

Le document EuroPhilosophie que vous venez de télécharger est le texte d'un article publié dans le volume *Derrida. La déconstruction*, paru aux PUF sous la dir. de Charles Ramond.

Le présent document est protégé par le droit d'auteur. Toute reproduction ou citation même partielle doit faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès du directeur de l'ERRAPHIS à l'Université de Toulouse Le Mirail qui héberge à présent les activités du GEFLF (Maison de la Recherche, 5 allées Machado, 31058 Toulouse cedex 09). Toute reproduction ou citation sans autorisation est susceptible de poursuites judiciaires par l'Université de Toulouse Le Mirail.

ŒUVRE ET DESTRUCTION. DERRIDA ET ANTONIN ARTAUD.

L'« aventure »¹ tentée par Antonin Artaud est, pour Derrida, ni plus ni moins celle d'une « destruction » de l'Occident, de sa civilisation, de sa religion et du « tout de sa philosophie »². Cette destruction, elle l'accomplit moyennant la reconduction à une « unité antérieure à la dissociation »³, c'est-à-dire à *toute* dissociation, toute binarité, tout dualisme, que Derrida spécifie toutefois comme étant l'unité antérieure à la dissociation de la *folie* et de l'*œuvre*.

C'est à tenter d'éclairer la nature singulière de cette unité prédifférentielle de l'œuvre et de la folie, et à rendre compte de sa possible force de destruction de la métaphysique occidentale, que nous allons nous employer ici.

1. L'œuvre et la folie

Que faut-il d'abord entendre par « œuvre » et par « folie » ?

Selon Derrida, l'œuvre se laisse déterminer chez Artaud comme « dépôt »⁴, comme « cette partie de moi [qui] tombe loin de mon corps »⁵, « l'excrément, la scorie, [la] valeur annulée de n'être pas retenue et qui

1. Jacques Derrida, « La parole soufflée » (dorénavant cité : PS), in *L'écriture et la différence*, Seuil, 1967, p. 261. Nous ne citons Artaud que dans la mesure où la citation se trouve chez Derrida et appartient à l'économie de sa pensée ; dans cette mesure nous renvoyons pour ces citations à la pagination des conférences et articles de Derrida sur Artaud et non aux œuvres complètes d'Antonin Artaud publiées chez Gallimard. Il en ira de même pour la citation de Marx plus bas.

2. PS, p. 283.

3. PS, p. 260.

4. PS, p. 282.

5. PS, p. 270.

peut devenir, comme on sait, une arme persécutrice, éventuellement contre moi-même». Elle est alors « la métaphore de moi-même »⁶, « mon double » qui, séparé de moi, existant hors de moi comme signe, objet, langage ou écriture, matière « sans vie, sans force ni forme »⁷, est livré au commentaire, à l'interprétation, par lesquels je suis dérobé à moi-même. Elle est en un mot ce qui me départit de « mon propre »⁸ et peut m'être objecté. La folie est donc, à l'opposé, « le propre » : la proximité autarcique et vivante à moi-même qu'aucune œuvre, qu'aucune abjection ne vient souiller en introduisant entre moi et moi-même une différence, un intervalle en lequel le commentaire pourrait s'insinuer.

Comme le relève Derrida, et comme on le voit nettement ici, Artaud « sollicite »⁹ la métaphysique qu'il entreprend de détruire. Celle-ci est en effet « métaphysique de la subjectivité propre » : comme Artaud, elle objecte au « propre » l'ab-ject, l'ob-jet, ce que la subjectivité propre rejette d'elle-même hors d'elle-même et qui, ainsi jeté au devant d'elle, lui est opposé.

Mais si Artaud sollicite cette métaphysique du propre, c'est d'abord pour « l'ébranler » en dénonçant la contradiction dans laquelle elle est entrée historiquement avec elle-même en « [mettant] pour condition au phénomène du propre qu'on se départisse proprement de son propre » dans l'œuvre. En cela, note Derrida, Artaud reprend le geste du jeune Marx, qui, dans les *Manuscrits de 1844*, requiert cette même métaphysique du propre pour dénoncer l'actualisation du travail producteur au stade de l'économie comme « la perte pour l'ouvrier de sa réalité, l'objectivation comme la perte de l'objet ou l'asservissement à celui-ci, l'appropriation comme [...] le désaisissement »¹⁰.

