qui lui est montrée par la concaténation des représentations.

Eisenstein est convaincu que c'est cette implication personnelle qui distingue une œuvre d'art vitale d'un produit inerte, sans vie. L'œuvre d'art est dynamique, est mouvement, soit pour la perturbation physiologique, soit parce que l'image globale est construite sur la base des propres expériences et émotions individuelles.

Le public non seulement voit les représentations que l'auteur a choisies, mais il revit le processus dynamique de la formation de l'image de même que l'auteur. La force de cette méthode est que le spectateur est impliqué dans l'acte créatif par son individualité. Le spectateur élabore sa propre image en suivant son imagination, sa perception. Alors chaque spectateur voit les mêmes représentations, mais chacun crée une image personnelle. Les images seront différentes puisque la pensée est liée aux expériences de vie, et les vies sont toujours différentes les unes des autres.

En regardant le film d'Eisenstein, le spectateur est perturbé afin qu'il puisse penser son image totale. Tous les éléments que le cinéaste utilise pour obtenir un effet sur le spectateur sont appelés *attractions*, de là la célèbre expression *montage des attractions.* Ce type de montage Eisenstein l'a essayé auparavant au théâtre, où il avait eu la confirmation que cette méthode libère l'art du poids de la narration. Le théâtre et le cinéma ont en commun la vitale importance du public pour exister. Le public est essentiel et nécessaire car il prend part active dans le processus intellectuel de formation de la pensée.

Tâche du théâtre et du cinéma (qui est un théâtre plus organisé) est d'agir

efficacement sur le spectateur avec tous les moyens de la technique. Le *montage des attractions* se base sur la réaction psycho-physique du spectateur. L'acteur fait des gestes et des actions physiques avec tout son corps qui provoquent sans qu'il voie une réponse, un état d'esprit similaire à celui éprouvé par l'acteur.

L'acteur est libre de jouer comme il préfère, l'important est que ses actions soient calculées mathématiquement afin de produire des effets, des perturbations sur le spectateur. Les associations sont pensées préventivement, elles sont présentées dans un ordre précis pour que le spectateur soit mené dans le processus de création de la même image que l'auteur. L'auteur doit sélectionner les représentations qu'il veut donner et après il calcule les possibles combinaisons.

Il faut préciser que les attractions travaillent différemment au théâtre et au cinéma. Au théâtre, l'acteur exerce directement une énergie physiologique. Au cinéma, l'attraction n'est pas de caractère physiologique, même si elle est possible, mais est plutôt et surtout une attraction intellectuelle. Le but est de provoquer des associations dans la tête du spectateur. Le film n'est pas une simple présentation des évènements, mais il doit attacher l'esprit du public pour le faire penser, pour lui faire naître une image totale, c'est-à-dire une pensée.

III.VII ART LIBRE

L'art libre ce n'est pas de l'art pour l'art, il y a toujours une volonté ; le théâtre d'Artaud, ainsi que le théâtre auparavant, et le cinéma après, d'Eisenstein ont des buts bien précis : Artaud veut renouveler l'homme dans sa totalité, Eisenstein veut faire un cinéma utile pour le peuple.

L'œuvre d'art doit être vitale, dit Eisenstein, avec Artaud elle devient plus que vitale, elle devient vie. On a dit que le premier pas à faire c'est émanciper le théâtre du texte écrit, puis il faut élaborer une gestualité métaphysique toujours nouvelle et en mouvement « substituer aux formes figées de l'art des formes vivantes et menaçantes[335] ». L'homme sort du théâtre changé en profondeur et s'il s'entraîne tous les jours il pourra faire de sa vie une œuvre d'art total.

[335] *Ibid.*, p. 37.

Chez Artaud, le théâtre et la vie ne sont pas séparés, ils sont la même chose. Pendant toute sa vie il essaie de vivre sa vie dramatiquement, c'est-à-dire comme un drame, une œuvre d'art. Pour ce but il explore tous les champs de l'art : il a été acteur, auteur, écrivain, décorateur…la pluridisciplinarité est l'occasion de mettre en jeu sa vie. Certes, l'idée d'Artaud est extrême par rapport à l'image totale, mais on peut quand-même souligner l'importance de l'idée de totalité, c'est-à-dire de pluridisciplinarité, qu'Eisenstein aussi conçoit pour son image d'art globale. Là, dans cette image, une pluralité de disciplines de l'art (musique, théâtre, danse…) travaillent ensemble.

La liberté de l'art de tous les conditionnements, de toutes les limitations (par exemple liberté du scenario et du texte littéraire), a quand même besoin d'un guide pour les autres qui va leur montrer le chemin pour arriver à cette liberté. Parce que l'homme a besoin d'être amené, conduit vers la pensée nouvelle. Ainsi Artaud écrit à la première personne, pas pour un choix narcissique, mais parce qu'il entend son « je » comme le « je » de tous les hommes, un « je » multiple. Le « je » est un sujet pluriel, il est un *nous.* Artaud ne parle jamais de lui, mais de l'individu social.

De même qu'Artaud, Eisenstein conduit le spectateur vers l'image qu'il avait pensée au début et qu'il a divisée en plusieurs représentations. L'image va se créer dans la tête du spectateur, sans aide, l'image ne peut pas se réaliser. C'est pour cette raison que tout est calculé avec rigueur : les représentations d'Eisenstein sont choisies avec soin parmi une pluralité de possibilités ; les cris, les robes, les gestes de l'homme hiéroglyphe d'Artaud sont étudiés mathématiquement pour réveiller les sens de qui participe au théâtre, rien n'y est laissé au hasard ou à l'initiative personnelle.

La figure du spectateur est centrale pour un art vif et vital. La réception du public est fondamentale pour la réussite de l'art. Sans récepteur, il n'y a pas d'art.

Eisenstein fait cette réflexion sur le montage et sur l'image totale parce que le cinéma doit être utile sur le plan de la lutte de classe, il doit être un outil pour les gens. Mais pour qu'il soit un moyen social, l'art doit être libre, vivant, agissant dans la vie, c'est-à-dire que l'art nous fait questionner sur la vie, nous fait penser.

Eisenstein affirme que le cinéma et le théâtre sont accumulés par le spectateur et par le même but : modeler ce spectateur à travers une série de façonnements calculés précisément. Il a essayé le montage des attractions au théâtre et puis, une fois obtenue la confirmation pratique, il l'a mise en œuvre au cinéma aussi. Mais il a souligné une différence sur la modalité de provoquer les associations dans l'esprit du public : au théâtre, l'acteur montre des actions réelles qui provoquent chez le récepteur un effet similaire, afin de le pousser à l'imitation ; alors que le cinéma travaille sur les images.

La mise en scène doit être efficace (agir efficacement sur le spectateur), pour être telle elle ne doit pas être en conflit avec le comportement habituel des gens et en plus elle doit être la représentation graphique et généralisée d'une idée. La mise en scène doit être la généralisation graphique du contenu de l'action.

On peut considérer Eisenstein comme le prédécesseur d'Artaud qui a donné vie à l'image d'art totale. Cette image est une image qui se constitue dans la tête du récepteur sur la base des représentations qu'on lui montre. C'est un processus créatif, qui a besoin de l'esprit de l'homme pour être réalisé. L'image totale est créée pour que l'homme qui regarde un film puisse penser, c'est-à-dire qu'au cinéma, il pense grâce à l'image totale. La pensée devient image, elle devient visuelle.

Le cinéma d'Eisenstein nous propose de réfléchir sur les grandes questions de la vie, propre à l'instar du théâtre d'Artaud où on met en discussion la culture, la société, la vie de l'homme pour affirmer la nécessité de revenir à un état primitif de vivre, bien sûr plus simple, mais plus vrai. Le théâtre devient production de pensée à travers les images concrètes, une sorte de « poésie dans l'espace capable de créer des sortes d'images matérielles, équivalentes aux images des mots. »[336]

Eisenstein est convaincu que dans le futur, il n'y aura pas de spectacles ou de films avec une histoire que des acteurs représentent. Mais pour que ce rêve se réalise, il faut que la société change : elle doit dépasser sa nature humaine (homme nouveau d'Artaud).

[336] *Ibid.*, p. 47.

Comme nous l'avons constaté auparavant, une force qui pousse l'homme vers la pensée est nécessaire, Eisenstein appelle cette force attraction, Artaud cruauté. Dans les deux cas, l'élément perturbant est agressif, cruel. Il est nécessaire de soumettre au spectateur quelque chose de fort, autrement il reste dans sa passivité. Pour réveiller les sentiments et l'esprit, il faut agir efficacement, mais l'efficacité dérive d'une perturbation, d'un conflit.

Quand on a conflit, on a la pensée. Si le spectateur, qui est l'élément central de l'art, est mis face à des images totales qui vont dans la direction contraire de sa pensée habituelle, il commence à se questionner, à produire une pensée. Par contre s'il voit seulement des images qui confirment son état de pensée actuel, il reste passif et il ne se pose pas d'autres questions. La rupture avec le sens habituel donne une nouvelle pensée. L'homme doit avoir la possibilité de mettre en discussion ses idées et les idées d'autrui, c'est là la liberté de l'art.

Le mot *liberté,* il ne faut pas l'entendre comme liberté d'agir comme on veut, mais liberté dans le sens de participation, de la possibilité de participer au processus créatif de l'art.

Artaud et Eisenstein sont tous les deux engagés sur la question de la communauté : ils s'interrogent sur le mythe. Mais Artaud n'a pas de mythe, par contre Eisenstein a touché le mythe révolutionnaire pour créer une communauté artistique.

Eisenstein veut aider son peuple dans la lutte des classes ; Artaud se pousse encore plus loin car il veut renouveler l'homme dans sa totalité, en commençant par effacer son identité. L'homme doit s'ouvrir aux autres cultures, et donc il doit dissoudre les limites de son individualité. Au lieu du « je » individuel, Artaud utilise le « je » multiple, de tous les hommes. Un « je » qui a été bien défini par la Professeure Grossman, un *je transidentitaire*.

L'art vivant a besoin de l'homme qui participe activement à la création de l'œuvre d'art, mais pas seulement. En effet quand on parle d'art total on parle d'un art qui est multidisciplinaire, qui est ouvert à l'échange. Ainsi l'image totale d'Eisenstein est une image qui relève des autres disciplines de l'art pour réussir à être créée par le public.

Artaud, lui-même, décrit son théâtre comme un art total qui « prépare la voie à une autre naissance d'ombres autour desquelles s'agrège le vrai spectacle de la vie.»[337] Chez Eisenstein le vrai art nous pousse à réfléchir, à penser, alors que chez Artaud l'art doit coïncider avec la vie elle-même.

La pluridisciplinarité est essentielle pour le processus de penser. Comme l'homme a besoin d'ouvrir ses horizons et son identité, ainsi l'art a besoin d'élargir ses frontières.

Notre séminaire a dans le titre le mot *transculturelle*, je crois que ces deux philosophes-artiste nous montrent le sens de ce mot. La transculturalité est ouverture sur le monde extérieur et intérieur de l'homme. La collectivité, le partage sont les bases pour le succès de l'homme moderne et contemporain.

> « Da sempre io sostengo e insegno che il gesto (e quindi anche l'intonazione) è una messa in scena "raccolta nell'uomo". E, viceversa, la messa in scena è un gesto che "esplode" in una corsa attraverso lo spazio. Questa correlazione si ripete anche nella tappa seguente del teatro, il cinema, dove diciamo che l'inquadratura "esplode" nel rincorrersi dei pezzi di montaggio. E viceversa, che la successione del montaggio si raccoglie, si ripiega nel disegno compositivo dell'inquadratura.»[338]

Le stade suivant la récitation basée sur le geste c'est le dialogue : l'intonation lorsqu'elle devient significative va se fixer en une parole.

[337] *Ibid.*, p. 18.

