

Un fléau salutaire
Étude de l'ontologie phénoménologique du théâtre et son double
d'Artaud

Sara Tabatabai

Maître-assistante, Université de Shahid Beheshti

Résumé

Le théâtre d'Artaud se veut un ébranlement au sein de la stabilité, une négation de la positivité. C'est la pureté abstraite d'un vide chargé de sens inédits qui devrait s'imposer sur la scène, au lieu de la plénitude concrète d'une positivité aliénante qui crée pour l'homme des habitudes involontaires et irréfléchies de la pensée en empêchant le libre exercice de sa conscience au monde. Comme des abcès de peste qui se vident de la pourriture interne du corps, le théâtre aussi est fait pour vider de gigantesques abcès des attitudes perverses de l'esprit. Artaud s'efforce ainsi de nous ramener à nos conflits premiers de l'être au monde antérieurs à toute réponse déjà-faite par les systèmes à penser conventionnels. Faire un parallèle entre « *Le théâtre et son double* » d'Artaud et les spéculations du mouvement phénoménologique qui semblent le mieux compatibles avec le génie créateur d'Artaud, nous aide à nous mettre à la portée de la dimension ontologique des réflexions de l'artiste sur la dignité de l'espace scénique. Un espace soi-disant où rien de ce qui surgit n'existait avant son apparition.

Mots clés: époque, conscience transcendantale, théâtre, peste, constitution, métaphysique

تاریخ وصول: ۹۳/۸/۸ تأیید نهایی: ۹۴/۲/۵

*E-mail: sara.tabatabai@gmail.com

Introduction

Dès la préface du « *Théâtre et son double* » le lecteur d'Artaud prend conscience qu'il va s'engager dans une entreprise de vaste envergure, celle de régénérer l'homme dans son rapport au monde, et cela par le biais du théâtre. Cet ouvrage est imprégné de part en part d'une défiance à l'égard de la culture occidentale disjointe de la vie et constituée strictement de discours argumentatifs, inapte à faire naître la pensée. Artaud aspire à un bouleversement radical dans cette culture pour préparer l'avènement du monde de son théâtre (son monde à lui) qui vive et soit réellement vivant. Un monde où il n'y aurait plus de rupture entre les choses et leurs représentations, plus de « systèmes à penser » offerts par une fausse culture à la seule contemplation passive, déduisant sans cesse « des pensées de nos actes, au lieu d'identifier nos actes à nos pensées » (Artaud, 1964, 13) et de tournant ainsi l'homme de ses véritables préoccupations de vivre et de vie.

« Je ne dirai pas que les systèmes philosophiques soient choses à appliquer directement et tout de suite; mais de deux choses l'une :

Ou ces systèmes sont en nous et nous en sommes imprégnés au point d'en vivre, et alors qu'importe les livres ? ou nous n'en sommes pas imprégnés et alors ils ne méritaient pas de nous faire vivre ; et de toute façon qu'importe leur disparition ? » (Artaud, 1964, 12)

Il faut donc « *En finir avec les chefs-d'œuvre* », former l'idée même de la culture, abandonner les systèmes à penser strictement verbaux et se remettre en communication directe avec les forces et les principes authentiques de la vie. « Toutes nos idées sur la vie sont à reprendre à une époque où rien n'adhère plus à la vie » dit Artaud, tandis que « l'intensité de la vie est intacte, [...] il suffirait de la mieux diriger » (Artaud, 1964, 14).

Le vrai théâtre doit donc bannir d'abord la scène de ces systèmes et briser le langage pour toucher aux forces de la vie « qui dorment en toute forme, et qui ne peuvent sortir d'une contemplation des formes pour elles-mêmes, mais qui sortent d'une identification magique avec ces formes » (Artaud, 1964, 17). L'acte primordial selon G. Deleuze de toute création artistique :

« Le peintre ne peint pas sur une toile vierge, ni l'écrivain n'écrit sur une page blanche, mais la toile ou la page sont déjà tellement couvertes de clichés préexistants, prétablis, qu'il faut d'abord effacer, nettoyer, laminier, même déchiqueter pour faire passer un courant d'air issu du chaos qui nous apporte la vision. » (Deleuze, 1991, 192)

Mais comment réussira Artaud à apprêter la scène pour la genèse de nouveaux rapports au monde? C'est à l'horizon de la réflexion que nous serons en mesure d'appréhender la dimension ontologique de ses réflexions sur le lieu scénique, mais bien évidemment munis d'un support théorique qui nous aidera à nous frayer la voie de cette quête à travers *«Le théâtre et son double»*.