L'ébranlement qu'est la dénonciation de la trahison et du mensonge historique de la métaphysique de la subjectivité, qui veut faire passer la production d'une œuvre, c'est-à-dire une « allo-activité »¹¹, pour une actualisation du propre, n'est toutefois pas encore la destruction de cette métaphysique. Pour comprendre en quoi consistera, pour Derrida, la destruction artaldienne du « tout de la philosophie » occidentale, il faut lire la conférence de 1963 sur le *Cogito*. Derrida y précise, hors de toute référence à Artaud, le rapport exact qu'entretiennent, dans la philosophie, la folie et l'œuvre.

Il s'y agit de répondre à la mise en accusation de Descartes par Foucault dans son *Histoire de la folie* : si le *Cogito* échappe à la folie ce

6. PS, p. 271.

7. PS, p. 273.

8. PS, p. 272.

9. *Idem*.

10. Citation de Marx in PS, p. 271.

11. Terme utilisé par Franck Fischbach dans *L'être et l'acte*, Vrin, p. 159.

n'est pas, comme le pense Foucault, parce que, moi qui pense, je ne veux pas être fou, mais bien parce que la certitude du *Cogito* « vaut même si je suis fou »¹², même si ma pensée est folle de part en part. Il y a en effet dans le *Cogito* cartésien « une audace hyperbolique » inaperçue de Foucault, qui est de faire retour vers une unité originaire située en deçà du couple que forment la raison et la déraison déterminées. Confrontée à l'aventure artaldienne, qu'elle éclaire en retour, l'audace de Descartes prend toute sa dimension : excéder, dans l'« hyperbole démonique » du doute, « la totalité de l'étantité et du sens déterminés »¹³, comme de l'histoire de fait, vers le non-déterminé, vers le Rien, et rompre avec l'œuvre, le dépôt qu'est « l'étant réel », « excrément de l'esprit »¹⁴, c'est, pour Derrida, une seule et même chose : c'est « folie pure »¹⁵.

Le *Cogito* cartésien – non pas le *Cogito* proféré, réfléchi, repris dans l'économie de la parole et offert au commentaire, mais le *Cogito* silencieux de celui qui se trouve être pendant qu'il pense « même si la totalité du monde n'existe pas, même si le non-sens a envahi la totalité du monde, y compris le contenu de ma pensée »¹⁶ –, ce *Cogito*, en laquelle la pensée est présente à elle-même en propre, sans déchet et sans intervalle, désigne très exactement ce qu'il faut entendre par « folie » : l'être purement subjectif, absolument non objectif, l'être au-delà de l'être objectif – le subjectif en tant qu'il est sans rapport à autre chose que soi (et donc nullement la subjectivité d'un sujet corrélaté à un objet).

Or, cette présence autarcique, pour ainsi dire, au milieu de l'excès est proprement *effrayante* : « rien n'est moins rassurant que le *Cogito* dans son moment inaugural et propre », écrit Derrida. C'est pourquoi Descartes, dès qu'il a atteint ce moment, « s'effraie », puis « se rassure »¹⁷ en le réfléchissant dans le langage, en l'objectivant et en en communiquant le sens déterminé dans un discours philosophique organisé, un système de déductions et de protections. La philosophie revêtant alors pour Derrida son caractère d'« assurance prise au plus proche de la folie contre l'angoisse d'être fou »¹⁸.

Chez Descartes, l'errance hyperbolique du purement subjectif vient ainsi s'abriter (et s'aliéner) en Dieu, qui est « l'autre nom de l'absolu de la raison *elle-même* »¹⁹ par quoi le *Cogito*, réduit à l'état de trace, conservé et

12. Jacques Derrida, « Cogito et histoire de la folie » (dorénavant cité : CHF), in *L'écriture et la différence*, Seuil, p. 86.

13. CHF, p. 87.

14. Jacques Derrida, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation » (dorénavant cité : TC), in *L'écriture et la différence*, Seuil, p. 346.

15. CHF, p. 89.

16. CHF, p. 87.

17. CHF, p. 95.

18. CHF, p. 92.

19. CHF, p. 90.

différé comme trace, annulé comme pure présence à soi de la pensée, est livré au commentaire qui le transformera en une structure déterminée, finie, de l'histoire de la philosophie.