[338] Sergei M. Eisenstein, *Il montaggio nel cinema della ripresa da un unico punto*, in *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio Editori, 2012, p. 25. Notre traduction : « Depuis toujours je soutiens et j'enseigne que le geste (et donc l'intonation aussi) est une mise en scène « rassemblée dans l'homme ». Et, à l'inverse, la mise en scène est un geste qui « explose » dans une course à travers l'espace. Cette corrélation est répétée dans la prochaine étape du théâtre, le cinéma, où l'on dit que le cadrage « explose » dans la poursuite des pièces de montage. Et vice-versa, que la séquence du montage se rassemble, se replie dans la composition du cadrage. »

III.VIII IMAGE ET REPRÉSENTATION

Allons voir maintenant le signifiant de deux mots clés dans la théorie d'Eisenstein : l'image et la représentation. Qu'est-ce que l'image et qu'est-ce que la représentation chez Eisenstein ? C'est une question très importante et pas toute suite clarifiée.

Pour répondre à cette question, nous devons partir de la définition de montage qu'Eisenstein élabore : les représentations individuelles se composent dans une image. Au début, le cinéaste choit une série de représentations. La corrélation entre la représentation A et la représentation B fait naître dans la perception et dans les sens du spectateur l'image plus complète du thème.

Chaque partie du montage n'est plus quelque chose d'indépendant, mais est une partie du thème unitaire qui traverse toutes les pièces. La combinaison de ces éléments dans un ordre déterminé fait apparaître une chose générale qui les rend unis : c'est l'image généralisée.

Il faut bien distinguer l'image, car comme on l'a dit auparavant, c'est le complément du concept, c'est l'apparition du sens ; et la représentation en tant que copie du factuel. Eisenstein est contre un cinéma représentatif, où l'image est simple figuration. Le cinéma doit faire du mouvement, doit produire une pensée. L'image est conçue intellectuellement, est une pensée de type prélogique qui n'utilise pas le concept. L'image associe le concret et l'abstrait.

- *Obraz,* c'est l'image : la forme la plus affective du processus intellectuel
- *Izobrazenie,* c'est la représentation, l'image figurative
- *obraznost*, (imagicité), c'est l'image globale.

Le cinéaste a dans sa tête une image, il la transforme en une série de représentations partielles qui sont en mesure de faire naître dans l'esprit et dans les sentiments du spectateur celle image qu'il avait pensée. C'est là le mouvement, le dynamisme. L'image n'est pas donnée en avance, mais elle vient générée du spectateur. L'image totale est proprement l'image qui se crée dans l'esprit du public à partir des représentations que l'auteur lui donne.

Cette image globale n'est pas visible, mais mentale et collective. L'image totale se construit donc dans la tête du spectateur par le mouvement des images partielles, elle totalise l'ensemble des représentations en passant à un niveau supérieur d'abstraction.[339]

Parole-métaphore-imagine : les mots ont perdu leur capacité de traduire le sens, la métaphore forme un sens figuré et l'image est la généralisation d'un ensemble de métaphores.

- *Obraznoe obobscenie* est la généralisation en image. La représentation est sa généralisation en image n'appartiennent pas à la même dimension car la représentation c'est l'objet, la généralisation est la perception de l'objet.

> « La rappresentazione è nell'inquadratura. L'immagine è nel montaggio. Ma abbiamo visto che anche l'inquadratura in sé se vuol essere artisticamente espressiva, deve comportare l'unità di entrambi questi principi. Abbiamo osservato la stessa cosa nel montaggio. Il montaggio ha una doppia funzione: di rappresentazione narrativa e di immagine ritmicamente generalizzata – sempre che si tratti di opera d'arte.»[340]

Eisenstein voit la sortie de cet impasse des deux fonctions du montage dans le cinéma sonore où le son gagne sa place dans la structure de l'image cinématographique. Dans ces premiers deux film , « La grève » et « Octobre », Eisenstein bougeait dans le cinéma muet, il devait penser les éléments en termes audiovisuels, mais avec le troisième film, « Potemkine », il va plus loin : pour la premier fois le film va avoir une musique composée proprement pour lui.

> « Io formulai a Meisel la mia esigenza in fatto di musica come "ritmo, ritmo e ancora ritmo prima di tutto". Ma in nessun caso nel senso delle coincidenze ritmiche di suono e rappresentazione. Bisognava concepire il ritmo della

339 Bruno Cany, *Renaissance du philosophe-artiste*, op. cit., 2014.

340 Sergei M. Eisenstein, *Il montaggio nel cinema sonoro,* in *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio Editori, 2012, p. 283. Notre traduction: "La représentation est dans le cadrage. L'image est dans le montage. Mais nous avons vu que même le cadrage est lui-même, s'il veut être artistiquement expressif, doit impliquer l'unité de ces deux principes. Nous avons observé la même chose dans le montage. Le montage a une double fonction : de représentation narrative et d'image rythmiquement généralisée - à condition qu'il soit une œuvre d'art. »

musica come una sfera dell'espressività.»[341]

Le montage et la musique ont un rythme différent. Dans « Potemkine », le rythme est une image généralisée.

Avec le sonore on a sur scène autre chose que la musique, la voix humaine. En particulier c'est sur l'intonation qu'Eisenstein jette son intérêt :

> « L'intonazione è uno stadio del movimento complesso del corpo. È il livello più fine dello stesso movimento espressivo che modula le sonorità della voce, le quali a loro volta sono altrettanti movimenti di organi umani (le corde vocali). »[342]

La voix est la mélodie originaire : les intonations, les modulations sont les prototype de la mélodie. La musique n'est que le développement de l'intonation.

Comment combiner les aspects sonores avec les aspects visuels ?

> «Le diapason della voce va *dall'esclamazione inarticolata direttamente emotiva*, attraverso *l'intonazione ragionata*, fino alla *parola astratta sensata*. Il diapason del gesto va dal *movimento diretto ed espressivo*, attraverso il gesto *figurativo - descrittivo*, fino al gesto *metaforico – sensato*. »[343]

L'écart où la voix et le geste jouent étant si vaste, on peut avoir des spectacles où on est très proche d'une manifestation semi-rituelle (dans le cas des stades maximaux), ou bien des spectacles où la partie verbale et la partie corporelle coïncident (les danses collectives au Mexique).

[341] *Ibid.*, p. 295. Notre traduction : « Je formulai à Meisel mon exigence autour de la musique comme « rythme, rythme et encore rythme avant tout. » Mais en aucun cas dans le sens des coïncidences rythmiques du son et de représentation. Il était nécessaire de concevoir le rythme de la musique comme une sphère d'expressivité.»

[342] *Ibid.*, p. 297. Notre traduction : « L'intonation est une étape du mouvement complexe du corps. Il est le niveau le plus fin du même mouvement expressif qui module les sons de la voix, qui sont à leur tour des mouvements d'organes humains (les cordes vocales) . »

[343] *Ibid.*, p. 298. Notre traduction : « Le diapason de la voix passe de *l'exclamation inarticulée directement émotionnelle*, par *l'intonation rationnelle*, jusqu'au *mot abstrait sensé*.

La diapason du geste passe de *mouvement direct et expressif* à travers le geste *figuratif - descriptif*, jusqu'au geste *métaphorique - sensé* . »

La différence se base sur comment on est proche ou loin de l'origine : si on reste proche, la combinaison rythmique des mouvements et de la voix est plus grossière, en revanche plus on va loin des origines, plus la dynamique est raffinée.

Eisenstein prend comme modèle la poésie où les images du thème ne coïncident pas avec les lignes métriques, mais elle débordent dans une autre ligne, par exemple.

> « La poesia – con i suoi schemi e con il loro configurarsi in misure – ha fissato non solo il fatto stesso della combinazione del movimento e della voce nel comportamento umano, ma anche l'intera gamma delle sfumature secondo le quali si è sviluppata la cultura di questa combinazione nell'ambito di un'azione organizzata.»[344]

Souvent les images-thèmes ne coïncident pas avec le mètre.

Dans le cinéma sonore, il faut faire la distinction entre la longueur physique (réelle) et la longueur psychologique (la charge émotive) d'une pièce. La transposition en musique d'une image qui est déjà élaborée du point de vue pathétique, transfère l'image en un niveau plus haut du point de vue de l'efficace.

L'intonation est très importante car c'est elle qui va donner l'image définitive de l'unité des paroles de la phrase.

L'image est dans le montage, dans le rythme et dans la musique ; alors que la représentation est dans le cadrage et ses combinaisons.

Dans « Le montage vertical » du 1938, Eisenstein développera la technique du montage dans le cinéma sonore : comment mettre en relation la musique avec la représentation ? Il faut combiner chaque phrase musicale avec chaque phrase représentative correspondante, c'est-à-dire qu'il faut visualiser la musique. On suit le mouvement que la musique suggère : la ligne de la musique est prise comme le fondement de la composition plastique (Fig. 11).

[344] *Ibid.*, p. 302. Notre traduction : « La poésie - avec ses schémas et leurs mesures – a fixé non seulement le fait même de la combinaison de mouvement et de la voix dans le comportement humain, mais aussi toute la gamme des nuances selon lesquelles s'est développée la culture de cette combinaison dans le cadre d'une action organisée . »

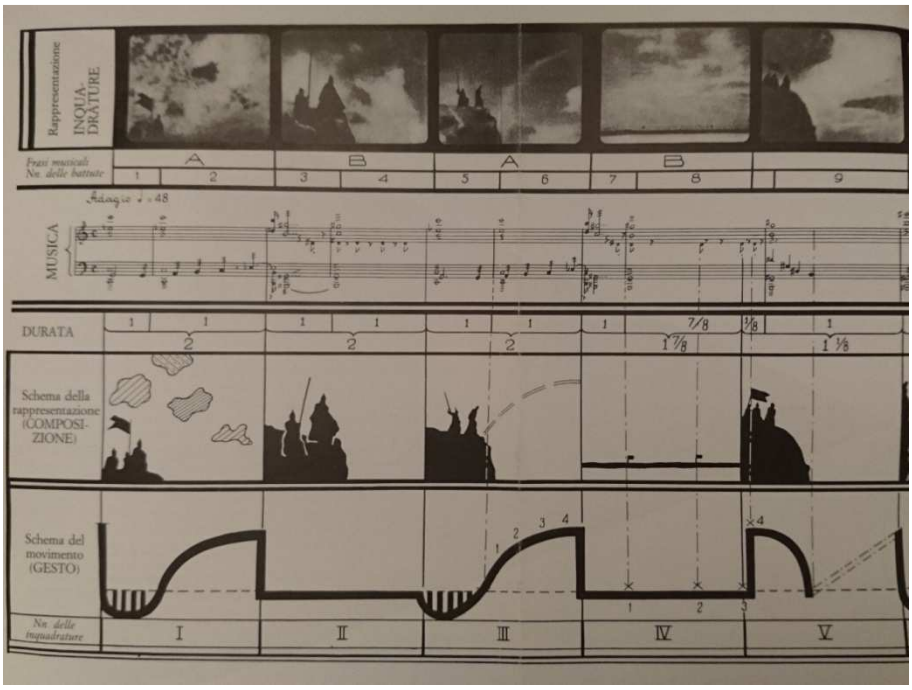
Rappresentazione
INQUA-DRATURE
Frasi musicali
Nn. delle battute
A
B
A
B
1
2
3
4
5
6
7
8
9
Adagio ♩ = 48
MUSICA
DURATA
Schema della rappresentazione (COMPOSI-ZIONE)
Schema del movimento (GESTO)
Nn. delle inquadrature
I
II
III
IV
V

Fig. 11

III.IX LES CENCI D'ARTAUD

Dans ce chapitre nous parlerons de l'unique tragédie qu'Artaud a écrite, « Les Cenci »;[345] nous verrons dans quels aspects cette tragédie rentre dans le cadre du théâtre de cruauté : sa structure, son langage, ses personnages.

« Les Cenci » est une histoire de crimes familiaux qui a inspiré nombreux écrivains, musiciens et réalisateurs. Dans la liste des noms nous retrouvons : Stendhal, Shelley, Dickens, Balzac, Artaud et d'autre encore.

Avant de commencer l'analyse du texte d'Artaud, nous retraçons brièvement l'histoire.

