

L'Idée du Théâtre chez Artaud et les Caractères Ontologiques de l'Affectivité

Atsushi Takahashi

I. La douleur d'Artaud comme prise de conscience du statut ontologique de l'affectif.

Si le langage en général exprime l'expérience humaine comme logique, la compréhension de cette expérience implique la lecture de cette donnée logique exprimée à travers le langage. Mais ici se pose une question : qu'est-ce que c'est cette logique si elle n'est pas soumise à la normativité de la logique classique qui domine et en même temps étreint l'entendement? Est-ce une anomalie qui doit être renvoyée à la dénaturation d'un sujet, ou bien un signe qui nous fait entrevoir l'avènement du nouvel entendement? Stéphane Lupasco écrit que :

«La structure cachée de la donnée logique ne s'avère être autre que la structure même de l'expérience—qu'il ne faut pas confondre avec la structure de l'empirisme, pas plus qu'avec celle de la logique classique, qui domine, étreint et mutile l'entendement. Pas d'expérience sans logique, pas de logique sans expérience. Mais, plus encore, la logique est une expérience, et l'expérience logique, c'est l'expérience elle-même.»¹⁾

Toute expérience cachant toujours une structure de la donnée logique, le langage en général (c'est-à-dire y compris le langage poétique) doit pouvoir révéler *le* logique pur qui constitue, pas comme la logique classique déterminant a priori la possibilité de l'expérience dite normale, la singularité d'un sujet et son expérience comme telle. Si l'on croit que «la pensée logique (conventionnelle) n'est, ne serait que ce rêve, continuellement dissous et

1) Stéphane Lupasco, *Logique et Contradiction*, P. U. F., 1947, p. xvii.

continuellement repris, d'une non-contradiction donneuse d'identité ou plutôt d'une identité donneuse de non-contradiction,»²⁾ rêve enveloppant et dissimulant le fondement logique pur de l'expérience, on doit chercher une *autre* logique susceptible d'expliquer la structure cachée de cette expérience au-delà de la distinction ou de la sélection dualiste : le vrai / le faux, le normal / l'anormal, la connaissance / l'inconnaissance, le réel / l'irréel. Quant au phénomène psychique qu'on a l'habitude d'appeler univers intérieur, c'est aussi par principe la nature et la structure du logique pur qui sous-tend la masse mystérieuse de l'affectivité (sentiments et émotions, peines et plaisirs, douleurs et joies, etc.) en tant qu'elle, cette affectivité, bien qu'informe et ineffable, baigne pourtant l'expérience logique et entretient toujours avec elle des correspondances parallèles et essentielles.

Quand Artaud éprouve «un effondrement central de l'âme»,³⁾ une érosion de la pensée, au cours de la création poétique, c'est évident qu'il est le témoin effrayé mais perçant d'une rupture de ces correspondances entre l'expérience logique (l'exprimable du langage) et l'affectivité (la vie).

«Il y a donc un quelque chose qui détruit ma pensée ; un quelque chose qui ne m'empêche pas d'être ce que je pourrais être, mais qui me laisse, si je puis dire, en suspens. Un quelque chose de furtif qui m'enlève les mots *que j'ai trouvés*, qui diminue ma tension mentale, qui détruit au fur et à mesure dans sa substance la masse de ma pensée, qui m'enlève jusqu'à la mémoire des tours par lesquels on s'exprime et qui traduisent avec exactitude les modulations les plus inséparables, les plus localisées, les plus existantes de la pensée.»⁴⁾

On aurait tort si l'on prenait ces mots pour une description de symptômes subjectifs d'une maladie particulière. Ce serait, comme le dit M. Blanchot,⁵⁾ de méconnaître d'un côté, le caractère d'exception de l'événement, et d'autre part, ce qu'il y a d'extrême dans ces œuvres de l'esprit, produites à partir de l'absence de l'esprit. Loin d'être un problème d'exercices de

2) *Ibid.*, p. xvi.

3) Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, t. I, p. 35.

4) *Ibid.*, p. 36.

5) Maurice Blanchot, *Le Livre à Venir*, Gallimard, 1959, p. 47.

style, l'effondrement central de l'âme chez Artaud lui ouvre la problématique de la création littéraire tout entière par rapport à l'existentialité de l'auteur comme sujet du langage.

«Je me rends parfaitement compte des arrêts et des saccades de mes poèmes, saccades qui touchent à l'essence même de l'inspiration et qui proviennent de mon indélébile impuissance à me concentrer sur un objet. Par faiblesse physiologique, *faiblesse qui touche à la substance même de ce que l'on est convenu d'appeler l'âme et qui est l'émanation de notre force nerveuse coagulée autour des objets.*»⁶⁾

Même si la maladie d'Artaud n'est que, dans l'explication pathologique, une sorte de séquelles de la méningite cérébro-spinale qu'il souffrit à l'âge de cinq ans, la connaissance qu'il nous montre à travers sa douleur n'en est pas moins d'une première importance hors sa particularité personnelle, et nous dit qu' «il faut que le lecteur croie à une véritable maladie et non à un phénomène d'époque, à une maladie qui touche à l'essence de l'être et à ses possibilités centrales d'expression, et qui s'applique à toute une vie.»⁷⁾

Quand Artaud se sent incapable de s'exprimer, il trouve en lui inadéquates les correspondances entre le langage et la substance de l'âme (l'émanation de notre force nerveuse coagulée autour des objets). Et la rupture radicale de ces correspondances fait à la rigueur que l'affectif pur et échappé à l'entrave des mots surgit brutalement dans l'expression langagière même comme des mots inattendus ou illisibles. Cette contradiction n'est qu'apparente puisque l'affectivité en tant que base de toute la connaissance de l'être vivant, c'est-à-dire la base du langage humain, n'apparaît nécessairement que comme soumise à la norme linguistique conventionnelle ou bien comme sa transgression ; sinon il n'y a pas d'entendement humain.

C'est ainsi que la douleur physique et morale qui a accompagné toute la vie d'Artaud lui a donné une intuition fondamentale et susceptible d'expliquer son espoir et son désespoir, son succès et son échec, en bref sa vie toute

6) Artaud, *op. cit.*, p. 50. (Nous soulignons.)

7) *Ibid.*, p. 51.

entière :

«Et je vous l'ai dit ; pas d'œuvre, pas de langue, pas de parole, pas d'esprit, rien

*Rien, sinon un beau Pèse-Nerfs.»*⁸⁾(Entendons par «un beau Pèse-Nerfs» l'affectif pur.)