Ce sont les théories du mouvement phénoménologique¹ qui nous semblent le mieux compatibles avec le génie créateur d'Artaud. Car la phénoménologie se voue à l'étude des essences et cherche à replacer ces essences dans l'existence de l'homme. C'est une philosophie « pour laquelle le monde est toujours « déjà-là » avant la réflexion, comme une présence inaliénable, et dont tout l'effort est de retrouver ce contact naïf avec le monde pour lui donner enfin un statut philosophique » (Merleau-Ponty, 1945, 7). Ce contact naïf est à juste titre ce que Artaud essaie de régénérer sur la scène du théâtre, non pas par le truchement des mots et de l'effort intellectuel, mais d'une manière qui soit directement saisie par les sens grâce aux gestes, aux cris, aux objets et à tout autre élément scénique concret.

1. L'Épochè ou la Peste

La phénoménologie ouvre la voie d'accès à ce contact naïf par un acte inaugural nommé « réduction eidétique », ou « épochè » (le terme employé par Husserl). Elle est aux yeux de Husserl, l'acte de philosopher même (cela veut dire qu'elle n'est pas une technique ou une méthode codifiée à être appliquée), elle est l'acte qui par conséquent, donne accès à l'absolu. Par cet acte fondamentalement immotivé, comme acte d'une pure liberté, il s'agit de rompre avec la croyance au monde pour en apercevoir le caractère incertain. En ce

sens qu'il faudrait dépasser notre « attitude naturelle » devant le monde, car le propre de cette attitude est le dogmatisme et l'absence de l'interrogation. Cette attitude implique la conscience d'un monde unique depuis toujours-déjà-là dans lequel sont présents des choses, des animaux, des hommes et où il y a également des livres, des valeurs et finalement des idéaux, corrélats d'actes de connaissance. Ils sont tous là comme ça, comme « étants » dans le monde. Autrement dit « l'attitude naturelle consiste à découvrir ou reconnaître un champ unique et indéfini, **le monde**, auquel tout ce que je peux rencontrer appartient et sera considéré comme réel, comme étant, comme là, en vertu de cette appartenance même. » (Barbaras, 2004, 90). Bref, l'attitude naturelle reconnaît le monde en tant que **fondateur de tout et antérieur à tout**, possédant une position et **une réalité absolues et en soi**.

L'époché vient alors suspendre cette thèse naturelle du monde pour en revanche mettre en œuvre une attitude transcendantale ». Insistons sur l'importance du verbe suspendre car l'époché n'est pas un acte de négation. Il ne s'agit pas de nier l'existence du monde en tant que tel, il s'agit seulement de le mettre hors-jeu, « hors-circuit » ou « entre parenthèses » ; cette thèse demeure ainsi en un sens intacte, mais on ne l'effectue plus, on n'y adhère plus, on ne la considère plus comme valable.

« C'est parce que nous sommes de part en part rapport au monde que la seule manière pour nous de nous en apercevoir est de **suspendre** ce mouvement, de lui refuser notre complicité, ou encore de le mettre hors jeu. » (Merleau-Ponty, 1945, 13).

Il est encore indispensable de dire qu'on ne peut jamais nous retirer entièrement du monde des réalités naturelles pour aller vers la conscience purement transcendantale des phénomènes, et le message le plus important de la réduction pourrait être l'impossibilité d'une réduction intégrale. On recule seulement devant la certitude de l'existence naturelle du monde, on la dévitalise pour ainsi dire, afin de ressentir peut-être son « jaillissement immotivé » dans la conscience.