Premier acte

La tragédie des Cenci commence avec une discussion entre cardinal Camillo et le comte Cenci qui est en colère avec sa famille. Le comte confie à son ami ses désirs les plus profonds : tuer sa femme Lucrétia et deux de ses fils et violer sa fille Béatrice. Dans la scène suivante, Béatrice annonce à son bien-aimé Orsino que leur amour sera impossible, car Cenci s'y opposera toujours. En réponse, Orsino proclame son amour et sa volonté de lutter toujours pour elle. Béatrice est obligée à l'abandonner car son père à arrangé un diner très important. Pendant ce dîner, Cenci choque ses invités avec l'annonce publique que ses deux fils ont été tués avec l'aide de Dieu et qu'il souhaite la ruine et la mort à toute sa famille. Béatrice bouleversée par les mots de son père, condamne ses actions, mais le compte la menace.

Deuxième acte

On retrouve Lucrétia proclamant son amour pour son beau-fils Bernardo. Béatrice effrayée entre dans la chambre de sa belle-mère et la supplie de la protéger contre les menaces de son père. A ce moment, Cenci entre et saisit Béatrice par le bras, mais elle arrive à se libérer. Cenci réaffirme sa haine envers sa famille et les invite à le suivre dans une forteresse isolée.

[345] Antonin Artaud, *Les Cenci*, in *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1964.

Dans la deuxième scène, Camillo est en train de persuader Giacomo (le fils encore vivant de Cenci) de tramer un complot contre son père. Au début, Giacomo refuse pour des raisons religieuses, mais quand Camillo lui raconte la tyrannie de Cenci qu'il a entendue de la part d'Orsino, il change d'avis et décide d'assassiner son père.

Troisième acte

Béatrice avoue à Lucrétia que son père, le comte Cenci, l'a violée. A ce moment-là, Orsino et Giacomo entrent dans la chambre et ils leur offrent leur aide. Apres avoir réfuté l'appel à la justice séculaire ou à l'autorité du pape, Béatrice proclame qu'elle croit uniquement en la justice qu'elle choisit elle-même. Giacomo a donc l'idée d'engager deux tueurs pour assassiner Cenci, ils sont tous d'accord. Dans la scène suivante, Orsino, Giacomo et les deux tueurs attendent Cenci en dehors de la forteresse. Quand Cenci passe devant eux, ils tirent sur lui à plusieurs reprises, mais le ratent.

Quatrième acte

Dans la première scène, puisque la première a était un échec, Lucrétia et Béatrice réfléchissent sur comment organiser une deuxième tentative de meurtre à la vie de Cenci. Béatrice ordonne aux deux tueurs d'aller assassiner Cenci quand il dort car sous effet de la drogue, mais ils n'osent pas et ils échouent pour la deuxième fois. Béatrice se met en colère et les insulte. Les deux tueurs alors décident d'entrer dans la chambre de Cenci et de le tuer avec plusieurs coups de poignards. Quelques minutes plus tard, Camillo arrive à la forteresse avec un message très urgent pour Cenci. Béatrice et Lucrétia lui disent que le comte dort, mais Camillo n'y croit pas. Il rentre dans la chambre et il découvre que Cenci a été tué. La famille Cenci est immédiatement arrêtée.

Lucrétia est soupçonnée car est la seule personne qui garde en permanence une clef de la chambre de Cenci et Béatrice par sa haine envers son père qui était de notoriété publique. Seulement Bernardo réussit à échapper à l'arrestation. À la fin de la tragédie Béatrice est torturée et signe son exécution qui sera publique.

Enfin, Béatrice exprime sa peur de rencontrer à nouveau son père au paradis et que sa mort ne sera pas une libération pour elle.

III.IX.I Comparaison avec les versions précédentes

« LES CENCI
Tragédie en quatre actes
et dix tableaux
d'après SHELLEY et STENDHAL.»

Ceci est la phrase que nous retrouvons sur la première page du texte, « Les Cenci ». Comme nous avons déjà dit au début de ce chapitre, cette histoire de crimes et de scandales a été traitée par plusieurs auteurs au fil des siècles, Artaud s'inscrit dans ce courant. Avec ces mots, il nous indique que l'histoire de sa pièce de théâtre n'était pas une de ses propres inventions, mais qu'il l'a reprise d'après Shelley et Stendhal, qui eux-mêmes se sont basés sur un événement qui a vraiment eu lieu.

Les Cenci d'Artaud était la première réalisation du 'Théâtre de la Cruauté et fut jouée, pour la première fois, en 1935. C'est une tragédie, une pièce de théâtre, écrite en français qui se diffère de l'édition des ses deux prédécesseurs car Artaud a choisi d'utiliser le discours direct alors que Shelley avait opté pour la forme poétique et Stendhal pour la forme du récit.

Eu égard de la forme, nous constatons que la pièce de théâtre d'Artaud se compose de quatre actes et dix tableaux, alors que la version de Shelley a une structure de cinq actes et quinze tableaux.

La version d'Artaud garde à peu près la même forme que celle de Shelley : elle se compose de quatre actes pour un ensemble de dix scènes.

Avant de procéder à l'analyse du texte d'Artaud, il faut bien examiner les remarques d'Artaud sur les deux versions antécédentes à sa version.

Artaud cite explicitement le nom des ses prédécesseurs Shelley et Stendhal, pas seulement à la première page de son texte, mais aussi dans la préface de son texte, ainsi que dans des interviews et dans une lettre qu'il adresse

à son ami Louis Jouvet.

Partons de la préface, car c'est là qu'Artaud fait sa remarque la plus détaillée. Il commence en disant que 'Les Cenci' n'est pas encore le Théâtre de la Cruauté ; mais qu'il le prépare. Ensuite, il mentionne les versions de Shelley et de Stendhal et il indique également dans quelle mesure il s'est basé sur eux :

> « J'ai tiré ma pièce de Shelley et de Stendhal, ce qui ne veut pas dire que j'ai adapté Shelley ou imité Stendhal. A l'un et à l'autre, j'ai pris le sujet, lequel d'ailleurs est historique et beaucoup plus beau en nature que sur la scène et dans les manuscrits. A la nature, Shelley ajoute son style, et ce langage, pareil à une nuit d'été que bombardent les météores mais j'aime mieux la nature nue. En écrivant les Cenci, tragédie, je n'ai cherché à imiter Shelley, pas plus que je n'ai copié la nature, mais j'ai imposé à ma tragédie le mouvement de la nature, cette espèce de gravitation qui meut les plantes, et les êtres comme des plantes, et qu'on retrouve fixée dans les bouleversements volcaniques du sol. Toute la mise en scène des Cenci est basée sur ce mouvement de gravitation. »[346]

Artaud nous dit qu'il s'est véritablement basé sur les version de Shelley et Stendal pour ce qui concerne le sujet, mais qu'il n'a pas opérer d'imitation où d'adaptation. Il a pris le thème, le sujet historique et il l'a fait sien dans la structure et surtout dans le langage. Artaud dit avoir imposé le mouvement de la nature à sa tragédie, c'est-à-dire qu'il a donné libre espace à la nature humaine de se dévoiler telle qu'elle est. Nous verrons plus tard dans ce chapitre le sens de ce mouvement gravitationnel des êtres.

Nous retrouvons un autre témoignage de l'opinion d'Artaud sur « Les Cenci » dans une interview ; il dit : « Les Cenci. Un sujet barbare, hors du temps, dont la réalisation, telle que je la veux, doit laisser l'acteur et le public épuisés. Je n'ai pris à Shelley que le sujet, remplaçant le lyrisme par l'action.»[347]

Ici, comme dans la préface, Artaud répète qu'il n'a pris que le sujet de

[346] Antonin Artaud, *Autour du théâtre et son double et des Cenci*, in *Œuvres Complètes*, tome V, Paris, Gallimard, 1964, p. 45.
[347] *Ibidem.*

Shelley et qu'au lieu de la forme poétique, il a mis l'action, le mouvement efficace et bouleversant. Dans ce cas, il ne mentionne pas le nom de Stendhal.

Nous retrouvons la même remarque dans une autre interview qui se trouve dans l'appendice du même livre :

> « Ces Cenci, d'ailleurs, d'Antonin Artaud, ne sont point, comme on l'a annoncé, une adaptation, mais bien une tragédie originale. Shelley comme Artaud ont pris leur sujet dans l'histoire et la pièce d'Artaud ne ressemble pas plus aux Cenci de Shelley que l'Andromaque de Racine, par exemple, ne ressemble à Hécube d'Euripide, quoique issues sensiblement l'une et l'autre du même fonds. »[348]

De nouveau, il est souligné que la tragédie d'Artaud s'est basée plus sur Shelley que sur Stendhal et qu'il s'agit d'une tragédie originale. La pièce d'Artaud nous ne pouvons pas la comparer aux autres tragédie car elle est totalement innovatrice et insolite dans sa composition.

Le premier mars 1935 Artaud écrit une lettre à son ami Louis Jouvet (que nous avons déjà vu dans la première partie de la thèse être souvent le destinataire de ses lettres), où il parle de sa tragédie : « […] Elle (la pièce « Les Cenci ») est maintenant complètement au point, et c'est une pièce originale. Ce n'est pas ce que l'on appelle une adaptation : j'insiste sur ce point. »[349]

Toutefois, même si Artaud insiste sur le point de ne pas avoir effectué une adaptation, nous trouvons une contradiction dans une interview faite par Didier Daix. Artaud dit :

> « J'ai emprunté à Stendhal, reprend M. Antonin Artaud, l'ambiance de l'époque et cette couleur de sang que l'auteur de la Chartreuse de Parme a traduite d'un vieux manuscrit. J'ai emprunté à Shelley tout ce qui, chez lui, est discipline et lyrisme. »[350]

348 *Ibid.*, p. 308.
349 *Ibid.*, p. 248.
350 *Ibid.*, p. 312.

Qu’est-ce que nous devons penser ? Artaud répète plusieurs fois sur le fait que sa pièce est une version originale et qu’elle a en commun avec ses prédécesseurs seulement le sujet. Mais il affirme toutefois avoir emprunté des éléments de leurs versions : étant un théâtre de la cruauté, Artaud garde les éléments qui vont dans cette direction comme le goût pour le sang et pour la discipline. Le résultat est une tragédie tout à fait originale et authentique.

III.IX.II La tragédie

> « A la nature, Shelley ajoute son style, et ce langage, pareil à une nuit d’été qui bombardent les météores, mais j’aime mieux la nature nue. » [351]

Nous revenons ici au mouvement gravitationnel que l’on a mentionné auparavant. Artaud donne à sa tragédie le mouvement de la nature, c’est-à-dire un mouvement naturel, originel qui n’a rien d’artificiel. Un mouvement qui fait dérouler l’histoire dans une façon innée et spontanée. Le langage de Shelley est trop contre nature, trop romantique au goût d’Artaud. Il préfère la nature « nue », c'est-à-dire qu’il préfère respecter la forme naturelle de la cruauté.

Laisser la cruauté bouger naturellement, selon sa nature dans la structure, le langage, la mise en scène, les personnages. Nous pouvons voir la cruauté en œuvres dans chaque partie qui compose Les Cenci.

Un des éléments nouveaux de la version d’Artaud, par rapport aux versions de Shelley et Stendal, ce sont des additions détaillées en italique. Nous retrouvons ces additions partout dans le texte, elles donnent des informations supplémentaires par rapport aux gestes, aux mouvements, aux intonations de la voix des acteurs.

[351] *Ibid.*, p. 45.