Or, cette exclusion de la folie par la philosophie est, pour Derrida, « différence de l'excès absolu »²⁰, c'est-à-dire elle-même un mouvement actif – une différence en train de s'établir – *à partir de cet excès* ; un mouvement qui cherche à oublier cet excès, à le neutraliser, en le retenant dans le dépôt d'une œuvre-déchet, et ne peut donc manquer de constamment le présupposer. En cette mesure, la crise qui oppose la philosophie à la folie pure de l'hyperbole démonique – et d'où elle naît – est, pour Derrida, *essentielle* et *éternelle*²¹. Par la reprise rassérénante dans une parole articulée, la philosophie, certes, oublie et se protège, mais elle ne cesse, aussi, de s'exposer – au sens où elle demeure toujours exposée au danger et où elle trahit sa frayeur. Cette protection/exposition est, pour Derrida, *économie*²². L'hyperbole, l'ouverture absolue, la « dépense anéconomique »²³ du *Cogito* est contrée dans l'économie d'un discours que soutient un « vouloir-dire-l'hyperbole-démonique », qui n'est pas n'importe quel vouloir, mais « la profondeur originaire de tout vouloir en général »²⁴ ; la profondeur originaire de tout vouloir étant ainsi de vouloir réchapper de la stance interminable dans l'indistinction de la raison et de la folie, de vouloir se protéger de « l'au-delà de l'être » où conduit l'hyperbole-démonique, par la stance métaphorique dans l'œuvre. Tout vouloir confessant ainsi la tentation et la frayeur du *nefas* hyperbolique.

Or, cette « mise en sécurité », cette manière de « se rassurer dans la différence, c'est-à-dire dans l'économie »²⁵, si caractéristique du « système de la peur » qu'est le théâtre du souffleur – du théâtre de la parole soufflée par le texte, par l'auteur, l'esprit, Dieu –, voilà ce qu'Antonin Artaud refuse et ce qu'il entreprend de détruire. Dire qu'il refuse la différence rassurante ne signifie pas qu'il récuse toute parole ou toute écriture au profit de la seule folie silencieuse, mais seulement la parole et l'écriture en tant qu'elles *économisent* la dépense pure hyperbolique et forment un tel « système de la peur ». La destruction (et non plus le seul ébranlement) de la métaphysique occidentale consiste alors très exactement dans la construction d'une autre parole, d'une autre écriture non économique, qui ne *veut pas* dire, ne cède pas à la « passion première »²⁶ du vouloir-dire-l'hyperbole-démonique.

20. CHF, p. 96.

21. *Idem*.

22. *Idem*.

23. CHF, p. 95.

24. CHF, p. 96.

25. PS, p. 285.

26. CHF, p. 96.

La destruction de l'Occident, de l'histoire de sa philosophie, par Antonin Artaud n'est, à vrai dire, possible que dans la mesure où l'Occident est depuis son commencement plongé dans la crise en laquelle la raison – en cela, pour Derrida, « plus folle que la folie »²⁷ – entre dans l'oubli de soi, dans l'oubli d'elle-même comme pensée pure sans différence, et se fait discours, pensée articulée. Car, il y a bien une « *autre folie* »²⁸ que la folie pure, une autre aliénation que celle que la métaphysique occidentale comprend comme dérèglement ou défaillance de la raison discursive : l'aliénation même *qu'est* cette métaphysique, la folie de « la métaphysique vivant *dans* la différence, dans la métaphore et dans l'œuvre, donc dans l'aliénation, sans les penser *comme telles* ». En ce sens, la folie Antonin Artaud, plus proche de la source vive du sens, est, pour Derrida, « plus rationnelle que la folie »²⁹.

Si la destruction de l'Occident par Artaud est possible, c'est précisément parce que le conflit de ces deux folies – la folie de l'œuvre et la folie du propre – habite déjà l'Occident. La destruction Antonin Artaud « opère » alors non pas en désertant l'Occident, en se retirant vers la source silencieuse et seulement murmurante du sens, mais en habitant résolument ce conflit, en se plaçant en lui pour l'exacerber et devenir ainsi la « conscience » lucide³⁰ de ce que l'Occident s'efforce d'oublier de lui-même. De sorte que la destruction est ici, en réalité, réappropriation, accomplissement de la visée propre, actualisation de ce qui est détruit – c'est-à-dire *accomplissement de la métaphysique de la subjectivité propre*.