« Au lieu d'exister simplement, c'est-à-dire de se présenter à nous tout simplement dans la croyance existentielle [...] de l'expérience, ce monde n'est pour nous qu'un simple phénomène relevant une prétention d'existence. » (Husserl, 1992, 43)

Artaud aussi ouvre *Le théâtre et son double* par une volonté pareille aux premiers enseignements phénoménologiques qu'il développe sous le titre du « *Théâtre et la peste* ». Il désapprouve l'assomption d'un monde des réalités préexistantes qui s'impose à l'homme et le prend dans sa totalité englobante. Ce monde donne à chaque chose, à chaque geste et à chaque événement une signification identique et détruit ainsi toute volonté de chappement à cet ordre préétabli. L'homme qui se limite à cette croyance du monde sera soumis à l'histoire et à la culture qui créent pour lui des habitudes involontaires et irréfléchies de la pensée et empêchent le libre exercice de sa conscience au monde. C'est alors que l'apparition d'une épidémie de peste pourrait motiver chez l'homme la possibilité d'une grande fuite, d'une révolution contre ces routines.

Le mal de pestiféré peut effacer ses « précompréhensions prérefléchies », engendrer une « non-reconnaissance immédiate » (Garelli, 1982, 65) du monde depuis toujours-déjà-là et préparer l'avènement d'un monde autrement construit. La présence déterminante de la mort menace sans cesse le pestiféré luttant inlassablement pour conquérir la destruction de son être, mais le libère en même temps des barrières limitatives du monde de jadis et le mène à remettre en cause tous ses points de repères. Loin de la peur de sanction et proche de celle de la mort, libéré des conventions qui n'ont plus de raison d'être, le pestiféré se laisse au dépit de son être et aux actes aussi inutiles qu'absurdes.

« Et c'est alors que le théâtre s'installe. Le théâtre, c'est-à-dire la gratuité immédiate qui pousse à des actes inutiles et sans profit pour l'actualité », confirme Artaud (1964, p. 34), qui cherche à faire paraître sur la scène aussi bien que chez son spectateur cette même gratuité : la suspension de l'ordre préétabli du monde des attitudes naturelles. Et si faut un fléau majeur pour faire apparaître cette gratuité, frénétique et si ce fléau s'appelle la peste » (*Ibid.*, p. 35),

Artaud souhaite de l'amener sur la scène, de produire une angoisse « brisante et merveilleuse » comme celle de la mort, seule capable de déranger le repos des spectateurs et détruire leurs habitudes culturelles et historiques de pensée. S'ils sont oubliés, de s'arrêter devant les phénomènes de ce monde pour se tonner ou les interroger au moins, le théâtre a à leur rappeler que ce qui jusqu'alors allait de soi, peut se transformer en un mystère.

À propos de cet étonnement qui aux yeux des Grecs était l'acte de naissance même de la philosophie, E. Fink écrit :

« Par l'étonnement, l'évident devient incompréhensible, l'ordinaire extraordinaire sans que cela ait lieu sur le mode familier de l'incompréhensible ou d'un pur et simple retournement. L'étonnement rend le bien-connu inconnu, et cela en un sens jusqu'alors inconnu, le familier non-familier et cela en un sens non-familier » (Fink, 1974, 202)

L'étonnement issu de l'angoisse est ce qu'Artaud tente de réveiller par l'acte théâtral. C'est alors la pureté abstraite du néant qui doit s'imposer sur la scène, au lieu de la plénitude concrète d'une positivité abusive. Mais ce néant ne se réduit pas au « rien ». Il est « un vide », un vide plein de tensions, chargé de désir, mêlé de nostalgie et d'attente; un vide qui crée « une sorte de plein dans la pensée. » (Artaud, 1964, 110)

Et finalement si la peste vaut la destruction de tout pour déclencher de nouvelles possibilités d'être, le théâtre aussi doit détruire tous les principes logiques du monde pour le réorganiser ensuite selon les « lois de l'Illogique », car si ces principes logiques veulent nous déposséder de la présence de notre conscience au monde, le théâtre désintéressé² d'Artaud qui ne s'engage ni dans les affaires sociales et politiques, ni dans les pièges des intentions psychologiques, a pour tâche au contraire de nous la rendre. Avec une force bouleversante, ce vrai théâtre doit éveiller en nous les conflits premiers de l'être refoulés par des réponses toutes faites, libérer notre inconscient et nous pousser vers la quête de nouvelles réponses à ces conflits.