Nous reportons ici deux exemples :

« Les convives refluent de tous côtés en désordre. Ils piétinent, affolés, et avancent comme s'ils allaient à la bataille, mais une bataille de fantômes. Ils partent à l'assaut de fantômes, bras levés comme s'ils avaient dans la main une lance ou un bouclier.»[352]

Ou bien

« Il fait un signe aux gardes qui entourent immédiatement les deux femmes. Bernardo se précipite à l'intérieur du cercle, se serre contre Béatrice. Camillo entre au milieu des soldats et, prenant Bernardo par la tête, il le tire doucement dehors. Le cercle des soldats se renferme.»[353]

Nous n'avons pris que deux additions quelconques, juste à titre d'exemple, mais le texte en est plein. Dans ces didascalies, Artaud explicite la mise en scène du point de vue autant physique que psychique. Lorsqu'il décrit une action, comme dans notre premier exemple, il ajoute une connotation émotionnelle, « une bataille de fantômes » nous fait comprendre aussi bien le mouvement que l'esprit dans lequel il est accompli. Le geste devient complet car dirigé par le corps ainsi que par l'esprit.

Ces additions, outre nous montrer ce qu'est le geste dans le théâtre de la cruauté, nous témoignent l'idée bouleversante d'Artaud sur la représentation. Nous avons vu dans la première partie de ce travail le refus d'Artaud de la mise en scène représentative, ici nous avons une ultérieure confirmation. Le fait d'ajouter des informations d'origine pratique dans le texte est la preuve qu'Artaud considère le texte de la même manière que tous les autres éléments (le geste, la voix, la musique, la scénographie…) de la scène.

Les additions sont l'outil pour rompre avec la représentation et la soumission du théâtre au texte écrit. Le geste a la même importance que le langage. Les paroles que nous lisons dans les additions nous donnent l'idée d'une

352 Antonin Artaud, *Les Cenci,* op. cit., p. 206.
353 *Ibid.,* p. 261.

gestualité plus complète. Le geste, le texte, la lumière et la voix ont la même importance et le même but : choquer le public.

Le sujet choisi est déjà en soi très inquiétant (un père de famille qui abuse de sa fille, une série d'homicides familiaux…), mais le langage, ainsi que les didascalies donnent une atmosphère encore plus sombre.

Le théâtre de la cruauté est un théâtre cruel, fait de sang et de révélations. Artaud, toujours dans la logique de s'éloigner de la dimension représentative du théâtre, pose à côté du langage verbal un autre type de langage fait de sons, bruits, cris, voix, gestes. La parole se fait corps.

Dans le texte de la tragédie, nous retrouvons souvent des notes qui décrivent ce langage charnel :

> *« Les assassins subjugués repartent.*
> *Du temps s'écoule.*
> *On entend un grand cri.*
> *Les assassins ressortent cette fois pleins de sang. »*[354]

Et en-dessous

> *« Les assassins sortent en se bousculant.*
> *On voit, dans le haut du décor, Cenci réapparaître chancelant, le poing fermé sur son œil droit comme s'il s'accrochait à quelque chose. En même temps éclatent de terribles fanfares dont le bruit va en grossissant. »*[355]

Cri, sang, bruit, assassins : tout ça dans la même direction afin de provoquer chez le spectateur une réaction forte et choquante. Chez Artaud, toutes les parties de la mise en scène : texte, geste, son et lumière ont la même importance.

L'homme doit se libérer du poids de la rationalité et laisser libre espace à son irrationalité. Le théâtre de la cruauté veut atteindre l'inconscient, comme dans le théâtre archaïque à dimension religieuse.

354 *Ibid.*, p. 254.
355 *Ibidem.*

Nous avons déjà parlé au cours de ce travail des hommes hiéroglyphes du théâtre de la cruauté, ils sont les acteur qui deviennent le geste en chair et en os. Eux-mêmes doivent se libérer de la raison et laisser parler leur inconscient.

> « LA CRUAUTÉ : Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits. »[356]

La condition du théâtre et de l'art en général est déplorable, la cruauté est le moyen pour réveiller les esprit, la métaphysique devient charnelle.

III.IX.III Les personnages

Passons maintenant aux personnages d'Artaud et leur caractères. Ils ont des personnalités très fortes et cruelles qui font des actions et qui parlent en toute liberté.

Nous rappelons que cette pièce fut mise en scène en 1935 ; donc après la vision d'un spectacle balinais lors de l'exposition Coloniale et après la période surréaliste. Si le surréalisme était pour Artaud la libération totale de l'esprit humain (déclaration du 27 janvier 1925), les hommes hiéroglyphes sont la nouvelle métaphysique.

A travers l'art, l'homme peut rejoindre une autre réalité où l'inconscient est le personnage principal et la raison le personnage secondaire. Nous constatons cette volonté de laisser le corps s'exprimer dans le choix d'Artaud de faire parler librement ses personnages :

> « Il y aura dans *les Cenci* d'abord ce que les personnages disent ; et ils disent à peu près tout ce qu'ils pensent ; mais on y trouvera en plus ce que personne ne peut dire, quelles que soient sa sincérité naturelle et la profondeur de la

356 *Ibid.*, p. 118.

connaissance de soi.» [357]

Ils disent tout ce qui leur passait par la tête, ainsi ils font ce qu'ils veulent. Prenons comme exemple ces mots du compte Cenci :

« Tu ne me comprends pas si mal. Car
Vois-tu, moi, le vieux comte Cenci, encore solide dans
Sa mince carcasse, il m'arrive plus d'une fois en rêve
De m'identifier avec le destin. C'est là l'explication de
Mes vices, et de cette pente naturelle de haine où mes
Proches sont ceux qui me gênent le plus. Je me crois
Et je suis une force de la nature. Pour moi, il n'y a ni
Vie, ni mort, ni dieu, ni inceste, ni repentir, ni
Crime. J'obéis à ma loi qui ne me donne pas le ver-
Tige ; en tant pis pour qui est happé et qui sombre
Dans le gouffre que je suis devenu.
Je cherche et je fais le mal par destination et par
principe. Je ne saurais résister aux forces qui brûlent
de se ruer en moi . »[358]

Nous assistons à la libération totale de l'esprit et du corps dans les faits et dans le langage. Le caractère du personnage de Cenci sert d'exemple à cette caractéristique.

Le comte Cenci se définit comme « une force de la nature » : revient ici l'image de la nature puissante. Non seulement la tragédie est structurée selon le mouvement de gravitation naturelle, mais les personnages aussi sont des forces eux-mêmes.

D'ici nous pouvons faire une constatation : les personnages d'Artaud ne sont pas considérés comme des identités, mais comme des êtres. Les forces de la nature s'incarnent en eux, pour cette raison ils manifestent leurs instincts ; ils ne sont pas des personnes que nous pouvons juger, mais des êtres, des forces qui

[357] Antonin Artaud, *Autour du Théâtre et son double*, op. cit., p. 46.
[358] Antonin Artaud, *Les Cenci*, op. cit., p. 191.

montrent l'inconscient.

Le jugement est une affaire des hommes au sujet de la culpabilité, mais les personnages de « Les Cenci » ne sont pas des hommes, néanmoins ils sont des dieux. Donc ils ne sont ni coupables ni innocents des crimes « [Les Cenci est] une tragédie et non pas un drame ; car ici les hommes sont plus que des hommes, s'ils ne sont pas encore des dieux. »[359]

Artaud avec son théâtre de la cruauté voulait montrer la fragilité de la rationalité humaine et affirmer sa pensée charnelle.

« Les Cenci qui seront joués aux Folies-Wagram à partir du 6 mai prochain ne sont pas le Théâtre de la Cruauté, mais ils le préparent ». Artaud avait à l'esprit un certain nombre de représentations, confiant du succès de la tragédie. Malheureusement, Les Cenci fut un échec complet. La première représentation a eu lieu le 6 mai 1935, suivi par seulement 16 répétitions, où il n'y avait pas trop de monde. Depuis, Les Cenci a été mis en scène qu'une seule fois, au Théâtre de l'Odéon en 1981.

Trop original, trop choquant, trop cruel, trop animé par le public habitué à la vision de spectacles plutôt qu'a la participation.

Nous trouvons une seule opinion positive sur « Les Cenci » dans La Nouvelle Revue Française, celle de Pierre Jean Jouve :

> « La mise en scène d'Antonin Artaud anime continûment cet espace de façon créatrice : nous sommes ici en travail constant. […] Grande réalisation du théâtre que celle qui par un acte de scène démontre à la fin le sens de ce qu'il y avait au début. »[360]

Artaud voulait mettre en pratique son théâtre de la cruauté, mais cette expérience fût un échec complet. Malgré la déception, Artaud a continué sa recherche et sa révolution plutôt sur le plan théorique que sur le plan pratique.

[359] Antonin Artaud, *Autour du théâtre et son double et des Cenci*, op. cit., p. 48.

[360] Pierre Jean Jouve, *Les Cenci d"Antonin Artaud,* dans *La Nouvelle Revue Française,* Tome XLIII, Paris, Gallimard, 1935, pp. 914 - 1915.

CONCLUSION

Le but de notre recherche était d'esquisser une élaboration conceptuelle de la pensée du philosophe-artiste selon Friedrich Nietzsche, Antonin Artaud et Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein en tant que « pensée visuelle ».

Nous avons encadré notre travail dans la philosophie-artiste, un type de philosophie non classique qui s'associe à l'art pour penser. Après avoir défini ce que sont la philosophie-artiste et la pensée visuelle, nous avons étudié les philosophies des trois philosophe-artistes Artaud, Nietzsche et Eisenstein. Nous sommes persuadés que la compréhension de la philosophie-artiste est indispensable pour comprendre la crise de la culture et les problèmes liés à l'individualité comme la dépersonnalisation et le dessaisissement de soi.

Notre étude a donc pris en considération tous les éléments qui font de la philosophie de nos trois philosophes une philosophie-artiste :

1. la référence à l'art comme lieu de la pensée (Artaud s'adresse au théâtre, Nietzsche à la musique et Eisenstein au théâtre ainsi qu'au cinéma) ;
2. l'ouverture sur l'ailleurs culturel (Artaud, ainsi qu'Eisenstein, regarde vers l'Orient, Nietzsche par contre vers le passé, en particulier vers la Grèce archaïque) ;
3. le refus de la métaphysique classique (chez Artaud la pensée passe à travers le corps « métaphysique de la chair », chez Nietzsche la pensée se construit sur le modèle de la musique, chez Eisenstein le montage des attractions produit la pensée).

Nous avons essayé de démontrer que bien qu'il existent d'importants éléments en commun dans la filiation critique de la pensée visuelle à partir de Nietzsche, Artaud et Eisenstein, il existent aussi des grandes différences : chez Nietzsche la pensée-visuelle se pense métaphore, chez Artaud elle se pense vision et chez Eisenstein image totale.

Selon Artaud, le corps est essentiel à la pensée. Le corps en tant que tel est appréhendé par la pensée visuelle et n’est appréhendable que par la pensée visuelle et non rationnelle. Artaud a emprunté la pensée-artistique à Nietzsche, mais chez Nietzsche elle est de type musical. Nietzsche n’a pas réussi à toucher le corps, alors qu’Artaud y arrive parce qu’il est un homme de théâtre. Nietzsche nous résulte incomplet car il lui manque le théâtre et l’art, il a seulement la musique. Du point de vue artistique, il n’est que musical, donc il ne peut pas faire l’art total. Pour combler le solipsisme de Nietzsche, Artaud a mis le corps, mais il n’a pas réussi à réaliser son idée de théâtre. Celui qui est resté attaché à l’image et qui a su la concrétiser c’est Eisenstein avec son idée de cinéma intellectuel.

Nous souhaitons rappeler brièvement ce que nous avons démontré dans chaque partie de notre travail.

Dans la première partie de notre étude, consacrée à Artaud, nous avons mis en lumière l’importance du théâtre dans la pensée artaudienne. Artaud a créé une utopie théâtrale selon laquelle pour arriver à la vérité, on doit utiliser un langage cruel fait de gestes plutôt que de mots.

Pour en finir avec la psychologie et la domination de l'écriture dans le théâtre, le théâtre doit produire une pensée propre à lui. Penser par images concrètes au lieu de par concepts, parce que la pensée visuelle pense concrètement. La parole n'est pas supprimée, mais sa fonction est modifiée. Non seulement le théâtre n’est plus pensé comme représentation du texte écrit, mais encore il se dégage de la suprématie textuelle pour mieux affirmer sa dimension physique et concrète.