Voilà ce qui très précisément intéresse Derrida chez Artaud, la question qu'il a voulu poser en lui consacrant sa réflexion : la question de « l'appartenance nécessaire de tous les discours destructeurs, qui doivent habiter les structures qu'ils abattent et y abriter un désir indestructible de présence pleine, de non-différence »³¹. Quelle est, pour Derrida, la réponse d'Antonin Artaud à cette question ? Elle consiste précisément dans « l'unité de l'œuvre et de la folie ». Si l'œuvre, et donc la dissociation de l'œuvre et de la folie, est caractéristique de l'Occident en ceci qu'il cherche essentiellement à se protéger par l'œuvre du danger de la folie, la réalisation de l'unité de l'œuvre et de la folie, sera la destruction de l'Occident. Non pas le renoncement à l'œuvre, mais très exactement l'acte de faire œuvre de folie, de confondre dans un art sans œuvre le propre et l'œuvre, de faire du propre *en tant que tel* une œuvre. Une œuvre paradoxale, donc, en ceci qu'elle ne protège plus de la folie, mais une *œuvre* tout de même, c'est-à-dire une différence qui s'expose, se conserve,

27. *Idem*.

28. PS, p. 290.

29. CHF, p. 96.

30. PS, p. 291.

31. *Idem*.

demeure au sein de l'institution qu'elle détruit, et qui la détruit d'autant plus sûrement qu'elle lui appartient.

Le rapprochement avec Marx esquissé par Derrida peut être prolongé sur ce point. Comme l'a montré Franck Fischbach dans le remarquable chapitre qu'il consacre à Marx dans *L'être et l'acte*, l'appropriation révolutionnaire, que, sous le terme de *Selbstbetätigung* (auto-activation), Marx comprend comme destruction de la production aliénante, doit réaliser l'unité d'une *praxis*, d'un agir sur soi, et d'une *poiesis*, d'un faire extérieur³². L'unité d'un se-faire-soi-même-en-propre hors de et contre toute production et d'un faire. La destruction consistant ainsi, chez Marx comme chez Artaud, dans une poïèse singulière, qui, bien qu'ayant son lieu dans la production, demeure absolument irréductible à une activité de production – qui tout en œuvrant, en faisant effectivement œuvre, détruit l'œuvre. C'est cette poïèse paradoxale qu'il nous faut à présent décrire pour donner sens au mot d'ordre artaldien d'une unité de l'œuvre et de la folie.

2. L'unité de l'œuvre et de la folie

Il est vrai qu'Antonin Artaud est d'abord, pour Derrida, une « existence refusant de signifier », un « art qui s'est voulu sans œuvre », un « langage qui s'est voulu sans trace », « c'est-à-dire sans différence »³³. A la représentation, la suppléance, la délégation dans le spectacle ou le langage, Artaud, comme Rousseau³⁴, substitue l'idéal d'une « présence pure »³⁵. Son ambition est de « rejoindre sa naissance dans une parfaite et permanente présence à soi »³⁶. L'œuvre étant cette partie de moi qui, tombant loin de mon corps, répète, comme chaque défécation, la déperdition originaire de ma naissance au champ de l'Autre (Dieu, le langage articulé, le sens, la parole soufflée...), la présence pure est alors présence d'un « corps sans œuvre »³⁷, d'un « corps-propre-debout-sans-déchet »³⁸, qui, refusant « la stance métaphorique dans l'œuvre » (« être-debout-hors-de-soi-dans-l'œuvre-volée »³⁹), est « en sa propre station ». Une station qu'Artaud dit ainsi dans *le Pèse-Nerfs* : « pas d'œuvres, pas de langue, pas de parole, pas d'esprit, rien. /Rien, sinon un beau Pèse-Nerfs. /Une sorte de station incompréhensible et toute droite au milieu de tout

32. Franck Fischbach, *Op. cit.*, p. 161.

33. PS, p. 261.

34. TC, p. 360.

35. TC, p. 363.

36. PS, p. 289.

37. PS, p. 270.

38. PS, p. 273.

39. PS, p. 276.

dans l'esprit »⁴⁰ – de l'esprit « comme corps propre, pensée non séparée, esprit 'obscur' »⁴¹.