« Comme la peste, le théâtre est donc un formidable appel de force qui ramènent l'esprit à la source de ses conflits. »
(Artaud, 1964, 43)

L'objectif primordial du théâtre d'Artaud est donc de troubler et inquiéter l'homme, de secouer son âme en vue de la diriger vers son état supérieur ou mieux vaut dire vers une attitude **transcendante**. Il est alors tout à fait naturel que le spectateur ait la nausée, ait mal, souffre, crie, s'agite et se soulève car ce qu'il voit n'admet pas ses anciennes habitudes médiocres et aliénantes de la pensée. Comme la peste, le théâtre aussi est un mal. Le mal que le spectateur doit subir pour arriver à un nouvel équilibre après avoir traversé les rouages de vertige d'une destruction fondamentale, un « équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction », mais il sera par la suite récompensé de « l'équivalent magique des dogmes auxquels nous ne croyons plus ». (Artaud, 1964, 46-47)

« Une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle et qui d'ailleurs ne peut avoir tout son prix que si elle demeure virtuelle, impose aux collectivités rassemblées une **attitude héroïque et difficile**. » (Artaud, 1964, 40-41)

Le vrai théâtre verse dans le vase de l'esprit de l'homme les mêmes troubles que la peste fait naître dans son corps. Comme des abcès de peste qui se vident de la pourriture interne du corps, le théâtre aussi est fait pour vider de gigantesques abcès des attitudes perverses de l'esprit.

« 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, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit. »
(Artaud, 1964, 44)

Nous venons ainsi de repérer dans l'invention d'Artaud la peste les aspects de la poétique de l'attitude naturelle husserlienne et dans son

aspiration à une attitude héroïque et difficile, les prémisses de l'attitude transcendante dont la philosophie se réclame pour conduire l'homme vers la possibilité d'une nouvelle ouverture au monde. Or sans jamais nous proposer de confondre exhaustivement le geste d'Artaud avec un système à penser, nous veillons donc à placer bien haut ses textes poétiques capables de faire vivre la pensée. La réflexion phénoménologique réside uniquement dans la conscience sans connaître ni le souci de se concrétiser nullement ailleurs (sur la scène du théâtre par exemple), ni l'ambition de vouloir entre-tisser la réflexion et la poésie au sein d'un texte soi-disant, alors que l'originalité des textes d'Artaud vient de cet esprit capable de philosopher en même temps que poétiser.

« L'effort héroïque d'Artaud pour saisir la transcendance de l'esprit, sur la matérialité de ses textes, et tenter le pouvoir conducteur de sa pensée dans l'invention de ses formes, s'ordonne selon le double axe de la poésie et de la pensée discursive. L'argument selon lequel le même esprit ne peut à la fois «poétiser» et «philosopher» s'abolit face à la présence de cette œuvre. » (Garelli, 1982, 84)

C'est ainsi que l'image affolante de la peste qui débute *Le théâtre et son double* » et se déploie en une trentaine de pages devant les yeux du lecteur, le pousse avec une force extrême à perdre ses anciennes attitudes d'être et de prendre en revanche cette attitude transcendante dont il maintiendra toute vivacité jusqu'au bout du livre, et même jusqu'à la fin de sa vie. Ce que philosopher seul n'est point capable de faire. Pourtant ni Artaud, ni les disciples du mouvement phénoménologique ne closent certes le débat là-dessus.

2. La Constitution ou la Matière pensante

Ce dont la phénoménologie va s'occuper après avoir réduit le rôle prépondérant de l'attitude naturelle, c'est une analyse eidétique (analyse de l'essence) de la conscience comme «le résidu de l'après»», car celle-ci reste comme la seule région non affectée par la neutralisation de la thèse de l'existence naturelle du monde et cela grâce à son caractère ou son essence transcendante. Cette analyse minutieuse qui dépasse le cadre restreint de notre étude, va permettre

de **convertir** la relation ontique de la conscience et du monde dans l'attitude naturelle : la conscience deviendra ainsi l'**Absolu**, c'est-à-dire l'être dont tout être tire son être, ce à quoi tout est relatif et ontologiquement dépendant. C'est ainsi que le monde commence à se constituer non plus de l'extérieur mais cette fois-ci à l'intérieur de la conscience de l'homme.