On peut le définir comme langage visuel extra-verbal et transculturel. Artaud reprend ici la fonction du langage dans le théâtre oriental, qui, contrairement à la tendance psychologique occidentale, est à tendance métaphysique, où les mots ont la capacité de perturber et d'enchanter.

Artaud rejette la société et le théâtre comme il était alors conçu : il voulait un retour aux origines du théâtre, où le texte n'était certainement pas, comme il l'est pour nous, en Occident aujourd'hui, le cœur du spectacle.

Avec Artaud a débuté une nouvelle époque théâtrale qui a été signée par de grands noms du XXème siècle, qui partageaient la même perspective : fin de l'adoration des grands textes en faveur d'une utilisation différente de la langue et un nouveau rôle de l'acteur et sa relation avec le public.

Contre l'idée du théâtre comme une représentation, Artaud a théorisé un type de théâtre où la dimension religieuse et rituelle est encore en vie. Le théâtre devient un moment de révélation pour la communauté à travers le corps de l'acteur qui, traversé par l'énergie, rayonne sur tous les participants. Révélation dans le sens de démasquer des forces obscures, de l'énergie qui met en évidence les faces cachées de notre être.

Le langage proposé par le théâtre d'Artaud fait de formes, de sons et de gestes peut avoir les mêmes effets intellectuels que le langage verbal. Le but du théâtre n'est pas de résoudre les conflits sociaux, mais d'exprimer des vérités cachées et les secrets cachés. Le théâtre devient lié aux possibilités d'expression par le geste. Le domaine du théâtre n’est pas psychologique, mais plastique, pour cette raison il faut que le langage soit plus « physique ». La parole se fait corps, chair ; elle semble presque palpable, « Métaphysique de la chair ».

Lieu de réalisation de la pensée visuelle, le théâtre est l'art de la communication par excellence. Il est nécessaire de dépasser le modèle aristotélicien du théâtre : le théâtre est métaphysique parce que par-delà la représentation de l'homme social ou psychologique, il rend visible les forces cosmiques auxquelles l'homme est confronté ; comme dans le théâtre antique grec, il ne s’agit pas tant de représenter une chose en son absence (conception sémiotique), que de rendre visible l’invisible (conception métaphysique).

Nous avons perdu le langage qui ne passe pas par la parole, celui qu’Artaud appelle « la parole avant les mots ». La solution est de faire un retour à la tradition ancienne, au théâtre grec. Le théâtre traditionnel est allégorique, factuel, superficiel et, pour cette raison, il faut aller à la racine, à ce qui est universel et commun à tous.

Les Grecs considéraient le théâtre non pas comme une simple occasion de s'amuser et de sortir de la vie quotidienne, mais plutôt comme un lieu où la *polis* se rassemble pour célébrer les antiques mythes et les histoires du patrimoine

commun de la citoyenneté que le spectateur grec connaissait. Le théâtre était pour les Grecs un spectacle de masse, profondément ressentie et vécue par les citoyens de toutes les classes sociales : il était en effet un rituel religieux et social, considérée comme un outil pédagogique dans l'intérêt de la communauté.

Le théâtre doit retourner à une finalité éthique de l'art, proche de l'aspect métaphysique et religieux avec pour but d'exprimer la vérité cachée. Il y a quand même une différence très importante : le théâtre d'Artaud rend visible l'invisible, l'extra-humain, mais il ne présente pas l'invisible, comme dans la conception grecque (on pense par exemple à la représentation des Dieux). Dépasser notre réalité et l'individualité, c'est aussi surmonter les barrières de la langue et trouver la langue originelle de l'homme.

Dans la deuxième partie, nous nous sommes penchés sur la filiation critique d'Artaud : il prend l'héritage de la tradition philosophique nietzschéenne pour le surpasser et arriver à la pensée visuelle vue comme rupture et renversement des valeurs. On assiste également au passage d'une théâtralité de la parole écrite chez Nietzsche à une théâtralité de la parole orale chez Artaud.

La grande différence entre les deux philosophes-artistes c'est que la pensée visuelle chez Nietzsche pense par métaphore, chez Artaud elle pense par vision.

La pensée visuelle est une pensée d'artiste (des mythes, allégorique), et elle est d'abord une pensée musicale. La pensée se pense abstraitement comme musique et c'est pour cette raison qu'elle peut penser à l'image ; elle se pense comme métaphore, comme vision abstraite.

Chez Artaud, en revanche, l'image se fait concrète, chair sur la scène théâtrale, présence corporelle effective. On pense que Nietzsche n'a pas fait le renversement des valeurs sur cette question de la pensée-artiste, et que c'est Artaud qui l'a réinventé et réélaboré, mais sur des bases autres que celles de l'héritage platonicien.

Selon la métaphysique du théâtre popularisé par Nietzsche et Artaud, la question du langage et du sens se trouve seulement dans l'art et en particulier dans le théâtre. Ils affirment que le théâtre est né d'une fracture et de la lutte constante des contraires, mais il y a une grande différence entre eux deux quant à la

conception ontologique du spectacle : chez Nietzsche, il est une synthèse car le conflit est résolu par une rencontre entre l'élément apollinien et l'élément dionysiaque ; en revanche Artaud associe l'événement théâtral à un moment de crise sans solution.

Selon l'idée de la tragédie de Nietzsche, le développement de l'art vient de la dichotomie entre la rigueur apollinienne et la vigueur dionysiaque parce que les deux sont impliquées dans la création du drame : Apollon, Dieu des rêves, c'est celui qui met des limites suivant le principe d'individuation, alors que Dionysos, Dieu de la musique, provoque excès et débauche. Du conflit incessant entre la mesure et le chaos naît le théâtre, de leur lutte continue et de la réconciliation naît la tragédie grecque. Pour ne pas se perdre dans le labyrinthe de la cruauté pure et de la démesure, Apollon intervient de nouveau pour donner forme à l'énergie dionysiaque. De cette façon, on place une limite de laquelle naît la tragédie : l'énergie est serrée dans une structure bien définie après que l'homme est allé au-delà de sa dimension quotidienne. Dans l'excès la vérité se révèle.

Dans le langage du théâtre, la musique est d'une importance fondamentale parce que c'est un langage universel que tout le monde peut comprendre pour arriver à l'Un. Le chant des satyres dionysiaques effraie par sa véhémence, mais c'est le moyen qui décrit le mieux le drame. Contrairement à la chanson populaire et la poésie lyrique, où la musique est soumise à la langue et à ses concepts, dans la tragédie la musique elle-même n'a nul besoin de l'image ni du concept.

La pensée-artiste se modélise ici sur la musique, parce que la musique est le seul art qui nous permet d'accomplir des abstractions de la pensée.

Chez Platon la suprématie était toujours donnée à la parole, au langage ; par contre Nietzsche soutient que l'élément principal est la musique et que, seulement dans un deuxième moment, la parole survient. La musique est capable de capturer et de transformer les sentiments et les émotions du cœur. A travers l'écriture de la musique, Nietzsche exprime sa façon de vivre, sa tonalité d'âme que les mots ne sont pas capables d'exprimer. La musique permet de décrire la réalité du cœur et c'est seulement ensuite que les mots adéquats pourraient traduire les sentiments qui autrement ne pourraient pas être exprimés.

Nietzsche a choisi la musique comme moyen d'expression parce qu'elle n'a pas les mêmes limites que le langage et parce qu'elle est, selon lui, la langue de l'art. Dans sa philosophie-artiste, il donne à la poésie et à la musique deux rôles clés dans la connaissance de la vérité. Nietzsche veut libérer la vérité du joug de la science ; il refuse la vérité scientifique hérité de Platon en confirmant la possibilité que chacun ait sa propre vérité. Il propose un autre modèle solide de la vérité qui a à voir avec l'âme. La vérité est donc chez Nietzsche un concept anthropologique plus proche du domaine artistique que du scientifique. L'homme n'est plus à la recherche de la vérité comme le principe de tout, mais il est d'abord un artiste qui produit des formes et qui se trompe sur son intellect. Donc la vérité est liée à la création artistique du langage, vu comme le résultat de sa relation avec le monde.

Si le théâtre tragique est, chez Nietzsche, commentaire, actualisateur et un lieu ou le corps est pensé, le Théâtre de la cruauté d'Artaud est pratique, concret et c'est le corps même qui pense.

Si le théâtre est bien fait, il doit être comme la peinture, comme le langage non-verbal qui appartient à l'image visuelle. Le déplacement fait par Artaud dans la pensée visuelle entre « métaphore » et « image » implique qu'il ne s'appuie plus sur le modèle musical, mais sur le modèle visuel.

Artaud n'utilise pas des concepts mais des idées concrètes : l'idée abstraite est présentée concrètement. La pensée visuelle est plus pénétrante que la pensée abstraite parce qu'elle exprime quelque chose que le langage verbal ne dit pas. Chacun d'eux inscrit donc sa révolution esthétique au cœur d'une philosophie de la culture, civilisationnelle pour l'un, transculturelle pour l'autre.

Ensuite, dans la troisième partie, nous avons vu comment le montage inventé par Eisenstein, *Le montage des attractions,* est la réalisation de la pensée visuelle qui se pense vision.

Le théâtre des attractions, de même que le cinéma des attractions, a pour but celui d'agir efficacement sur le spectateur. Le public est perturbé par une série d'attractions physiques et intellectives.

Dans l'idée que l'art ne doit pas être représentatif, Eisenstein continue la recherche d'Artaud de l'action efficace en expérimentant des mouvements particuliers, les mouvement expressifs.

L'art est lieu de la créativité, donc il est un moment originaire qui laisse espace à l'esprit de s'exprimer librement. La pensée dans son origine n'a pas une forme logique, par contre elle naît de l'expérience sensorielle. Eisenstein veut faire un retour à cette pensée primitive et affective dans son art ; grâce au montage des attractions il croit donner cette possibilité à l'homme. Sa réflexion esthétique vise tout particulièrement à réveiller l'esprit créatif du spectateur qui joue un rôle actif et pas passif.

Le metteur en scène et le cinéaste montent les attractions avec une grande minutie mathématique afin d'obtenir un montage qui soit bouleversant et choquant.

Contre l'idée de montage classique, Eisenstein formule un montage qui ne suit pas la logique du récit narratif mais plutôt la renverse. L'objectif n'est pas l'identification du public avec les personnages de l'histoire qui est mise en scène, mais celui de conduire le public à s'éloigner de la pensée commune et formuler sa propre pensée.

A travers le montage, Eisenstein obtient des images-idées qui ne sont que la transposition de concepts. Du montage des photogrammes (concret) nous arrivons à l'image-pensée (abstrait).

Enfin nous avons dédié quelque pages à l'unique tragédie d'Artaud, « Les Cenci » pour voir comment il voulait mettre en pratique son idée du théâtre de la cruauté.

Pour conclure, nous soulignons que notre travail se situe à la croisée de plusieurs chemins : philosophie, théâtre, cinéma, littérature, art graphique se rencontrent pour créer une pensée *irrationnelle.*

Nous pouvons parler ici de *transculture* : une culture qui traverse différents champs de recherche, mais pas seulement.

La transculturalité est aussi ouverture sur l'ailleurs culturel, social, artistique suite à la découverte des autres cultures, civilisations et pensées

irrationnelles (effet de la crise de la culture). En encore, elle est une pensée qui dépasse les limites de la subjectivité, le *je* individuel, pour atteindre le *je* pluriel et collectif (effet de la crise de la subjectivité).

Concernant les perspectives futures permettant de prolonger notre recherche, nous pourrions continuer à approfondir notre recherche dans un sens interdisciplinaire et transculturel.

Nous pourrions explorer la pensée-artiste des autres philosophes-artistes modernes et contemporains et voir comment cette pensée est plus riche et créative, majeure est l'ouverture sur l'ailleurs et sur l'autrui.