L'intuition d'Artaud : l'affectif (pur) se présente comme se suffisant à lui-même, comme la suffisance la plus absolue de soi-même et comme excluant les propriétés qui doivent constituer le devenir logique. L'affectivité (la force nerveuse de la vie) et le langage (le devenir logique) semblent se contredire l'une à l'autre.

*«Il faut avoir être privé de la vie, de l'irradiation nerveuse de l'existence, de la complétude consciente du nerf pour se rendre compte à quel point le Sens, et la Science, de toute pensée est caché dans la vitalité nerveuse des moelles et combien ils se trompent ceux qui font un sort à l'Intelligence ou à l'absolue Intellectualité.»*⁹⁾

L'affectivité échappe à toute conceptualisation bien qu'étant la base de toute connaissance et de toute existentialité. Elle se confond ainsi, chez Artaud, avec l'"ontologique" qui ne possède pas le moindre devenir logique, n'accepte pas de relationalité.

*«Il y a par-dessus tout la complétude du nerf. Complétude qui tient toute la conscience, et les chemins occultes de l'esprit dans la chair.»*¹⁰⁾

Le mot "chair" désigne, chez lui, le siège de l'affect sur lequel s'appuient l'âme et l'esprit l'une et l'autre. (*«Il y a un esprit dans la chair, mais un esprit prompt comme la foudre.»*)¹¹⁾ Cette prise de conscience du statut ontologique de l'affectif lui a fait inventer un néologisme :

*«Un impouvoir à cristalliser inconsciemment, le point rompu de l'automatisme à quelque degré que ce soit.»*¹²⁾

8) *Ibid.*, p. 121. (Nous soulignons.)

9) *Ibid.*, pp. 351-352.

10) *Ibid.*, p. 352.

11) *Ibid.*, p. 353.

12) *Ibid.*, p. 111.

L'«impouvoir», loin d'être une impuissance (manque de puissance), n'est-il pas par excellence le caractère fondamental de la substance ontologique qui ne possède pas de devenir logique, n'accepte pas de relationalité tout en étant l'élément qui sous-tend toute connaissance et toute existentialité? Artaud va organiser consciemment ou inconsciemment toute sa vie sur cet impouvoir qu'il symbolise par «des cris qui proviennent de la *finesse* des moelles.»¹³⁾

«Je pense à la vie. Tous les systèmes que je pourrai édifier n'égalent jamais mes cris d'homme occupé à refaire sa vie. J'imagine un système où tout l'homme participerait, l'homme avec sa chair physique et les hauteurs, la projection intellectuelle de son esprit.»¹⁴⁾

II. Le théâtre comme illustration de son ontologie

Artaud est depuis toujours connu comme un homme de théâtre (théoricien, acteur, metteur en scène) et on n'a jamais cessé de parler de sa conception théâtrale (le théâtre de la cruauté). Il est vrai qu'il était profondément obsédé du théâtre tel qu'il a conçu pour refaire son propre corps et pour créer son propre langage; une pareille conception est bien compréhensible comme une conséquence tirée de sa douleur et de sa prise de conscience de l'impouvoir à cristalliser l'émanation nerveuse (le désir de s'exprimer).

Mais quand Artaud dit :

«*Le théâtre qui n'est dans rien* mais se sert de tous les langages : gestes, sons, paroles, feu, cris, se retrouve exactement au point où l'esprit a besoin d'un langage pour produire ses manifestations,»¹⁵⁾

ou bien :

«*Mais s'il nous plaît de fournir des suggestions concernant la vie énergétique et animée du théâtre, nous n'aurions garde de fixer des lois,»*¹⁶⁾

13) *Ibid.*, p. 351.

14) *Ibid.*, p. 351.

15) Artaud, *op. cit.*, t. IV, p.17. (Nous soulignons.)

16) *Ibid.*, p. 134.

sa conception théâtrale ne peut être expliquée entièrement par la réduction à la technique plus ou moins renouvelée de mise en scène qui ne sert que norme contraignante et qui ne met pas en question le dynamisme immanent et contradictoire en apparence qui pousse Artaud à l'élaboration de son théâtre.

Si son plan de la révolution théâtrale est fondé, consciemment ou non, rigoureusement sur la connaissance ontologique dont nous venons de parler à partir de son expérience de la douleur, on peut trouver la cohérence intrinsèque entre sa découverte concernant l'affectif et sa conception (le théâtre qui n'est dans rien et dont les lois ne doivent pas être fixées). Nous proposons donc de changer de point de vue par rapport à la conception théâtrale d'Artaud; tout ce qu'il mentionne dans *Le Théâtre et son Double* (la peste, l'alchimie, la cabale, le yoga, le théâtre balinaï, etc.) ne sert pas d'illustration au théâtre tel qu'il l'a conçu, mais plutôt sa conception (le théâtre de la cruauté) est elle-même une excellente métaphore illustrative de son ontologie à partir de laquelle il entreprend de refaire l'existentialité (le corps humain).

«Les sentiments ne sont rien,
les idées non plus,
tout est dans la motilité,
dont comme le reste l'humanité n'a pris qu'un spectre.

[....]

Qu'est-ce que la motilité?

C'est le pouvoir de se faire soi-même corps
en fonction d'une volonté

de rapacité
de bestialité
de force

[...]

d'intensité
de brutalité
d'obscurité
d'effacement

et de douleur

laquelle

est venue

de la rotation

verticale

d'un corps depuis toujours constitué,

et qui dans un état au-delà de la conscience

ne cesse de se durcir et de s'appesantir

par l'opacité de son épaisseur et de sa masse.》¹⁷⁾

La vie, chez Artaud, n'est possible qu'à partir de la motilité qui est le pouvoir de se faire soi-même corps, c'est-à-dire le pouvoir d'être affecté. La motilité est le mode fondamental de l'affect qu'Artaud considère comme noyau de la vie et, par conséquent, située au centre de sa conception théâtrale. Par affects, on entend les affections du corps (les états du corps affecté) par lesquelles la puissance d'agir de ce corps même est augmentée en fonction d'une volonté, de rapacité, de bestialité, de force, d'intensité, de douleur, etc.

Or, en dénonçant, à travers tous ses écrits sur le théâtre, que « nous ne parvenons pas à séparer le théâtre de l'idée du texte réalisé, »¹⁸⁾ Artaud se demande « si le théâtre ne posséderait pas par hasard son langage propre. »¹⁹⁾

« On trouve en tout cas que ce langage s'il existe se confond nécessairement avec la mise en scène considérée :

1° D'une part, comme la matérialisation visuelle et plastique de la parole.