Ce serait toutefois une erreur de croire qu'en cette « station incompréhensible » Artaud rejette l'œuvre. « Mon œuvre, ma trace, l'excrément qui *me vole de mon bien* », écrit Derrida, « doit donc être refusé ». « Mais le refuser », poursuit-il, « ce n'est pas ici le rejeter, c'est le retenir. Pour me garder, pour garder mon corps et ma parole, il me faut retenir l'œuvre en moi, me confondre avec elle [...], l'empêcher de déchoir loin de moi comme écriture »⁴². Le rejet serait encore une défécation. Le corps propre doit être lui-même l'œuvre non abjecte, non rejetée.

Cette rétention de l'œuvre dans le corps propre, cet accomplissement non contradictoire du propre en œuvre, est d'abord « fermeture du corps sur soi et réduction de la structure organique »⁴³. L'unité prédifférentielle de l'œuvre et de la folie réside ici dans la destruction, la « liquidation » de tous les orifices, c'est-à-dire de tous les organes, puisque le centre de tout organe, « lieu de la déperdition », « a toujours la forme de l'orifice », et dans l'auto-engendrement d'un corps sans organe et sans béance. L'œuvre non abjecte, l'œuvre inarticulée qu'Antonin Artaud dresse contre l'œuvre en laquelle l'Occident s'abrite de la folie pure, est d'abord l'œuvre de son propre corps repris au dérobage de sa naissance par l'ouverture d'un orifice.

Cette régénérescence de soi-même, que Derrida, dans *Artaud le Moma*, interprète comme « la grande affaire » de la plupart des dessins et des auto-portraits exposés à New-York en octobre 1996, constitue, on le sait, le motif de *Ci-Gît* : « Moi, Antonin Artaud, /Je suis mon fils, mon père, ma mère, et moi ; /niveleur du périple imbécile où s'enferme l'engendrement, /le périple papa-maman /et l'enfant »⁴⁴. Elle définit aussi l'œuvre propre au théâtre de la cruauté. De même, en effet, que l'auto-engendrement du corps propre est annulation de toute différence insinuée entre soi et soi-même par où peut s'introduire la parole soufflée – c'est-à-dire inspirée depuis une autre voix⁴⁵ –, de même qu'il est constitution autarcique de soi-même en une seule pièce inarticulée, de même la représentation du théâtre de la cruauté est production d'un espace *clos*, c'est-à-dire « produit du dedans de soi et non plus organisé depuis un autre lieu absent, une illocalité, un alibi ou une utopie invisible »⁴⁶. Il est même remarquable que le motif de *Ci-Gît* déjà cité (« Moi, Antonin Artaud, / Je

40. PS, p. 275.

41. PS, p. 267.

42. PS, p. 272.

43. PS, p. 280.

44. Jacques Derrida, *Artaud le Moma* (dorénavant cité : AM), Galilée, 2002, p. 43.

45. PS, p. 262.

46. TC, p. 349.

suis mon fils... ») apparaisse à Derrida comme la meilleure définition de la scène de la cruauté « hors de toute référence apparente au théâtre »⁴⁷. La scène de la cruauté est ici un autre nom pour l'œuvre révolutionnaire, unité d'un se-faire autarcique et d'un faire : elle est elle-même ce qui peut rendre à « l'immédiate autarcie de ma naissance » et du corps auto-engendré. Il n'y a ici pas le moindre écart entre l'auto-engendrement du propre et l'œuvre pure de la représentation théâtrale, qui « ne laisse derrière soi, derrière son actualité, aucune trace, aucun objet à emporter »⁴⁸ – aucun excrément.