Cette dernière est comme un voir visant intentionnellement un objet. Ce qui est ainsi visé par la conscience (le noème) y appartient et se mêle à l'être de la conscience n'étant que l'être absolu. La conscience est donc selon l'enseignement de la phénoménologie « un faire-paraître qui est un faire-être, un voir tel que le vu tire son être de ce voir lui-même » (Barbaras, 2004, 123). Et l'homme qui adopte l'attitude transcendantale de l'esprit est celui muni d'une perception intentionnelle, donatrice de sens à ce qui est perçu ; et le sens ainsi constitué, via le vécu de la conscience, sera identique à l'être. Cette relation originale, donatrice du sens de l'être, ne peut pas être une réceptivité pure puisque la conscience anime et interprète les données de la perception ; elle ne peut être une pure création de la conscience non plus, puisque cette interprétation prend appui directement sur les données de la perception. La constitution du monde dans la conscience repose alors sur « la **tension** entre la fidélité à l'expérience et la visée essentialisante ». (Barbaras, 2004, 116)

Antonin Artaud à son tour et après avoir réduit le rôle prépondérant de l'attitude naturelle devant l'existence du monde, se met à développer une conception profonde du pouvoir absolu de la conscience au monde. Et l'absolu de la conscience vient pour lui de son caractère ou bien son essence **métaphysique**. Mais le terme « métaphysique » ne doit pas être pris dans son sens fréquent et ordinaire, car « cela juge simplement notre incapacité de tirer d'un mot toutes ses conséquences, et notre ignorance profonde de l'esprit de synthèse et d'analogie », répète continûment Artaud (1964, 70). Pour entendre le sens souhaité d'Artaud, il faut éviter alors toute assimilation aux métaphysiques historiques et traditionnelles de la philosophie occidentale, puisque « la métaphysique classique est conçue comme la raison d'être du physique, son fondement ultime, mais, en tant que tel, comme inconnaissable d'un point de vue

pratique ; elle devient alors le domaine de la spéculation rationnelle, ou, en termes kantien, de la " pensée ", dans la mesure où cette dernière s'oppose à la stricte connaissance qui ne se développe qu'à propos des phénomènes sensibles » (Durozoi, 1972, 140). Artaud refuse avec toute rigueur ce dualisme classique. Pour lui, la métaphysique reste sans doute le fondement du physique, mais elle n'en devient jamais insensible et immatérielle. Elle ne se réfère pas à l'incertitude ou à l'obscurité, car elle n'est pas une immatérialité hors de portée. Elle est en effet la physique primaire et originaire qui ne connaît pas de dualité entre le corps et l'esprit, entre la chose et le concept, la forme et la pensée ou encore entre le concret et l'abstrait.

« Elle [la métaphysique] devient dès lors le lieu d'une quête possible : la manifestation en est concevable, comme union, unité, plutôt, du concret et de l'abstrait, ou, si l'on préfère, comme prolongement ou résurgence réciproque de l'un dans l'autre. Elle est déjà intérieure à ce visible, à condition que l'on se donne la peine de voir comme il convient. » (Durozoi, 1972, 140)

L'esprit appartient à la matière, il est « l'émancipation de notre force nerveuse coagulée autour des objets » (Artaud, 2004, 79), aussi bien que la matière a partie liée avec l'esprit : « toute matière commence par un dérangement spirituel » dit Artaud (*Ibid.*, 238) pour qui il n'y a pas de primat ou de pré-existence de l'esprit par rapport à la matière ou vice versa.

« La matière n'existe que par l'esprit, et l'esprit que dans la matière. Et les choses sont les fonctions de l'esprit. » (Artaud, 2004, 432)

La métaphysique aux yeux d'Artaud possède le pouvoir de franchir la physique d'obstacle de la pensée de sorte que les choses du monde puissent se mêler intimement à la sphère de la conscience, au lieu de se présenter seulement de l'extérieur selon leur « dimension d'obstacle objectif » (Garelli, 1982, 90). Elle révèle ce qui est donné en dehors de l'état physique, bouscule l'intimité de la matière, traverse l'opacité des choses enfermées dans le monde de l'existence naturelle pour atteindre cette translucidité entre les choses et la conscience.