2° Comme le langage de tout ce qui peut se dire et se signifier sur une scène indépendamment de la parole, de tout ce qui trouve son expression dans l'espace, ou qui peut être atteint ou désagrégé par lui. »²⁰⁾

« Se faire soi-même corps » revient ainsi à se faire soi-même un langage propre qui puisse « non pas préciser des pensées, mais *faire penser* » et qui

17) Artaud, *Notes pour une "Lettre aux Balinais"* in *Tel Quel*, No. 46, 1971.

18) Artaud, *op. cit.* t. IV, p. 82.

19) *Ibid.*, p. 83.

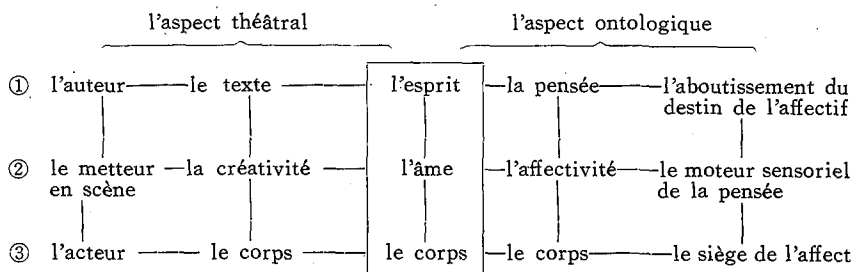
20) *Ibid.*, p. 83.

puisse «entraîner l'esprit à prendre des attitudes profondes et efficaces de son point de vue à lui.»²¹⁾ Cette correspondance semble bien nécessaire quand on traduit *faire penser* en *faire vivre*, et qu'on se rappelle de «l'esprit dans la chair, prompt comme la foudre.»

Ensuite, le théâtre qui soit un endroit privilégié où se renouvelle la vie doit retrouver sa raison d'être originelle et authentique.

«Faire cela, lier le théâtre aux possibilités de l'expression par les formes, et par tout ce qui est gestes, bruits, couleurs, plastique, etc., c'est le rendre à sa destination primitive, c'est le replacer dans son aspect religieux et métaphysique, c'est le reconcilier avec l'univers.»²²⁾

On voit très bien que la conception d'Artaud ne peut pas être résumé, même en tant que technique de mise en scène, dans un cadre limité du théâtre proprement dit. Son théâtre, c'est toujours une vision qui ne s'explique suffisamment que par son ontologie (expérience vécue). Si bien que nous pouvons dégager ici de sa vision quelques analogies possibles dans la conception théâtrale d'Artaud à partir d'une part d'une trinité antagoniste parmi les éléments théâtraux (l'auteur / le metteur en scène / l'acteur) et d'autre part de celle de métaphysique qui subsiste dans son discours théorique sur le théâtre (l'esprit / l'âme / le corps).



Comme on le voit par le schéma ci-dessus, la conception théâtrale d'Artaud ne s'avère être autre qu'une illustration rigoureusement conforme avec sa connaissance ontologique. Mais pour réaliser "la vie" telle qu'Artaud

21) *Ibid.*, p. 83.

22) *Ibid.*, p. 84.

conçoit, pour que le corps puisse être maître du théâtre, il faut détruire l'ordre statiquement hiérarchisé des trois séries et les dynamiser ou les dramatiser en les menant vers une expérience inouïe.

«C'est-à-dire qu'au lieu d'en revenir à des textes considérés comme définitifs et comme sacrés, *il importe avant tout de rompre l'assujettissement du théâtre au texte, et de retrouver la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée.*»²³⁾

C'est précisément ici qu'apparaît ce qui est de vraiment révolutionnaire dans le domaine du théâtre : le théâtre de 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.»²⁴⁾

La cruauté (entendons par là encore un indice de l'affectivité, puisqu'elle n'est ni identique ni diverse, ni extensive ni intensive, ni une affirmation ni négation, ni un synthèse ni une analyse, ni spaciale ni temporelle, elle n'est que du présent pur), la cruauté est sollicitée à dynamiser ou dramatiser ces trois séries.²⁵⁾

Artaud prétend à «faire du théâtre, au propre sens du mot, une fonction,»²⁶⁾ fonction de la vie elle-même qui puisse remettre en cause organiquement l'homme, ses idées sur la réalité et sa place poétique dans la réalité. Si le théâtre de la cruauté peut être considéré comme le théâtre qui met en scène des affects purs, c'est-à-dire des modes fondamentaux de

23) *Ibid.*, p. 106. (Nous soulignons.)

24) *Ibid.*, p. 118.

25) Selon les mots d'Artaud qui dit : «la cruauté n'est pas surajoutée à ma pensée ; elle y a toujours vécu : mais il me fallait en prendre conscience.» le mot de cruauté est employé «dans le sens d'appetit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable, dans le sens gnostique de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres, dans le sens de cette douleur hors de la nécessité de laquelle la vie ne saurait s'exercer.»

«J'ai donc dit "cruauté", comme j'aurais dit "vie" ou comme j'aurais dit "nécessité".»

Artaud, *op. cit.*, t. IV, p. 122 et 137.

26) *Ibid.*, p. 110.

la véritable vie (l'existentialité), la pratique de ce théâtre n'est pas autre chose que de se plonger à pic dans *la chair*. Et ses principes de mise en scène se trouvent profondément identiques avec ceux de manifestation de la vie qu'il faut (re) créer. Quand Gilles Deleuze distingue le langage déroutant et schizophrénique d'Artaud dans sa traduction d'un passage de *Through the looking glass* de Lewis Carroll, il remarque une pareille correspondance.²⁷⁾

La vocation du théâtre est donc, à travers sa mutation à lui, à travers la destruction du langage pour toucher la vie, de nous amener à rejeter les limitations habituelles de l'homme et des pouvoirs de l'homme, et à rendre infinies les frontières de ce qu'on appelle la réalité.

«Ceci étant, on voit que, par sa proximité avec les principes qui lui transfusent poétiquement leur énergie, ce langage nu du théâtre, langage non virtuel, mais réel, doit permettre, par l'utilisation du magnétisme nerveux de l'homme, de transgresser les limites ordinaires de l'art et de la parole, pour réaliser activement, c'est-à-dire magiquement, *en termes vrais*, une sorte de création totale, où *il ne reste plus à l'homme que de reprendre sa place entre le rêve et les événements.*»²⁸⁾

III. L'éclatement d'un système clos ouvrant la voie irréversible

En 1935 Artaud a échoué dans la représentation des *Cenci*, une seule pièce réalisée dans le projet du théâtre de la cruauté et dont il a écrit le texte comme une adaptation des œuvres de Sherry et de Stendhal. De quoi résulta cet échec? A cause du public incompréhensif et peu sensible?