La liquidation des organes est aussi la liquidation du sexe, dans la mesure où il est organe, c'est-à-dire « autonomie arrogante d'un objet enflé et plein de soi »⁴⁹. « Ni père ni mère /ni homme ni femme », « ayant toujours été homme »⁵⁰, et même « homme vrai », Artaud, en tant qu'il est par l'auto-engendrement « refait d'une seule pièce », « n'a pas de sexe »⁵¹. Mais s'il n'a pas de sexe, commente Derrida, c'est parce qu'il « doit être son sexe ». Un sexe propre, non organique. L'énigme d'un tel sexe qui tout en refusant la différence des deux sexes déterminés demeurerait néanmoins un sexe, c'est-à-dire une *différence sexuelle*, traduit bien la difficulté qu'il y a à penser dans le corps sans organe l'unité de l'œuvre et de la folie par quoi Artaud entreprend de détruire l'Occident.

L'idée d'une « autre différence sexuelle »⁵² qui ne serait pas « scellée par le deux », pas encore ou plus « déposée » dans le deux, aura en tous cas préoccupé Derrida. C'est vers une telle idée que s'avancent les deux études consacrées au *Geschlecht* chez Heidegger. Dans la première, *Différence sexuelle et différence ontologique*, Derrida traite de la question de la neutralité sexuelle du *Dasein* telle qu'elle fut abordée par Heidegger dans un cours de 1928. Il y soutient que la sexualité, sous l'aspect d'une différence sexuelle « qui ne serait pas encore dualité sexuelle, différence comme duel »⁵³, est une structure ontologique du *Dasein*, c'est-à-dire de l'ipséité la plus originaire – ou, pour parler dans les termes que nous avons utilisés jusqu'ici, du « propre » en tant qu'il se situe en deçà ou au-delà de l'objet (et donc de la subjectivité comme rapport à un objet). Comme telle, c'est-à-dire comme *existential*, cette sexualité prédifférentielle désigne simplement la possibilité interne qu'abrite en soi le *Dasein* d'une certaine

47. PS, p. 285.

48. TC, p. 363.

49. PS, p. 280.

50. AM, p. 91.

51. PS, p. 280.

52. Jacques Derrida, « Différence sexuelle, différence ontologique (*Geschlecht* I) » (dorénavant cité : DSDO), in *Heidegger et la question. De l'esprit et autres essais*, Flammarion, 1990, p. 172.

53. DSDO, p. 171.

« dissociation », « dispersion », « dissémination »⁵⁴ ou multiplication, dont Derrida souligne avec insistance le caractère *non négatif*. Car cet « être dissocié », cette dispersion transcendante, n'est en rien « une chute ou un accident, une déchéance survenue »⁵⁵, mais une possibilité qui va « de pair » avec l'« isolement » de l'homme en tant que *Dasein*, pour autant que celui-ci n'est pas sans « corps propre ».

La destruction des organes, la liquidation artaldienne du sexe, la reconstruction du corps propre, reconduit ainsi à la « solitude métaphysique » du *Dasein* heideggerien, dont Derrida dit que le *Da* est « déjà 'sexuel' »⁵⁶, précisément au sens de cette autre différence sexuelle qu'accomplit la liquidation du sexe. Elles reconduisent à la présence pure de « l'homme vrai », non pas en un sens anthropologique ou éthique, mais *ontologique*, c'est-à-dire à l'homme que Artaud dit être « là depuis toujours », dans une isolation essentielle, depuis toujours corps et homme⁵⁷, soustrait à tout commentaire, toute répétition, dans une *différence pure* qui est elle-même ouverture d'un monde, possibilité d'espacement, de dissémination, de dispersion, de conflagration, de multiplication originaire, intensive, non spatiale, prédifférentielle, sans reste. Cette « disséminabilité » est la possibilité d'une *dépense pure*, d'une dépense qui – comme la « dépense » du *Cogito* inaugural qui, pour Derrida, « ouvre et fonde le monde en l'excédant comme tel »⁵⁸ – est sans économie, sans retour, sans histoire. Et c'est peut-être ce qu'il faut entendre par cette « autre différence sexuelle », cette sexualité préduelle comme existentielle : une ipséité comme apérité, comme ouverture à une altérité qui ne se tient pas dans le vis-à-vis, qui n'est pas encore déposée sous forme d'objet.