Cette métaphysique est le propre de la conscience et en fait l'Absolu. Pour ainsi dire, Artaud accède à la même hauteur des enseignements phénoménologiques et les surpasse dans une certaine mesure, au point où pas seulement il met en cause l'ordre de la dépendance ontique entre le monde et la conscience dans l'attitude naturelle, mais il arrive en plus à **concrétiser** cette tension entre la fidélité à la matière concrète et la conscience donatrice de sens, par le biais du théâtre. Il s'oblige à mener cette conversion sur la scène, à faire du théâtre le royaume de la conscience créatrice de nouvelles possibilités de l'être, la règne de la visée intentionnelle portée sur la réalité objective du monde naturelle qu'elle embrasse, transforme et reconstruit dans l'irrationalité de sa subjectivité transcendante :

« La visée, au terme de son travail de transformation présentera une intentionnalisation de l'objet, sans commune mesure avec celle qui « présente » les objets dans la vie perspective quotidienne. [4] C'est à ce niveau et selon les processus de ce « faire Ad-venir » qu'il convient de penser l'ordre de la surréalité poétique d'Artaud. » (Garelli, 1982, 48-52)

Les formes ainsi constituées ou créées en lieu de la scène sont non plus des réalités préexistantes et représentées, sont dès lors des points de repères, des sésames qui ouvrent la voie au vécu de la conscience et à l'imagination de leur créateur. Le lieu de la scène n'est plus pour Artaud le lieu de l'imitation ou de la mimesis du monde, il n'est plus le lieu de la représentation objective des choses tenues dans une extériorité radicale, il n'est même pas un moyen pour manifester une idée quelconque. Loin de vouloir se limiter à créer des figures désignatives d'une réalité préexistante, Artaud pense à ce **côté révélateur de la matière** qui semble tout à coup se parpiller en signes pour nous apprendre l'identité matérielle physique du concret et de l'abstrait » (Artaud, 1964, 91). Autrement dit, la représentation scénique des formes, des gestes, des mouvements et des sons devient le vrai théâtre dans la mesure où de leur entrecroisement continu se donne à voir la présence sous-jacente d'un monde étrange où « rien de ce qui surgit n'existait avant son apparition ». (Garelli, 1982, 81)

« Il faut croire à un sens de la vie renouvelé par le théâtre, et où l'homme impavide se rend le maître de ce qui n'est pas

encore, et le fait naître. Et tout ce qui n'est pas né peut encore naître pourvu que nous ne nous contentions pas de demeurer de simples organes d'enregistrement. » (Artaud, 1964, 19)

Pour ainsi dire, et si stupéfiant que cela puisse paraître, il faut affirmer que le théâtre d'Artaud n'est pas une « représentation » au sens commun du terme. À l'opposé se trouve une « **auto-présentation** du visible et du sensible purs » dit J. Derrida (1967, 349) pour qui le théâtre d'Artaud est « le déploiement d'un volume, d'un milieu à plusieurs dimensions, expérience productrice de son propre espace [4] qu'aucune parole ne saurait résumer ou comprendre » (*Ibid.*). Un espace qui surgit de l'intérieur de soi et qui n'est pas adapté ou organisé à partir d'un lieu autre et absent ; un espace qui se donne pleinement et adéquatement. Pour discerner alors l'originalité et la dimension ontologique du théâtre d'Artaud, il nous faut exclusivement accepter d'abandonner la « dictature sémiotique des significations référentielles » (Garelli, 1982, 86) afin d'entrevoir comment se déploie le jeu métamorphosant du monde sur la scène. Il faut reconnaître qu'il n'y a plus de distance, de différence ou d'opposition entre le matériel de la scène et leurs « significations transparentes » (*Ibid.*) pour qu'ainsi les choses soient restituées dans leur lieu pensant et la conscience dans son lieu absolu.