27) «On n'a pas assez marqué la dualité du mot schizophrénique: le mot-passion qui éclate dans ses valeurs *phonétiques* blessantes, le mot-action qui soude des valeurs *toniques* avec la dualité du corps, corps morcelé et corps sans organes. Ils renvoient à deux théâtres, théâtre de la terreur ou de la passion, théâtre de la cruauté essentiellement actif.» Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, Minuit, 1968, p. 110.

28) Artaud, *op. cit.*, t. IV pp. 110-111. (Nous soulignons.)

Ou bien à cause de limitations techniques ou financières? Mais toutes les causes qu'on trouve ou invente (celles d'extrinsèques à sa conception même) ne semblent qu'à fortifier le mythe autour du théâtre de la cruauté ou d'en ajouter un autre. La dernière cause de son échec s'il y a ne pourrait être que le fait qu'il n'avait pas encore réussi à bouleverser les trois séries statiquement hiérarchisées (cf. ch.II) pour l'émancipation de la force de la vie, puisque dans sa conception théâtrale il insiste toujours sur une équation : (re) faire le théâtre = se faire le corps.

L'année suivante, Artaud embarque pour le Mexique.

«Je ne vais pas au hasard...J'ai une chose précieuse à trouver ; quand je l'aurai en main, je pourrai automatiquement réaliser le vrai drame, que je dois faire, avec la certitude cette fois de réussir. Il ne s'agit peut-être pas de théâtre sur les planches.»²⁹⁾

Le voyage au Mexique ; ce n'est pas seulement pour trouver quelques nouveaux éléments qui lui permettront de reprendre son travail théâtral. Sans doute prévoit-il que son séjour dans cette culture autre doit lui apporter des éléments décisifs concernant sa réalisation, la récupération de son individualité réelle, à partir de laquelle il pourra reprendre un nouveau départ. Mais qu'est-ce que signifie *le théâtre hors des planches*? N'est-ce pas la même chose que «le théâtre qui n'est dans rien mais qui se sert de tous les langages»?

«Le Mexique a encore à nous apprendre le secret d'une parole et d'un langage où toutes les paroles et tous les langages se réunissent en un seul.»³⁰⁾

Ainsi la terre et la culture mexicaines se voient identifiées, chez Artaud, avec le théâtre enfin reconcilié avec l'univers, où «toutes les paroles et tous les langages se réunissent *en un seul*,» c'est-à-dire *en un langage unique* aussi bien qu'*en un corps unique* d'après cette équation montrée plus haut. Il a cru avoir trouvé dans la culture mexicaine, ou plutôt hors de la culture européenne, la justification de son ontologie en même temps que celle de sa conception théâtrale.

29) Artaud, *op. cit.*, t. VIII, p. 363 (Nous soulignons.)

30) *Ibid.*, p. 345.

«En face de la culture de l'Europe qui tient dans des textes écrits et fait croire que la culture est perdue si les textes sont détruits, je dis qu'il y a une autre culture sur laquelle d'autres temps ont vécu et cette culture perdue se base sur *une idée matérialiste de l'esprit.*»³¹⁾

Maintenant on peut reconnaître qu'Artaud est parti pour trouver au Mexique confirmation de l'importance des éléments métaphysiques («J'ai une chose précieuse à trouver»), ce qui lui permettrait de recréer d'emblée son propre théâtre («Je pourrai automatiquement réaliser le vrai drame»). La réalité diffère ; ce n'est pas nécessairement au Mexique qu'il a rêvé d'aller pour échapper à l'envoûtement de la culture de l'Europe. Il rêvait toujours d'aller ailleurs.

«Aller au Thibet pour moi, c'est d'abord *écraser le Thibet de l'âme, l'Himalaya de l'âme dans mon corps et faire de mon corps un himalaya* où les esprits de haine ne pourront plus accéder jamais.»³²⁾

Le Thibet de l'âme, l'Himalaya de l'âme : c'est le symbole métaphysique (au sens conventionnel du mot) de l'emprise sur ce qui est, par nature, du corps (l'affectivité), c'est-à-dire le symbole de l'esprit figé hors de la réalité. Le Thibet de l'âme est le symbole de l'essence transcendente de l'esprit par opposition à l'idée matérialiste de l'esprit. L'insurrection d'Artaud contre ce symbolisme spiritualiste signifie enfin que : le voyage au Mexique, c'est non seulement la recherche d'un véritable théâtre correspondant à sa conception après l'échec des *Cenci*, mais surtout le passage irréversible au-delà ou en deça de la disjonction concurrentielle "esprit-âme-corps" constituant un système clos dans lequel les unités de production du corps sont substituées par la représentation qui n'est qu'une invention contraignante d'après-coup, alors que chez Artaud le corps désigne ce qui ne peut pas se représenter mais ce qui ne peut que se vivre.

«Du corps par le corps avec le corps depuis le corps jusqu'au corps. La vie, l'âme ne naissent qu'après. Elles ne naîtront plus. Entre le corps et le corps il n'y a rien.»³³⁾

31) *Ibid.*, p. 200. (Nous soulignons.)

32) Artaud, *op. cit.*, t. IX, p. 211. (Nous soulignons.)

33) Artaud, *op. cit.*, t. XIV, p. 12.

Ce n'est pas donc l'échec des *Cenci* qui l'a amené jusqu'au Mexique mais c'est au contraire sa vision du vrai théâtre (son ontologie) qui détruit le concept traditionnel du théâtre (la représentation) et qui dépasse largement toutes les limitations dominant non seulement de différents arts existants mais aussi la modalité même de l'être vivant de sa naissance jusqu'à sa mort. La réussite d'Artaud dans le domaine du théâtre proprement dit est nécessairement d'autant moins possible qu'il tient à *son vrai théâtre*.