C'est de cette sexualité généreuse d'avant la différence des sexes que parle Derrida lorsque, dans *Artaud le Moma*, il se dit « foudroyé »⁵⁹ par l'événement nommé Antonin Artaud : « dans le mot *foudre*, on entend l'explosion d'un missile, la déflagration du souffle ou la conflagration d'une bombe incendiaire. Mais on entend aussi [...] le *foudre* (la copulation et le sperme), qui multiplie les affinités avec le vocable *poudre* (l'un des mots bien aimés d'Artaud pour désigner aussi bien la poudre de canon, la poussière séminale, le fard, le pigment pictural de la couleur [...]) et surtout avec la monosyllabe *fou* et donc avec le mot de *mômo*, qui signifie,

54. DSDO, p. 160.

55. DSDO, p. 161.

56. DSDO, p. 159.

57. AM, p. 91.

58. CHF, p. 87.

59. AM, p. 18.

entre autres choses le cinglé »⁶⁰. « La foudre », poursuit Derrida, « n'est pas loin du foutre, elle enflamme le sperme vivant, et cette torche folle n'est rien d'autre que le corps, le corps propre lui-même ». Car, « si l'esprit sans le corps, c'est la semence morte », de la « lavette de foutre mort » dit Artaud⁶¹, « le corps, lui », commente Derrida, « c'est le sperme vif, le foutre brûlant, le canon chaud »⁶². On ne saurait mieux dire, en tous cas plus directement, l'unité, dans le corps régénéré sans organe, de la jetée, de la folie, de la conflagration destructrice de tout objet ou reste, de la sexualité et de la dissémination. A la structure de la représentation dans la différance, c'est-à-dire pour autant qu'elle diffère et délègue, Derrida oppose la pure actualité d'une éjaculation instantanée et « hâtive »⁶³ – à l'excrément, le sperme vif.

Puisque la scène du théâtre de la cruauté se confond en son autarcie avec le corps propre régénéré, puisqu'elle s'annule comme « lieu », c'est-à-dire comme espace indifférent, pour se faire le « là » de celui qui est « là depuis toujours », elle est elle-même, dit Derrida dans la conférence de Parme, une telle « dépense pure comme différence pure »⁶⁴. La représentation n'y est pas répétition, mais « auto-présentation », archi-manifestation d'une ipséité. A l'opposé de la différance qui « détend et libère le jeu du signifiant », insinue la parole soufflée, et « multiplie ainsi les lieux et les moments du dérobement »⁶⁵, l'« espacement »⁶⁶ propre à la « disséminabilité » de la représentation originaire dans le théâtre de la cruauté ne multiplie pas les lieux, n'étend pas au sens de l'*extensio* cartésienne : s'il déploie un volume, un milieu à plusieurs dimensions, produit bien un espace, cet espace est cependant tel « qu'aucune parole ne saurait [le] résumer ou [le] comprendre, le supposant d'abord lui-même ». Le théâtre de la cruauté se tenant ainsi constamment à l'origine de l'espacement – au « lieu » innommable où « s'étend et s'étire » le *Dasein* – avant que cet espacement devienne langage et se soumette à sa loi⁶⁷.

La multiplication disséminale que libère la clôture sur soi de l'espace scénique soustrait à la parole soufflée est intensive : « conflagrations inouïes de forces et d'images, semées de-ci de-là de dialogues brutaux »⁶⁸, « dépense pure »⁶⁹ d'une *energeia* non signifiante en une multiplicité de

60. AM, p. 34.

61. AM, p. 35.

62. *Idem*.

63. AM, p. 33.

64. TC, p. 363.

65. PS, p. 286.

66. TC, p. 348.

67. DSDO, p. 165.

68. PS, p. 283.

69. TC, p. 362.

signes illisibles⁷⁰ et d'actes sans retour, consumant le présent dans l'unique fois, « offrant l'unicité du présent à la mort pour faire apparaître le présent *comme tel* »⁷¹. C'est en associant étroitement l'isolement métaphysique du propre à une telle dissémination d'éléments phonétiques, visuels, picturaux, plastiques, qu'Artaud détruit, pour Derrida, la métaphysique du propre fourvoyée dans la production, égarée dans l'idée du propre comme subjectivité constituante d'objets.