Face aux problèmes du monde consumériste et égoïste, la pensée visuelle peut nous aider à sortir de l'impasse de la vie moderne ou bien nous donner des outils pour mieux vivre ces moments d'incertitude et de stress.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

Œuvres complètes

ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes*, tome I*, Paris, Édition Gallimard,1984.

– *Œuvres complètes*, tome I**, Paris, Édition Gallimard, 1993.

– *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Édition Gallimard, 1980

– *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Édition Gallimard, 1978.

– *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Édition Gallimard, 1978.

– *Œuvres complètes*, tome V, Paris, Édition Gallimard, 1979.

– *Œuvres complètes*, tome VI, Paris, Édition Gallimard, 1982.

– *Œuvres complètes*, tome VII, Paris, Édition Gallimard, 1982.

– *Œuvres complètes*, tome VIII, Paris, Édition Gallimard, 1980.

– *Œuvres complètes*, tome IX, Paris, Édition Gallimard, 1981.

– *Œuvres complètes*, tome X, Paris, Édition Gallimard, 1974.

– *Œuvres complètes*, tome XI, Paris, Édition Gallimard, 1974.

– *Œuvres complètes*, tome XII, Paris, Édition Gallimard, 1983.

– *Œuvres complètes*, tome XIII, Paris, Édition Gallimard, 1994.

– *Œuvres complètes*, tome XIV*, Paris, Édition Gallimard, 1978.

– *Œuvres complètes*, tome XIV**, Paris, Édition Gallimard, 1978.

– *Œuvres complètes*, tome XV, Paris, Édition Gallimard, 1981.

– *Œuvres complètes*, tome XVI, Paris, Édition Gallimard, 1981.

– *Œuvres complètes*, tome XVII, Paris, Édition Gallimard, 1982.

– *Œuvres complètes*, tome XVIII, Paris, Édition Gallimard, 1983.

– *Œuvres complètes*, tome XIX, Paris, Édition Gallimard, 1984.

– *Œuvres complètes*, tome XX, Paris, Édition Gallimard, 1984.

– *Œuvres complètes*, tome XXI Paris, Édition Gallimard, 1985.

– *Œuvres complètes*, tome XXII, Paris, Édition Gallimard, 1986.

– *Œuvres complètes*, tome XXIII, Paris, Édition Gallimard, 1987.

– *Œuvres complètes*, tome XXIV, Paris, Édition Gallimard, 1988.

– *Œuvres complètes*, tome XXV, Paris, Édition Gallimard, 1990.

– *Œuvres complètes*, tome XVI, Paris, Édition Gallimard, 1994.

– *Œuvres*, Paris, Édition d'Évelyne Grossman, Collection Quarto, Gallimard, 2004.

NIETSZCHE Friedrich, *Œuvres complètes,* tome * et **, Paris, Robert Laffont Bouquins, 1993.

– *Œuvres complètes,* tome I-I, Paris, collection Œuvres philosophiques complètes, Édition Gallimard, 1977.

– *Œuvres complètes,* tome II-I, Paris, collection Œuvres philosophiques complètes, Édition Gallimard, 1990.

– *Œuvres complètes,* tome III-I, Paris, collection Œuvres philosophiques complètes, Édition Gallimard, 1988.

– *Œuvres complètes,* tome IV, Paris, collection Œuvres philosophiques complètes, Édition Gallimard, 1980.

– *Œuvres complètes,* tome V, Paris, collection Œuvres philosophiques complètes, Édition Gallimard, 1982.

– *Œuvres complètes,* tome VI, Paris, collection Œuvres philosophiques complètes, Édition Gallimard, 1973.

– *Œuvres complètes,* tome VII, Paris, collection Œuvres philosophiques complètes, Édition Gallimard, 1971.

– *Œuvres complètes,* tome VIII-I, Paris, collection Œuvres philosophiques complètes, Édition Gallimard, 1984.

– *Œuvres complètes,* tome IX, Paris, collection Œuvres philosophiques complètes, Édition Gallimard, 1987.

– *Œuvres complètes,* tome X, Paris, collection Œuvres philosophiques complètes, Édition Gallimard, 1982.

– *Œuvres complètes*, tome XI, Paris, collection Œuvres philosophiques complètes, Édition Gallimard, 1982.

– *Œuvres complètes*, tome XII, Paris, collection Œuvres philosophiques complètes, Édition Gallimard, 1979.

– *Œuvres complètes*, tome XIII, Paris, collection Œuvres philosophiques complètes, Édition Gallimard, 1986.

– *Œuvres complètes*, tome XIV, Paris, collection Œuvres philosophiques complètes, Édition Gallimard, 1977.

– *Correspondance*, tome I *: Juin 1850 – Avril 1869*, Paris, Édition Gallimard, 1986.

– *Correspondance*, tome II *: Avril 1869 – Décembre 1874*, Paris, Édition Gallimard, 1986.

– *Correspondance*, tome III *: Janvier 1875 – Décembre 1874*, Paris, Édition Gallimard, 2008.

– *Correspondance*, tome IV *: Janvier 1880 – Décembre 1884*, Paris, Édition Gallimard, 2015.

Œuvres singulières

ARTAUD Antonin, *Cahiers d'Ivry*, tome I et II, Paris, Édition Gallimard, 2011.

– *L'Ombilic des Limbes*, Paris, Édition Gallimard, 1955.

– *Les Tarahumaras*, Paris, Édition Gallimard, 2003.

– *Nouveaux écrits de Rodez*, Paris, Édition Gallimard, 2007.

– *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Paris, Édition Gallimard, 2003.

EJZENŠTEJN Sergej M., *Il Montaggio*, (a cura di Pietro Montani), Venezia, Marsilio Editori, 1992.

– *Il Movimento espressivo*, (a cura di Pietro Montani), Venezia, Marsilio Editori, 1992.

– *La natura non indifferente*, (a cura di Pietro Montani), Marsilio Editori, 1992.

– *La forma cinematografica*, Torino, Einaudi, 2003.

– *Memorie*, Roma, Editori Riuniti, 1961.

– *Stili di regia*, (a cura di Pietro Montani e Alberto Cioni), Venezia, Marsilio Editori, 1992.

– *Tecnica del cinema*, Torino, Einaudi, 1950.

– *Teoria generale del montaggio*, (a cura di Pietro Montani), Venezia, Marsilio Editori, 1992.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Édition Gallimard, 1971.

– *Ecce-Homo*, Paris, Éditions Gallimard, 1945.

– *La Naissance de la tragédie*, Paris, Édition Gallimard, 2000.

– *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*, Paris, Édition Gallimard, 1990.

– *Le livre du philosophe*, Paris, Flammarion, 1993.

– *Socrate et la tragédie*, tome I, vol. II, *Œuvres complètes* Paris, Gallimard, 2000.

– *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, Paris, Édition Gallimard, 2009.

Corpus secondaire

ALBERA François, *Eisenstein et le constructivisme russe*, Lausanne, L'Age d'homme, 1990.

ALTHAUS Horst, *Nietzsche : una tragedia borghese*, (trad.di Mario Carpitella), Roma, Bari, Laterza, 1994.

AMENGUAL Barthélemy, *Que viva Eisenstein*, Lausanne, L'Age d'homme, 1990.

AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, Armand Colin cinéma, 2005.

ARTIOLI Umberto, *Antonin Artaud. La follia e l'arte*, Venezia, Il Cardo, 1996.

– *Il ritmo e la voce: alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Roma, Laterza, 2005.

ARTIOLI Umberto e BARTOLI Francesco, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antoni Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978.

AUDI Paul, *L'ivresse de l'art : Nietzsche et l'esthétique*, Paris, Librairie générale française, 2003.

AUMONT Jacques, *Montage Eisenstein*, Paris, Images modernes, 2005

– *Montage: La Seule Invention Du Cinema*, Paris, Vrin, 2015

BABICH Babette E., *Nietzsche e la scienza:arte, vita, conoscenza*, (trad. di F. Vimercati), Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996.

BALÀZ Béla, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, Belval, Circé, 2010.

BARBER Stephen, *Antonin Artaud: Blows and Bombs*, London – Boston, Faber and Faber, 1993.

BARTHES Roland, *Artaud : écriture et figure*, en *Œuvres Completes*, TOME II, Éditions du Seuil, 1994.

BATAILLE Georges, *Su Nietzsche*, (trad. di Andrea Zanzotto); con uno scritto di Maurice Blanchot , Milano Se, 2006.

BERNAS Steven, *Montage créatif et processus esthétique d'Eisentein. Suivi de Montage 38 d'Eisenstein*, Paris, L'Harmattan, 2008.

BERNAT Harold -Winter, *Nietzsche et le problème des valeurs*, Paris, l'Harmattan, 2006.

BERTA Luca, *Derrida e Artaud. Decostruzione e teatro della crudeltà*, Bulzoni Editore, Roma, 2003.

BERTRAM Ernst, *Nietzsche : per una mitologia*, Bologna, Il Mulino, 1988.

BLASUCCI Savino, *Nietzsche e Socrate : significato di una polemica*, Bari, Levante, 1983.

BLONDEL Eric, *Nietzsche, le corps et la culture*, Paris, L'Harmattan, 2006.

BOCCARA Michel, *Artautotal, Le poète tue ses doubles*, Paris, Ductus, 1996.

BONARDEL Françoise, *Antonin Artaud ou la fidélité à l'infini*, Paris, Balland, 1987.

BONESIO Laura (a cura di), *Nietzsche. La critica della verità*, Bologna, Zanichelli, 1977.

BORIE Monique, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources : une approche anthropologique*, Paris, Gallimard, 1989.

BOUDOT Pierre, *La Momie et le musicien : Nietzsche*, Lyon, J.-M. Laffont et associés, 1981.

BOUTHORS PAILLART Catherine, *Antonin Artaud, L'énonciation ou l'épreuve de la cruauté*, Genêve, Droz, 1997.

BRAU Jean-Louis, *Antonin Artaud*, Paris, La Table Ronde, 1971.

BRUNEL Pierre, *Théâtre de la cruauté ou Dionysos profané*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982.

CAMBRIA Florinda, *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud*, Milano, Jaca Book, 2001.

– *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*, Pisa, Edizioni ETS, 2007.

CAMUS Michel, *Antonin Artaud : Une autre langue du corps*, Paris, Opales-Comptoir d'édition, 1996.

CANY Bruno, *Renaissance du philosophe-artiste : Essai sur la révolution visuelle de la pensée*, Paris, Hermann, 2014.

CANY Bruno, POULAIN Jacques, *Recherches d'esthétique transculturelle*, vol. I, Paris, L'Harmattan, 2013.

– *Recherches d'esthétique transculturelle*, vol. II, Paris, L'Harmattan, 2016.

CAPPA Francesco, *La materia invisibile. Corpo e carne in Antonin Artaud*, Milano, Ghibli, 2004.

– *Artaud. Un'ombra al limitare d'un grande grido*, Palermo, Epos, 2001.

CASINI Leonardo, *La riscoperta del corpo. Schopenhauer, Feuerbach, Nietzsche*, Studium, Roma, 1990.

CHARBONNIER Georges, *Essai sur Antonin Artaud*, Paris, Seghers, 1970.

CHIESA Lorenzo, *Antonin Artaud. Verso un corpo senza organi*, Verona, Ombre Corte, 2001.

CLERCKX Edwin, *Langage et affirmation : le problème de l'argumentation dans la philosophie de Nietzsche*, Paris, L'Harmattan, 2005.

COMMENGÉ Béatrice, *La Danse de Nietzsche*, Paris, Gallimard, 1988.

DALMASSO Gianfranco, *Ritorno della tragedia. Essere e inconscio in Nietzsche e Freud*, Franco Angeli, Milano, 1983.

DANCHIN Laurent e ROUMIEUX André, *Artaud et l'asile*, tome I (*Au delà des murs, la mémoire*),tome II (*Le cabinet du docteur Ferdière*), Paris, Éditions Séguier, 1996.

DANCHIN Laurent, *Artaud et l'asile 2. Le cabinet du docteur Ferdière*, Paris, Séguier, 1996.