Conclusion

La dimension ontologique du théâtre d'Artaud réside dans « le champ de l'irréalité transcendantale » de la scène qui apparaît désormais comme milieu de la subjectivité poétique du metteur en scène, le milieu où celui-ci exerce sa visée intentionnelle et essentialisante sur la matérialité concrète de la scène pour créer des formes nouvelles et faire du spectacle une « **animation pensante** » : un monde sensible qui tout en s'organisant en formes animées, matérielles et concrètes, engendre aussi la pensée.

Artaud confère au langage théâtral une « valeur idéographique » constituée de « véritables hiéroglyphes » : chaque mouvement, chaque geste, chaque mimique du visage des acteurs, chaque son, chaque effet de la musique ou de la lumière ou chaque objet placé est porteur d'un message, d'un sens particulier. Ils ne sont point gratuits, ils ont tous une signification. Ils sont alors dans le langage du théâtre ce que sont

les mots dans le langage écrit ou parlé, capables de créer des images matérielles équivalant aux images des mots. Pourtant, Artaud ne cherche nullement à créer un théâtre d'allégorie ou symboliste au sens stylistique du terme, mais définit l'art du théâtre comme l'art de composer sur la scène des symboles précis et lisible directement ; et bien évidemment, aucune approche stylistique ou littéraire ne peut interpréter ces nouveaux signes qui n'ont rien de commun avec les signes objectivés par la linguistique, et qui se circonscrivent très précisément dans l'espace scénique, de sorte qu'ils n'ont ni titre, ni sens hors du lieu qui leur donne naissance. Ces nouveaux signes, loin de désigner symboliquement quelques réalités préexistantes, se lèvent dans un monde étrange qu'ils évoquent, eux-mêmes, à travers leur jaillissement d'un très fonds oublié ou inconnu, mais de toute façon innommé. Pour ainsi dire, le travail de constitution théâtrale rend visible l'être et le mouvement de la conscience intentionnelle qui déréalise ou « démondanéise » les objets qu'elle vise et introduit ainsi dans la sphère de sa transcendance. Dès lors, l'objet original qui se constitue à travers la vision poétique n'appartient plus au monde de la représentation réaliste mais seulement en se référant à cette réalité depuis toujours là, s'en arrache de part en part pour **devenir** autre chose en se mettant d'une surréalité transcendante.

Notes

1. « La phénoménologie se laisse pratiquer et reconnaître comme manière ou comme style, elle existe comme mouvement, avant d'être parvenue à une entière conscience philosophique. », « *La phénoménologie de la perception* », Merleau-Ponty, Gallimard, Paris, 1945, p. 8

2. « Nous avons besoin d'action vraie, mais sans conséquence pratique. Ce n'est pas sur le plan social que l'action du théâtre s'étend. Encore moins sur le plan moral et psychologique. », « *Troisième lettre sur le langage* », in « *Le Théâtre et son Double* », page 178.

Bibliographie

ANTONIN Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964.

ANTONIN Artaud, *Œuvres*, Quarto Gallimard, Paris, 2004.

- BARBARAS Renaud, *Introduction à la philosophie de Husserl*, Les Éditions de la Transparence, Chatou, 2004.
- DELEUZE Gilles, *Qu'est-ce que la philosophie*, Éd. de Minuit, Coll. « Critique », Paris, 1991.
- DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la différence*, Seuil, coll. « Essai », Paris, 1967.
- DUROZI Gérard, *Artaud, l'aliénation et la folie*, Larousse, Paris, 1972.
- FINK Eugen, *La phénoménologie de Husserl face à la critique contemporaine*, in *De la phénoménologie*, trad. par D. Franck, Minuit, Paris, 1974.
- GARELLI Jacques, *Artaud et la question du lieu, Essai sur le théâtre et la poésie d'Artaud*, Librairie José Corti, Paris, 1982.
- HUSSERL Edmond, (1992). *Méditations Cartésiennes, Introduction à la phénoménologie*. trad. par G. Peiffer et E. Lévinas, Vrin, Paris, 1992.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *La phénoménologie de la perception*, Tel Gallimard, Paris, 1945.