Comme il a pensé une fois dans les montagnes du pays des Tarahumaras : «Je n'étais pas encore rentré en moi ; -il faudrait dire : *sorti* en moi,»³⁴⁾ son voyage au Mexique n'est qu'une des façons possibles de se retrouver en quelque sorte à l'état pur où l'on doit pouvoir redécouvrir le véritable principe qui nous fasse vivre comme il faut. C'est précisément ce que signifie, chez Artaud, l'importance des *éléments métaphysiques*. Et ce principe-là résumant ces éléments métaphysiques doit, croyait Artaud, sous-tendre et justifier *une idée matérialiste de l'esprit*, c'est-à-dire une idée qui met l'esprit de plein-pied avec le corps physique ou subvertit cette hiérarchie maléfique des trois séries (esprit-âme-corps). En dynamisant ou en dramatisant ces séries, Artaud pourrait automatiquement (selon le mot d'Artaud) réaliser sur le champ (au dehors des planches) son vrai théâtre : la matérialisation ou l'extériorisation d'une sorte de drame essentiel dont il parle par analogie avec des procédés de l'alchimie.³⁵⁾

«Son pouvoir [celui du Maître de toutes les choses] s'arrête à la porte de ce qu'ici en Europe nous entendons par métaphysique ou théologie, mais il va beaucoup plus loin dans le domaine de la conscience interne que celui de n'importe quel chef politique européen.»³⁶⁾

Le détenteur de ce principe caché que cherche Artaud lui semble un idéal metteur en scène et ce principe lui-même correspond à un axiome qui constitue son ontologie : *la motilité*, l'affectivité, le moteur sensoriel ou corporel de la pensée.

34) Artaud, *op. cit.*, t. IX, p. 49.

35) Cf. Artaud, *op. cit.*, t. IV, pp. 58-63.

36) Artaud, *op. cit.*, t. IV, p. 13.

Au cours du rite du Peyotl (un hallucinogène originaire du pays) auquel il a fait partie, Artaud a cru l'avoir trouvé, ce principe.

«Couché bas, pour que tombe sur moi le rite, pour que le feu, les chants, les cris, la danse et la nuit même, comme une voûte animée, humaine, tourne vivante, au-dessus de moi. Il y avait donc cette voûte roulante, cet agencement matériel, de cris, d'accents, de pas, de chants. Mais par dessus tout, au delà de tout, cette impression, que derrière tout cela, plus que tout cela, et au delà, se dissimulait encore autre chose : *le Principal.*»³⁷⁾

On dirait que ce passage est une description précise d'une scène du théâtre de la cruauté (au sens affectif du mot). Dans sa vision hallucinatoire, Artaud rend toute cosmogonie du monde à ce principe.

«Or, si les Prêtre du Soleil se comporte comme des manifestations de la Parole de Dieu, ou de son Verbe, c'est-à-dire de Jésus-Christ, les Prêtres du Peyotl m'ont fait assister au Mythe même du Mystère, plonger dans les arcanes mystiques originels, entrer par eux dans le Mystère des Mystères, *voir la figure des opérations extrêmes par lesquelles L'HOMME PERE, NI HOMME NI FEMME a tout créé.*»³⁸⁾

Le Principal qu'Artaud a reconnu dans sa vision au pays des Tarahumaras est une preuve confirmant son idée fixe sur laquelle se basent depuis longtemps ses différentes activités.³⁹⁾ Alors on peut se demander où tout cela amène Artaud, cette imposante confirmation dont l'origine lointaine se trouve toujours dans la prise de conscience de sa douleur ontologique (l'«impouvoir»). Lui, il en pressentira sans tarder la conséquence.

«Jamais un Européen n'accepterait de penser que ce qu'il a senti et perçu dans son corps, que l'émotion dont il a été secoué, que l'étrange

37) *Ibid.*, p. 61.

38) *Ibid.*, p. 15. (Nous soulignons.)

39) Il écrit dans *Un Athlétisme affectif*: «je peux avec l'hiéroglyphe d'un souffle retrouver une idée du théâtre sacré,» en insistant sur les trois ordres originels du souffle (androgynisme-mâle-femelle) et en plus dans *Héliogabale*, sur «la religion de l'UN qui se coupe en DEUX pour agir.» Cf. Artaud, *op. cit.*, t. IV, p. 163 et t. VII, p. 103.

idée qu'il vient d'avoir et qui l'a enthousiasmé par sa beauté n'était pas la sienne, et qu'un autre a senti et vécu tout cela dans son propre corps, ou alors il se croirait fou et de lui on serait tenté de dire qu'il est devenu un aliéné.»⁴⁰⁾

Dès lors il s'agit pour Artaud de retrouver le propre corps qui est prisonnier et en même temps aliéné dans le monde où il se trouve. Retrouver son propre corps, c'est d'abord renoncer à son identité illusoire sociale et historique qui est soumise et qui soumet le corps au contrat social dans son sens le plus large et qui ne peut être justifié dans une culture déterminée (celle de l'Europe par exemple). Si sensation, perception, émotion, idée enthousiasmante chez une personne n'appartiennent pas à son corps, c'est parce que le corps est toujours et déjà déterritorialisé, et en même temps si l'on ignore cette non-appartenance à soi-même, c'est que le corps est toujours et déjà territorialisé par une institution dite culturelle, sociale ou historique qui assigne en revanche à ce corps une identité comme une fonction admise. C'est là l'aliénation essentielle et nécessaire du propre corps pour qu'on se donne une identité comme un étant (Dasein) dans un monde commun (la société). L'expérience du peyotl lui a fait entrevoir une vision du moment où il touche à son propre corps échappé au monde-prison.

«Mais on n'y parvient pas sans avoir traversé un déchirement et une angoisse, après quoi on se sent comme retourné et *reversé* de l'autre côté des choses et on ne comprend plus le monde que l'on vient de quitter.

Je dis : *reversé* de l'autre côté des choses, et comme si une force terrible vous avait donné d'être *restitué* à ce qui existe à l'autre côté.»⁴¹⁾

De cet «autre côté des choses», Artaud a découvert une possibilité de refaire le corps et le langage tels qu'il les avait conçus : confirmation de sa

40) Artaud, *op. cit.*, t. IX, pp. 19-20.

41) *Ibid.*, p. 32.

conviction—«Je ne conçois pas d'œuvre comme déachée de la vie.»⁴²⁾

«Ce qui sortait de ma rate ou de mon foie avait la forme des lettres d'un très antique et mystérieux alphabet mastiqué par une énorme bouche, mais épouvantablement refoulée, orgueilleuse, *illisible*, jalouse de son invisibilité; et ces signes étaient balayés en tous sens dans l'espace pendant qu'il me parut que j'y montais, mais pas tout seul. Aidé par une force insolite.»⁴³⁾

On dirait qu'après le voyage au pays des Tarahumaras, Artaud a été conduit par cette «force insolite» en Irlande, à l'internement dans quelques asiles pendant neuf ans et enfin jusqu'à la mort. Le trajet d'Artaud a commencé à partir de l'«impouvoir» qui l'empêchait de vivre et maintenant c'est cette «force insolite» qui le fait dépasser toutes les limites normales et normatives du monde commun. Alors on ne peut pas ne pas se demander s'il y a quelque chose de cohérent ou au contraire d'incohérent comme un fil d'Ariane tendu ou rompu du commencement à la fin de son trajet apparemment saccadé et contradictoire.