DE MARINIS Marco, *La danza alla rovescia di Artaud: il secondo teatro della crudeltà, 1945-1948,* Bologna, I quaderni del battello ebbro: 1999.

DE MÈREDIEU Florence, *Antonin Artaud, Portraits et gris-gris*, Paris, Blusson, 2008.

– *Antonin Artaud, Les couilles de l'ange*, Paris, Blusson, 1992.

– *Antonin Artaud, Voyages*, Paris, Blusson, 1992.

– *C'était Antonin Artaud*, Paris, Fayard, 2006.

– *Sur l'électrochoc : Le cas d'Antonin Artaud*, Paris, Blusson, 1996.

DEJARDIN Bertrand, *L'art et la vie : éthique et esthétique chez Nietzsche*, Paris, l'Harmattan, 2008.

DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

DERRIDA Jacques, *Artaud le Môma*, Paris, Editions Galilée, 2002.

– *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

DORT Bernard, *Artaud ou l'horizon de la représentation*, in *Théâtre en jeu*, Paris, Seuil, 1979.

DOTTI Marco, *CsO: il corpo senz'organi di Antonin Artaud*, Milano, Mimesis, 2003.

DUFOUR Éric, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005.

DUMOULIÉ Camille, *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, 1996.

– *Artaud la vie*, Paris, Editions, Desjonquères, 2003.

– *Nietzsche et Artaud pour une éthique de la cruauté*, Paris, PUF, 1992.

– *Les théâtres de la cruauté : hommage à Antonin Artaud*, Paris, Éditions Desjonquères, 2000.

DURAND Philippe, *Cinéma et montage : un art de l'ellipse*, Paris, Editions du Cerf, 1993.

DUROZOI Gérard, *Artaud, l'aliénation et la folie*, Paris, Larousse, 1972.

ESCOBAR Roberto, *Nietzsche e il tragico. Politica dell'esperienza e volontà di potenza*, Il Formichiere, Milano 1980.

FABRE Florence, *La musique et son ombre. Nietzsche musicien*, préface de Michel Guiomar, Rennes, PUR, 2006.

FAYE Jean-Pierre, *Le vrai Nietzsche : guerre à la guerre*, Paris, Hermann, 1998.

GALIBERT Thierry, *Antonin Artaud : écrivain du Sud*, Aix-en Provence, Edisud, 2002.

GARELLI Jacques, *Artaud et la question du lieu : essais sur le théâtre et la poésie d'Artaud*, Paris, José Corti, 1982.

GHEDINI Francesco, *Esperienza del nulla e negazioni di Dio:interpretazioni dell'ateismo in Nietzsche*, Padova, Libreria gregoriana editrice, 1988.

GIVONE Sergio, *Nietzsche interprete della tragedia greca*, in Id., *Ermeneutica e romanticismo*, Milano, Mursia, 1983.

GOUHIER Henri, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2002.

GRANIER M. Jean, *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Paris, Éditions du Soleil, 1966.

GROSSMAN Evelyne, *Antonin Artaud : un insurgé du corps*, Paris, Gallimard, 2006.

– *Artaud, Joyce : Le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996.

– *Artaud l'aliéné authentique*, Tours, Farrago, 2003.

– *La défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, les Éditions de Minuit, 2004.

HAAR Michel, *Nietzsche et la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1993.

HAAZ Ignace, *Nietzsche et la métaphore cognitive*, Paris, L'Harmattan, 2006.

HAHN Otto, *Portrait d'Antonin Artaud*, Paris, Le Soleil Noir, 1968.

HALÉVY Daniel, *Nietzsche*, Paris, Grasset, 1944.

HEIDEGGER Martin, *Nietzsche I*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1971.

– *Nietzsche II*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1971.

HORT Jean, *Antonin Artaud, le suicidé de la société*, Genève, éd. Connaître, 1960.

JANZ Curt Paul, *Nietzsche*, Paris, Gallimard, 1984.

KESSLER Mathieu, *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

KOFMAN Sara, *Nietzsche et la métaphore*, Paris, Galilée, 1983.

– *Nietzsche et la scène philosophique*, Paris, Éditions Descartes, 1986.

LIÉBERT Georges, *Nietzsche et la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

LOSURDO Domenico, *Nietzsche, il ribelle aristocratico : biografia intellettuale e bilancio critico*, Torino, Bollati Berlinghieri, 2002.

LOWITH Karl, *Nietzsche e l'eterno ritorno*, Roma, Edizioni Laterza, 1998.

MORADEI Luisa, *La musica di Nietzsche : proposte di analisi*, prefazione di Mazzino

MACRI Teresa, *Il corpo post-organico*, Genova, Costa&Nolan, 1996.

MAEDER Thomas, *Antonin Artaud*, Paris, Plon, 1978.

MACCHIA Giovanni, *Profilo d'Artaud*, in *Il mito di Parigi*, Torino, Einaudi, 1965.

MORAVIA Sergio (a cura di), *La distruzione delle certezze*, Venezia, La Nuova Italia, 1978.

MOREL Georges, *Nietzsche. Introduction à une première lecture*, Paris, Aubier, 1971.

NATOLI Cesare, *Nietzsche musicista: frammenti sonori di un filosofo inattuale*, Palermo, L'Epos, 2007.

NATOLI Salvatore, *Nietzsche e il teatro della filosofia*, Milano, Feltrinelli, 2011.

NOUDELMANN François, *Le Toucher des philosophes : Sartre, Nietzsche et Barthes au piano*, Paris, Gallimard, 2008.

ONFRAY Michel, *La Sagesse tragique : du bon usage de Nietzsche*, Paris, Librairie générale française, 2006.

PASI Carlo, *Artaud attore*, Firenze, La Casa Usher, 1989.

– *Artaud e Van Gogh*, Milano, Mondadori, 1983.

PASQUALOTTO Giangiorgio, *Saggi su Nietzsche*, Milano, FrancoAngeli, 1998.

PAUTRAT Bernard, *Version du soleil. Figures et système de Nietzsche*, Paris, Éditions du Seuils, 1971.

PENZO Giorgio, *Friedrich Nietzsche nell'interpretazione heideggeriana*, Patron, Bologna, 1983.

– *L'interpretazione ontologica di Nietzsche*, Sansoni, Firenze, 1967.

PEVERADA Stefano, *Nietzsche e il naufragio della verità : critica, nichilismo, volontà di potenza* , Milano, Associazione Culturale Mimesis, 2003.

PEREZ Giovanni, *Nietzsche e la metafisica* , Brescia, Il Settimo Sigillo, 1982.

PIAZZESI Chiara, *Nietzsche: fisiologia dell'arte e décadence*, Lecce,Conte, 2003.

PIERRE Bruno, *Antonin Artaud, Réalité et poésie*, Paris, L'Harmattan, 1999.

POLI Gianni, *Antonin Artaud. La poesia in scena*, Genova, Erga Edizioni, 1997.

PREVEL Jacques, *En compagnie d'Antonin Artaud*, Paris, Flammarion, 1994.

REGINA Umberto, *Nietzsche:l'esperimento positivo del tragico*, Milano,Vita e pensiero, 1988.

REY Jean-Michel, *La naissance de la poésie. Antonin Artaud.* Paris, A.M. Métailié, 1991.

– *L'enjeu des signes : lecture de Nietzsche*, Paris, Seuil, 1971.

ROCCI Giovanni, *La maschera e l'abisso : una lettura junghiana di Nietzsche*, Roma, Bulzoni, c1999.

ROSS Werner, *Nietzsche selvaggio, ovvero il ritorno di Dioniso* , Bologna, Il mulino, 2001.

RUFFINI Franco, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna, Il Mulino, 1996.

RUSSO Lucio, *Nietzsche, Freud e il paradosso della rappresentazione* , Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1986.

SANCHEZ Leon, Juan Carlos, *L' Antiquité grecque dans l'œuvre d'Antonin Artaud*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2007.

SAVARINO Ida, *Antonin Artaud. Nel vortice dell'elettrochoc*, Tivoli, Sensibili alle Foglie, 1998.

SINI Carlo, *Semiotica e filosofia. Segno e linguaggio in Peirce, Nietzsche, Heidegger e Foucault*, Bologna, Il Mulino, 1990.

SLOTERDIJK Peter, *Le Penseur sur scène : le matérialisme de Nietzsche*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1990.

SOJCHER, Jacques *La question et le sens : Esthétique de Nietzsche*, Paris, Aubier Montaigne, 1972.

SOLLERS Philippe, *Artaud contre le Spectacle*, en *Improvisations*, Paris, Gallimard, 1995.

SONCINI Valentina, *Dioniso contro il Crocifisso : ricostruzione critica della filosofia di F. Nietzsche : provocazione per la teologia?*, Milano, Glossa, 2001.

SONTAG Susan, *À la rencontre d'Antonin Artaud*, Paris, Christian Bourgois, 1973.

SOULADIÉ Yannick, *Nietzsche : l'inversion des valeurs*, Hildesheim, G. Olms, 2007.

STAUDE COLLI Chiara, *Nietzsche filologo tra inattualità e vita : il confronto con i greci*, Pisa, ETS, 2009.

STERN Joseph P., *Guida a Nietzsche*, Milano, Rizzoli, 1980.

STIEGLER Barbara, *Nietzsche et la critique de la chair : Dionysos, Ariane, le Christ*, Paris, Presses universitaires de France, 2005.

THÉVENIN Paule et DERRIDA Jacques, *Antonin Artaud. Dessin et portraits*, Paris, Gallimard, 1986.

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

TONELLI Franco, *L'esthétique de la cruauté*, Paris, Nizet, 1972.

TODOROV Tzvetan, *L'art selon Artaud*, in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

TUGNOLI Claudio, *Nietzsche e la critica della conoscenza*, Francisci, Padova, 1979.

VATTIMO Gianni, *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica*, Milano, Feltrinelli, 1981.

VENET Emmanuel, *Ferdière, psichiatre d'Antonin Artaud*, Lagrasse, Verdier, 2006.

VIRMAUX Alain, *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Seghers, 1970.

VIRMAUX Odette et Alain, *Artaud : un bilan critique*, Paris, Belfond, 1979.

– *Antonin vivant*, Paris, Oswald, 1980.

– *Antonin Artaud Qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 1991.

VUARNET Jean-Noël, *Le philosophe-artiste*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2004.

WHITE Kenneth, *Le monde d'Antonin Artaud*, Bruxelles, Complexe, 1989.

ZWEIG Stefan, *Le combat avec le démon. Kleist - Hölderlin – Nietzsche,* Paris, P. Belfond, 1990.

– *Nietzsche*, Paris, Stock, 1993.

Autres ouvrages critiques et théoriques

AGAMBEN Giorgio, *Homo sacer,* Torino, Einaudi, 2005.

– *Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1993.

ARENDT Hannah, *La condition de l'homme moderne,* Paris, Pocket, 1988.

– *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1989.

BALDACCI Paolo, *De Chirico 1888-1919*, Milano, Mondadori, 2004.

BARRAULT Jean-Louis, *Réflexions sur le théâtre,* Paris, Vautrain, 1949.

BAUMAN Zygmunt, *Modernità liquida*, Roma, Laterza, 2006.

BIANCA Mariano, *La mente immaginale. Immaginazione, immagini mentali, pensiero e pragmatica visuali*, Milano, Franco Angeli, 2009.

BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir,* Paris, Gallimard,1986.

– *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, 1988.

– *L'entretien infini*, Paris, Éditions Gallimard, 1986.

BONNETON André, *Le Naufrage prophétique d'Antonin Artaud*, Paris, Lefebvre, 1961.

BÜCHNER Georg, *La Mort de Danton,* dans *Théâtre complète,* Paris, L'Arche, 1953.

– *Léonce et Lena,* dans *Théâtre complète,* Paris, L'Arche, 1953.

– *Lenz,* Nimes, Éditions Jacqueline Chambon, 1991.

– *Woyzeck,,* dans *Théâtre complète,* Paris, L'Arche, 1953.