IV. Les caractères ontologique de l'affectivité

Artaud écrit huit jours avant sa mort :

«[Je] me consacrerai désormais
exclusivement
au théâtre
tel que je le conçois,
un théâtre de sang,
un théâtre qui à chaque représentation aura fait gagner *corporellement*
quelque chose
aussi bien à celui qui joue qu'à celui qui vient voir jouer,
d'ailleurs on ne joue pas,
on agit.»⁴⁴⁾

42) Artaud, *op. cit.*, t. I, p. 61.

43) Artaud, *op. cit.*, t. IX, p. 33.

44) Artaud, *op. cit.*, t. XIII, pp. 146-147.

Qu'est-ce que c'est ce "quelque chose" que son théâtre nous aura fait gagner *corporellement*? C'est là le drame essentiel «qui contiendrait d'une manière à la fois multiple et unique les principes essentiels de tout drame, déjà *orientés* eux-mêmes et *divisés*, [...] assez pour contenir de façon substantielle et active, c'est-à-dire pleine de décharges, des perspectives infinies de conflits.»⁴⁵⁾ Les principes essentiels de tout drame sont des modes par lesquels la puissance de la vie (du corps) se manifeste et obtient son existence réelle.

«Et ce drame essentiel, on le sent parfaitement, existe, et il est à l'origine de quelque chose de plus subtil que la Création elle-même, *qu'il faut bien se représenter comme le résultat d'une Volonté une-et sans conflit.*»⁴⁶⁾

C'est ainsi que ce drame essentiel devient, dans la conception d'Artaud, le procédé de la (re) création du langage immédiat et physique et que le metteur en scène qui dispose seul de ce langage se remplace, dans son schéma ontologique, par le moteur sensoriel de la pensée (l'affectivité), celui-ci n'ayant comme tel aucun devenir mais étant la seule cause «de créer dans une sorte d'autonomie complète.»⁴⁷⁾

L'«impouvoir» d'Artaud, c'est l'intuition de la substance ontologique de son corps qui ne peut pas changer le pouvoir d'être affecté (passion) en celui d'affecter (action). Le drame essentiel est le résultat «d'une Volonté une—sans conflit,» de même le langage physique et immédiat a pour cause l'«impouvoir» ontologique.

Pour Artaud :

«Dieu, la nature, l'homme, la vie, la mort et le destin ne sont que des formes que la vie prend lorsque la pensée de la raison la regarde. *Hors de la raison il n'y a pas de destin; et c'est là une haute idée de culture, à quoi l'Europe a renoncé.*

L'Europe a écartelé la nature avec ses sciences séparées.»⁴⁸⁾

45) Artaud, *op. cit.*, t. IV, p. 61.

46) *Ibid.*, p. 61. (Nous soulignons.)

47) *Ibid.*, p. 144.

48) Artaud, *op. cit.*, t. VIII, p. 188. (Nous soulignons.)

Dans «le théâtre reconcilié avec l'univers,» il n'y a pas de distinction entre nature et culture et pas de hiérarchie d'"esprit-âme-corps", et «toutes les paroles et tous les langages se réunissent en un seul,» comme se suffisant à lui-même, comme la suffisance la plus absolue de soi-même, comme uni à la nature ouverte et à la nécessité du corps. La culture (y compris le langage articulé) n'est qu'un mode existant de la substance=nature dont fait partie le corps humain. Et l'idée du théâtre d'après Artaud représente l'origine et la source de toute la nature, c'est-à-dire tout le corps qui exprime toujours d'une certaine manière cette substance=nature. Dans ce sens, l'esprit prétendument détaché du corps n'a rien à voir avec la puissance créatrice de cette substance. C'est le corps lui-même qui seul assurerait l'existence de l'être vivant qui partage cette puissance comme entité immanente.

Bien que cette puissance puisse être considérée comme «une Volonté une—et sans conflit» de quoi résulte la Création, elle ne peut jamais se faire extérioriser comme telle à cause de son mode actuel de l'existence déterminée. Cette détermination est la condition même pour qu'une chose reste une chose. La nature est articulée comme un système déterminateur (le mode existant) de toute chose dans un ordre commun où se trouve également notre existence humaine. Chez Artaud tout à fait comme chez Spinoza, l'être humain n'a aucun domaine particulier et indépendant de celui de toute la nature ; sinon l'homme se fera "l'empire dans l'empire" en oubliant son être au monde et sa condition ontique déterminée, et dans ce cas l'esprit se prétendra à la rigueur le dieu=créateur envers le corps=créature. Or dans le système déterminateur des choses (la nature), «notre corps peut être affecté de nombreuses façons qui augmentent ou diminuent sa puissance d'agir, et aussi de bien d'autres façons qui n'augmentent ni diminuent sa puissance d'agir.»⁴⁹⁾ C'est dire que la puissance du corps comme son essence ne s'exprime nécessairement que de certaines façons déterminées par d'autres corps extérieurs (des plus simples aux plus complexes). Et il y a deux façons principales d'être affecté : par la passion qui diminue notre puissance d'agir et par l'action qui au contraire l'augmente.

49) Spinoza, *L'Ethique*, III, Post. 1.

«Etats affectifs : des dispositions du corps (sensations) par lesquelles la puissance d'agir du corps se trouve augmentée, aidée ou entravée et, simultanément, les idées desdites dispositions.

Si nous pouvons donc être la cause adéquate d'une de ces dispositions, j'appelle un tel état affectif une action, dans tous les autres cas je l'appelle un subissement ou une souffrance [une passion.]»⁵⁰⁾

Autant que l'homme soit une existence réelle, ce fait-d'être n'est que la co-existence avec d'autres individus dans l'ordre commun de la nature, et en même temps autant qu'un individu resté un individu comme existence réelle, cet individu agit nécessairement d'une certaine façon et exerce un certain effet sur des autres. Par conséquent l'homme se trouve toujours dans des rapports dynamiques avec le fait-d'être d'autres, reçoit l'influence du pouvoir sous ces rapports ; son existence s'expose toujours à une modification incessante. L'homme n'est qu'une partie de la nature dans le sens qu'il (aussi bien que tous les individus) s'engage dans la puissance de cet ensemble dynamique dont l'esprit et corps ne s'avèrent être que des causes partielles. L'homme étant pris ainsi dans la nature et ne pouvant ni être conçu ni exister sans choses autres que soi, il n'y a pas de corps humain sans affections entre lui et d'autre corps ; l'esprit se fait l'existence réelle comme idées de ces affections. Les affections sont des modes qui déterminent l'existence humaine aussi bien que des images des choses ; le corps de soi, les corps extérieurs et l'existence réelle de l'esprit même ne sont reconnus que par les affections. L'imagination signifie le fait que l'esprit affirme ou nie l'existence ou la présence du corps de soi, les corps extérieurs ou l'esprit lui-même. Les images sont des affections et les affections ne sont pas autre chose que des déterminations du corps.

Comme l'existence réelle du corps est déterminée sous ces affections et que les images de différents corps extérieurs et du corps de soi se constituent à travers des rapports entre soi et le monde l'environnant, l'existence réelle humaine subit une modification dans l'ordre commun de la nature au fur et à mesure que l'homme se fait de différentes images-affections. Le fait que

50) *Ibid.*, Def. 3.

l'esprit imagine revient donc affirmer la détermination du corps sous les affections en même temps que l'existence du corps de soi partageant la nature de choses extérieures. La conscience s'avère, dans ce sens, être l'affirmation du fait-d'être du corps de soi déterminé dans le monde (*Umwelt*). La conscience de soi se trouve donc conditionnée par ce qui n'est pas de soi : elle implique la négation. La négation est la non-détermination. L'esprit comme conscience immédiate de soi est en dernière analyse la passion par opposition à l'action.

Les affects signifient les affections du corps et le changement de l'essence réelle dans l'existence actuelle de soi. L'affect est l'essence réelle du corps individuel pris dans le changement sous les rapports dynamiques au milieu de l'ordre commun de la nature, et l'existentialité même du corps en relation avec d'autres comme nous étant présents dans l'*Umwelt*. Autrement dit, comme le corps est pris dans le changement de l'*Umwelt*, son essence subit d'autant plus de transitions qu'elle tient à l'existence de ce corps même. L'affect est l'essence du corps en cet état de transition. Tant qu'il est une idée de l'état actuel du corps de soi, l'esprit est l'affect et en même temps la passion. Et l'état actuel du corps ne peut être connu que comme idée de l'affection comprenant la nature des choses extérieures ; l'esprit affirme seulement dans cette idée l'existence de soi-même et son corps. Cette idée de l'affection du corps implique affirmation de l'existence réelle de choses extérieures aussi bien qu'imagination d'objets extérieurs. L'affect s'associe donc toujours aux images d'objets ; des objets extérieurs susceptibles d'augmenter ou de diminuer la puissance d'exister sont cause de la transition de l'existence de soi. Le fait de l'existence réelle du corps dans l'*Umwelt* s'avère être une expérience représentative et dans cette expérience toute chose marque soit l'agréable (la joie) soit le désagréable (la douleur) qui sont les valeurs originelles les plus absolues.

Tant que le corps existe au milieu des choses l'environnant, les affects sont déterminés comme bon ou comme mauvais, et sous cette détermination la puissance d'agir se présente comme besoin : l'esprit s'efforce d'imaginer ce qui favorise la puissance d'agir de son propre corps et d'éliminer ce qui l'en empêche. Le besoin implique toujours des idées de choses extérieures dans l'expérience représentative et ces idées d'objets extérieurs sont simul-

tanément des idées d'états actuels du corps de soi affecté. L'esprit se connaît soi-même par ces idées ; il prend conscience de soi en ayant des idées à la fois de son propre corps et d'objets. Le besoin dont on a conscience est le désir, qui s'avère ainsi être le mode existant de la seule et même substance=nature.

«Il ressort donc de tout ceci que nos efforts, nos volitions, nos instincts, nos désirs, ne se rapportent pas à une chose parce que nous la jugeons bonne, mai au contraire, nous jugeons bonne une chose parce qu'elle est l'objet de nos efforts, de nos volitions, de nos instincts et de nos désirs.»⁵¹⁾

Enfin la vie doit se former, en fait et en droit, à partir de ces valeurs originelles (efforts, instincts, volitions, désirs) dont seul le corps pourrait être maître.

En revenant au «théâtre de la cruauté», on peut reconnaître qu'il se fonde précisément sur les caractères ontologiques de l'affectivité dont Artaud a pris conscience à travers son expérience de l'«impouvoir» et que nous venons d'expliquer.

«Il semble en un mot que *la plus haute idée du théâtre* qui soit est celle *qui nous réconcilie philosophiquement* avec le Devenir, *qui nous suggère à travers toutes sortes de situations objectives l'idée furtive du passage et de la transmutation des idées dans les choses*, beaucoup plus que celles de la transformation et du heurt des sentiments dans les mots.»⁵²⁾

Par cruauté, Artaud entend la manifestation d'un affect pur de l'existence du corps sous détermination.

«On peut très bien imaginer une cruauté pure, sans déchirement charnel. [...] Du point de vue de l'esprit cruauté signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue. Le déterminisme philosophique le plus courant est, du point de vue

51) *Ibid.*, Pr. 6, Sc.

52) Artaud, *op. cit.*, t. IV, p. 130. (Nous soulignons.)

de notre existence, une des images de la cruauté.》⁵³⁾

Résumons ce que le vrai théâtre doit réaliser. Ce sont : 1) « nous réconcilier philosophiquement avec le Devenir, » 2) « recréer le langage, » 3) « refaire le corps. »

1) Ce qui rend possible le Devenir pour l'existence humaine, c'est la structure réelle de l'affectif qui se constitue en fonction des images de choses extérieures. L'existence individuelle étant finie et déterminée, le corps humain existe comme réel selon des modes d'affections et l'esprit comprend toujours la connaissance représentative (images) de choses extérieures comme affirmation de l'existence du corps dans les affections. Le Devenir, c'est la manifestation des affects comme substance unique de l'existentialité.

2) Tant que le mot, vu sa terminologie bien définie et finie, « n'est fait que pour la pensée, il la cerne, mais la termine ; il n'est en somme qu'un aboutissement, »⁵⁴⁾ le langage conventionnel doit être remplacé par un autre.

« 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 plus enfoui et plus reculé de la pensée.* »⁵⁵⁾

Le nouveau langage tel qu'Artaud l'a conçu se définit comme correspondant à la structure réelle et le processus de la manifestation (ou de l'extériorisation) de l'affectif pur.