CANY Bruno, *Fossiles de mémoires, Poésie et philosophie, de Homère à Jaques Roubaud,* Paris, Hermann, 2009.

– *Homère une anthropologie poétique de la vérité,* Paris, L'Harmattan, 2003.

– *Passages de Jean-François Lyotard,* Actes du colloque international d'octobre Paris, Hermann, coll. Philosophie, 2003.

CELAN Paul, *La verità nella poesia*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2008.

COLLI Giorgio, *Apollineo e dionisiaco,* Milano, Adelphi, 2010.

– *La nascita della filosofia*, Milano, Adelphi, 1998.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'anti-Œdipe,* Paris, Éditions Minuit, 1972.

DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

DETIENNE Marcel, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, Librairie générale française, 2006.

DULLIN Charles, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, Paris, Éditions Gallimard, 1969.

DUVIGNAUD Jean, *Le langage perdu : essai sur la différence anthropologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.

FABRE Florence et Muller Robert, *Philosophie de la musique. Imitation, sens, forme*, Paris, Vrin, 2013.

FAYE Jean-Pierre, *Le récit hunique*, Paris, Seuil, 1967.

GALIBERT Thierry, *La bestialité*, Cabris, Éditions Sulliver, 2008.

GARELLI Gianluca, *Filosofie del tragico: l'ambiguo destino della catarsi*, Milano, Mondadori, 2001.

GIACCHÉ Piergiorgio *L'altra visione dell'altro: una equazione fra antropologia e teatro*, Napoli, L'ancora del Meditteraneo, 2004.

GIVONE Sergio, *Favola delle cose ultime*, Torino, Einaudi, 1998.

– *Nietzsche interprete della tragedia greca*, in Id., *Ermeneutica e romanticismo*, Milano, Mursia, 1983.

– *Metafisica della peste. Colpa e destino*, Torino, Einaudi, 2012.

– *Storia del nulla*, Bari, Laterza, 2006.

GROTOWSKI Jerzy, *Per un teatro povero*,Roma, Bulzoni, 1970.

HAVERLOCK Eric A., *Cultura orale e civiltà della scrittura: da Omero a Platone*, Traduction de Mario Carpitella, Roma, Laterza, 1980.

HÖLDERLIN Friedrich, *Sul Tragico*, Milano, Feltrinelli, 1994.

KLEIST Heinrich, *Il Teatro delle marionette*, Genova, Il Melangolo, 2005.

KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1974.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques* (vol I), Paris, Presses pocket, 2001.

LYOTARD Jean-François, *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris, Galilée, 1994.

– *Des dispositif pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994.

– *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 2002.

– *Economie libidinale*, Paris, Minuit, 1974.

MARGEL Ferge, *Aliénation*, Galilée, Paris 2008.

MAROTTI Ferruccio, *Edward Gordon Craig*, Bologna, Cappelli, 1961.

– *Trance e dramma a Bali. Per un teatro della crudeltà*, Torino, Studio Forma, 1976.

MEJERCHOL'D Vsevolod, *L'attore biomeccanico*, (a cura di Fausto Malcovati), Imola, Cue Press, 2016.

– *1918: lezioni di teatro*, (a cura di Fausto Malcovati), Imola, Cue Press, 2016.

MICHAUX Henri, *Qui je fus ?* , Paris, Gallimard, 2000.

– *l'espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1998.

MIGLIETTI Francesca Alfano, *Identità mutanti*, Genova, Costa&Nolan, 1997.

MONTANI Pietro, *Fuori campo. Studi sul cinema e l'estetica*, Urbino, Quattroventi, 1993.

MORIN Edgar, *Il cinema e l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2016.

OLIVIER Michel, *Peirce : la pensee et le reel*, Paris, Hermann, 2013.

SAVARESE Nicola, *Teatro e spettacolo fra Oriente ed Occidente*, Bari, Laterza, 1992.

SERPA Franco (a cura di), *La polemica sull'arte tragica*, Firenze, Sansoni, 1972.

SOLLERS Philippe, *l'Ecriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1971.

STIEGLER Barbara, *Nietzsche et la biologie*, Paris, PUF « Philosophies », 2001.

SZONDI Peter, *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi Editore: 1999.

THÉVENIN Paule, *Antonin Artaud dans la vie*, en « Tel Quel », 20, 1965.

THÉVENIN Paule et DERRIDA Jacques, *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986.

VAN GOGH Vincent, *Lettres à son frère Théo*, Paris, Grasset, 2002.

VATTIMO Gianni, *Il soggetto e la maschera*, Milano, Bompiani, 1974.

VEGA Amparo Pilet, *Le premier Lyotard: philosophie critique et politique*, Paris, l'Harmattan, 2010.

VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique* Paris, Poche, 2005.

– *Mythe et Société en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 2004.

– *Les origines de la pensée grecque*, Paris, Puf, 2004.

– *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 1989.

VERNAT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* , Paris, Poche, 2004.

Articles

BRENNER Jacques, *Visites à Antonin Artaud*, in *Cahiers de la Pléiade*, n°7, Paris, 1949.

CHEVRIER Jean-francois, *Antonin Artaud et la peinture*, « Cahiers Critiques de la Littérature », Septembre 1976.

CUOMO Vincenzo, *Crudeltà ed errore in Antonin Artaud*, in AA. VV. , *L'esperienza limite. L'esperienza del limite. Artaud, Canetti, Benjamin, Pasolini, Scönberg*, Roma 2007.

LAMBERT Bernard, *Les grandes théories Nietzsche et le théâtre*, Littérature n. 9 février 1973, Larousse, p.3/30.

PAÏNI Dominique, *Le cinema est un metier affreux…Antonin Artaud acteur*, en « Cinema » N.011, pp. 39-51.

RUCK Erica, *L'âme visionnaire d'Artaud* in Bruno Cany et Jacques Poulain (dir.) *Recherches d'esthétique transculturelle, Notes d'anthropologie esthétique*, vol I, Paris, L'Harmattan, 2013.

– *De la relation image/pensée à l'identité de la pensée visuelle,* INTERSTUDIA (Image, imaginaire représentation) n.17 2014.

– *Le pouvoir de la non-rhétorique*, in Bruno Cany et Jacques Poulain (dir.) *Recherches d'esthétique transculturelle, Notes d'anthropologie esthétique*, vol II, Paris, L'Harmattan, 2016.

RUFFINI Franco, *Artaud coi piedi per terra. Le ultime parole*, in "Teatro e Storia" n° 27, Roma, Bulzoni, 2006.

Le montage : état des lieux réel(s) et virtuel(s)/ coordonné par Stéphane Benassi, Alphonse Cugier, Les cahiers du CIRCAV, 14, Paris, L'Harmattan, 2003.

Les conceptions du montage, Collectif sous la direction de Pierre Maillot et Valérie Mouroux, CinémAction, 72, Paris, Charles Corlet, 1994.

WEBER Alain, *Idéologies du montage ou L'art de la manipulation*, CinémAction n.23, Paris, L'Harmattan, 1983.

CANY Bruno, *Paul Gauguin, Filosofo e musicista del colore* (trad. Andrea Bellantone), Quaderni democratici, n° I/1 « L'arrivista », Liminamentis, 2011, p. 149-162.

Filmographie

Qué viva Mexico| / un film di Sergej Ejzenstejn ; realizzato da Grigorij Aleksandrov e Nikita Orlov. - Prato : General Video Recording, 2007.

La linea generale : il vecchio e il nuovo / un film di Sergej M. Ejzenstejn ; sceneggiatura Sergej M. Ejzenstejn e Grigorij Aleksandrov. - Campi Bisenzio : General video recording, 2008.

Sciopero / un film di Sergej M. Ejzenstejn. - Campi Bisenzio : General video recording, 2004.

Charlie Chaplin / Sergej M. Ejzenstejn ; a cura di Sergio Pomati ; traduzione di Chiara Concina. - Milano : SE, 2005

Ottobre / regia Sergej M. Ejzenstejn ; sceneggiatura Sergej M. Ejzenstejn, Grigorij Aleksandrov ; dal romanzo di John Reed ; fotografia Eduard Tisse, Vladimir Popov, Vladimir Nilsen ; scenografia Vasilij Kovrigin. - Bologna : Ermitage, p2005.

Ivan il terribile / un film di Sergej M. Ejzenstejn ; musica di Sergej Prokofiev. - Campi Bisenzio (FI) : General Video Recording [distributore], c2003.

La congiura dei Boiardi / un film di Sergej Ejzenstejn ; musica di Sergej Prokof'ev. - Campi Bisenzio : General Video Recording, c2003.

La corazzata Potëmkin / un film di Sergej M. Ejzenstejn ; musica Sostakovic ; fotografia Eduard Tissé. - Prato : General Video recording, ©2006.

Aleksandr Nevskij / un film di Sergej M. Ejzenstejn ; sceneggiatura Sergej M. Ejzenstejn e Piotr Pavlenko ; musica Sergej Prokofiev ; fotografia Eduard Tissé. - Campi Bisenzio : General Video Recording, ©2006.

RESUME DE LA THESE EN FRANÇAIS

Titre :

Touches visuelle de la pensée.

Mots-clés :

Artaud, Nietzsche, Eisenstein, philosophie-artiste, pensée visuelle.

Résumé:

Dans notre travail de recherche nous voulons esquisser une élaboration conceptuelle de la pensée du philosophe-artiste selon Nietzsche, Artaud et Eisenstein en tant que « pensée visuelle ». La pensée du philosophe artiste est très ancienne, elle remonte à Platon, avant de recommencer avec Nietzsche et de s'élaborer avec Artaud.

En déclarant que la musique et la parole sont liées, Nietzsche appartient toujours à la tradition platonicienne du philosophe-artiste. Selon lui, la pensée-artiste se modélise sur la musique parce que la musique est le seul art qui nous permet d'accomplir des abstractions de la pensée. Artaud, en revanche, affirme une conception anti-platonicienne de la pensée du philosophe-artiste en tant que pensée visuelle. Il opère ainsi le renversement de valeurs, recherché par Nietzsche, mais non abouti en esthétique.

Contre l'idée du théâtre comme représentation, Artaud a théorisé un théâtre de la cruauté qui nous permet de découvrir la vérité, de dépasser la réalité. Le langage proposé par ce théâtre, fait de formes, de sons et de gestes, peut avoir les mêmes effets intellectuels que le langage verbal. Nous sommes ainsi en présence d'une pensée propre, où la parole n'est pas supprimée, mais où sa fonction est modifiée.

Eisenstein, avec son montage des attractions, arrive à donner forme à l'image-idée. Le public soit au théâtre, soit au cinéma est choqué par une série des attractions qui l'amènent envers une pensée précise. Le cinéma intellectuel devient lieu de la pensée.

RESUME DE LA THESE EN ANGLAIS

Title :

Visual views of thinking

Keywords:

Artaud, Nietzsche, Eisenstein, philosopher-artist, visual thinking.

Summary:

The aim of our research is to outline a conceptual elaboration of the thought of the artist -philosopher according to Nietzsche, Artaud Eisenstein, conceived as visual thinking. The thinking of the artist philosopher is very ancient, dates back to Plato, before reappearing with Nietzsche and elaborating with Artaud.

Declaring that music and word are related, Nietzsche still belongs to the Platonic tradition of the artist -philosopher. According to him, artist thinking shapes on music because music is the only art that allows us to accomplish and reach abstractions of thought.

Artaud, on the other hand, states an anti-platonic conception of the thought of the artist - philosopher as visual thinking. This is the overthrow of values, sought by Nietzsche, but not achieved in aesthetics. Against the idea of a theater as representation, Artaud has theorized a theater of cruelty that allows us to discover the truth, to go beyond reality. The language proposed by this theater, made up of forms, sounds, gestures, may have the same intellectual effects as verbal language. We are so in the presence of a proper thought, where the word is not suppressed, but where its function is modified.

Eisenstein, thanks to its attractions editing, is able to shape the idea-image. The audience is shaken by several attractions that lead to a clear thought. Intellectual cinema becomes the place of thought.