« Il [le geste] refait poétiquement le trajet qui a abouti à la création du langage. Mais avec une conscience multipliée des mondes remués par le langage de la parole et qu'il fait revivre dans tous leurs sens. »⁵⁶⁾

3) Pour refaire le théâtre et le langage, c'est toujours le corps qu'il s'agit d'abord de refaire, puisqu'il est le siège des affects sans lesquels il n'y a ni de théâtre ni de langage. L'existence immédiate du corps est

53) *Ibid.*, p. 121.

54) *Ibid.*, p. 142.

55) *Ibid.*, p. 131. (Nous soulignons.)

56) *Ibid.*, p. 132. (Nous soulignons.)

déterminée par définition comme passion dans les affections, à partir de quoi Artaud a eu l'intuition de la signification de l'affectivité. Maintenant il faut convertir les affects comme passion dans l'expérience immédiate de l'existence en action comme liberté qui devrait cette fois nous faire maître du Devenir.

«Il faut croire à un sens de la vie renouvelée par le théâtre, et où l'homme impavide se rend le maître de ce qui n'est pas encore, et le fait naître. Et tout ce qui n'est pas né peut encore naître pourvu que nous ne nous contentions pas de demeurer de simples organes d'enregistrement.»⁵⁷⁾

Mais comment cela se fera si la volonté, étant une conscience de soi dans l'expérience représentative, ne se trouve jamais libre tant que l'homme est un être représentatif? (Ce n'est qu'une illusion psychologique de liberté lorsque l'on croit avoir la volonté ou la conscience de soi détachées de toute affection qui est la condition même de l'existence.)

«Il ne s'agit rien de moins que de changer le point de départ de la création artistique, et de *bouleverser les lois habituelles du théâtre.*»⁵⁸⁾

En se référant toujours au schéma du deuxième chapitre, ces lois sont en même temps celles qui justifient cette hiérarchie (esprit-âme-corps).

«Il semble encore, et c'est bien d'une volonté semblable que le théâtre est sorti, qu'il *ne doit faire intervenir l'homme et ses appétits que dans la mesure et sous l'angle sous lequel magnétiquement il se rencontre avec son destin. Non pour le subir, mais pour se mesurer avec lui.*»⁵⁹⁾

Ici le corps devient un plateau sur lequel toute rencontre avec l'*autre* se produit en fonction de son mouvement véritable et réel. C'est dans cette rencontre avec l'*autre* que le corps se fait un moteur sensoriel de la pensée et qu'il se refait au fur et à mesure qu'il est «élevé à la dignité de signes.»⁶⁰⁾ Il faut donc organiser les bonnes rencontres, composer les rapports

57) *Ibid.*, p. 18.

58) *Ibid.*, p. 131. (Nous soulignons.)

59) *Ibid.*, p. 130. (Nous soulignons.)

vécus, former les puissance, expérimenter.

«Vous ne savez pas ce dont vous êtes capables, en bon et en mauvais, vous ne savez pas d'avance ce que peut un corps ou une âme, dans telle rencontre, dans tel agencement, dans telle combinaison.»⁶¹⁾

.....

Mais encore comment cela se fera, la création d'un langage qui soit l'intégration même du Devenir et de la constitution du propre corps? Artaud écrit un peu avant la représentation des *Cenci*: «*De ce nouveau langage la grammaire est encore à trouver. Le geste en est la matière et la tête; et si l'on veut l'alpha et l'oméga. Il part de la NECESSITE de parole beaucoup plus que de la parole déjà formée.*»⁶²⁾ Et il n'a pas pu avoir du succès de cette représentation. On ne peut pas pourtant en dire l'erreur dès le principe dans sa conception théâtrale parce que c'est lui-même qui en savait les difficultés en disant que «le théâtre qu' [il] voulait faire supposait pour être possible, une autre forme de la civilisation.»⁶³⁾ Son échec nous oblige d'en découvrir nous-même *la grammaire*.

Tout en parlant sans trêve du théâtre, Artaud n'a plus réalisé aucune représentation théâtrale après cet échec. Mais c'est paradoxalement grâce à ce fait que l'aspect ontologique se détache dans sa conception théâtrale.

«En un mot le théâtre doit devenir une sorte de *démonstration expérimentale de l'identité profonde du concret et de l'abstrait.*»⁶⁴⁾

Dans le contexte que nous venons de parler, même la prétendue folie d'Artaud n'est qu'une façon expérimentale de dépasser ou abolir la vie psychologique soumise à la normalité ou à la normativité de la soi-disant réalité commune parce que la folie (extériorisation sans refoulement de cette nébulosité psychique qu'on appelle âme) signifie l'actualisation exhaustive de la réalité psychique; ce qui entraînerait la disparition de l'illusion de la

60) *Ibid.*, p. 112.

61) Gilles Deleuze, *Spinoza-philosophie pratique*, Minuit, 1981, p. 168.

62) Artaud, *op. cit.*, t. IV, p. 132. (Nous soulignons.)

63) *Ibid.*, p. 140.

64) *Ibid.*, p. p. 129 (Nous soulignons.)

réalité cachée. (Il n'est de réalité psychique que du virtuel ; si l'on fait passer à l'acte instantanément tout possible, toute idée, toute image, souvenir, on n'aura plus l'ombre d'un psychisme.)

«Je crois que tout et l'essentiel surtout fut toujours à découvert et en surface et que cela a coulé à pic et au fond parce que les hommes n'ont pas su et pas voulu le maintenir.»⁶⁵⁾

Ce dépassement de la vie psychologique est une expérimentation effective pour supprimer les oppositions qui entraînent la hiérarchisation parmi des unités de production du corps : concret / abstrait, conscience / inconscient, surface / profondeur, esprit / corps, etc.

Enfin toute la vie d'Antonin Artaud était une série d'efforts remarquablement cohérents pour convertir la passion du corps («impouvoir») en action («par delà la conscience et le cerveau»)⁶⁶⁾ qui doit nous rendre possible de nous mesurer avec notre destin. Mais pourquoi tous ces efforts ne l'amènent qu'à la folie, à l'aliénation ou, comme Van Gogh, au *suicide par la société*? C'est là notre point de départ où nous devons reprendre son trajet. Et pour prolonger ce trajet, il nous faut pousser le plus loin possible cette *autre logique* que nous avons suggéré au début de cet article : une logique autre que celle qui ne pouvait qu'éliminer l'existence d'Artaud. A ce moment on aura entre les mains toute une expérience qu'il a songé à nous faire *gagner corporellement*. Car «la logique est une expérience, et l'expérience logique, c'est l'expérience elle-même.»

65) Artaud, *Lettre à André Breton*, in *L'Ephémère*, No. 8, 1969.

66) Artaud, *op. cit.*, t. XIII, p. 35.