La poièse énigmatique en laquelle s'accomplit l'unité de l'œuvre et de la folie se laisse donc d'abord comprendre comme auto-engendrement et conflagration disséminatrice, et même comme unité d'un auto-engendrement et d'une dissémination. Mais la dispersion séminale ne consiste pas dans un abandon à « l'anarchie improvisatrice »⁷², dans un délaissement au « caprice de l'inspiration inculte ». A maintes reprises, Derrida insiste sur le caractère « systématique »⁷³ du théâtre de la cruauté, sur la « nécessité » et la « rigueur »⁷⁴ de la prescription qu'il doit mettre en œuvre ; ainsi : « le théâtre de la cruauté est bien un théâtre du rêve, mais [...] d'un rêve calculé, dirigé, par opposition à ce que Artaud croyait être le désordre empirique du rêve spontané ».

La rigueur, la maîtrise « terrible »⁷⁵, l'extrême précision de la poièse paradoxale, destructrice de l'œuvre, que Derrida cherche ici à penser, est, par exemple, caractéristique de la « glossopoièse »⁷⁶ artaldienne. Celle-ci, en effet, « reconduit *au bord* du moment où le mot n'est pas encore né, quand l'articulation n'est plus le cri mais pas encore le discours, quand la répétition est *presque* impossible ». La précision y est de se tenir constamment en deçà de la séparation *imminente* du signe et de la force, « du concept et du son, du signifié et du signifiant, du pneumatique et du grammatic, de l'âme et du corps », etc., qui a lieu dans le mot, « cadavre de la parole psychique ». Elle est de séjourner dans une unité qui est *sur le point* de se perdre, de déchoir en discours, en écriture et en œuvre ; le point de précision, et l'unité de la folie et de l'œuvre, consistant ainsi très exactement dans cet entre-deux du *déjà plus* la folie silencieuse et du *pas encore* l'œuvre aliénante – dans un point *prédifférentiel* qui est lui-même entre l'unité *indifférenciée* et la séparation.

Une telle précision est proprement « athlétique »⁷⁷. Elle s'applique à refuser l'écriture par la production d'une « nouvelle écriture »⁷⁸, d'une

70. PS, p. 284.

71. TC, p. 362.

72. TC, p. 351.

73. *Idem*

74. TC, p. 350.

75. PS, p. 289.

76. TC, p. 352.

77. PS, p. 287.

« rigoureuse écriture du cri, [d']un système codifié des onomatopées, des expressions et des gestes »⁷⁹, que Derrida présente comme « la plus impérieuse, la plus réglée, la plus mathématique, la plus formelle »⁸⁰ des écritures. L'athlétisme résidant ainsi dans une écriture qui à la fois *s'efface* comme écriture et *se retient* elle-même⁸¹ – dans une écriture qui, tout en « réduisant [son] intention logique »⁸², en détruisant l'économie, l'articulation grammaticale du discours, soumet cependant les signes physiques « non transgressés vers le concept »⁸³, les onomatopées et les interjections qu'elle substitue au mots, à la nécessité d'une grammaire des plus strictes.

Il importe ici de souligner que la destruction n'est, pour Derrida, efficace qu'à condition d'un tel « acharnement »⁸⁴ à préserver et à construire. C'est à « cette minutieuse et patiente et implacable sobriété dans le travail de la destruction »⁸⁵, à cette « acuité économe » de la destruction menée par Antonin Artaud, qu'il faudrait, d'après Derrida, être fidèle (s'il y avait quelque sens à parler d'une fidélité à Artaud).

L'unité de l'œuvre et de la folie que nous avons compris comme autoengendrement du corps propre et dissémination « transcendantale », est aussi rétention de l'œuvre dans sa destruction, construction, production d'une œuvre retenue dans le mouvement même de la détruire.

Ce dernier aspect est, tout naturellement, au centre de la conférence de New-York. Tout naturellement, puisque celle-ci est provoquée par l'exposition de l'« œuvre » picturale d'Antonin Artaud. Derrida y cite une déclaration d'Artaud sur ses dessins d'après laquelle : « aucun n'est à proprement parler une œuvre »⁸⁶, mais « tous sont des ébauches, je veux dire des *coups de sonde ou de butoir donnés* dans tous les sens du hasard, de la possibilité, de la chance, ou de la destinée ». Ces *coups* renvoient bien sûr à « la foudre graphique qui incendie tous les dessins »⁸⁷, c'est-à-dire à ce que nous avons précédemment décrit comme la « disséminalité » propre du corps régénéré d'Antonin Artaud ; mais l'attention de Derrida se concentre ici sur la nécessité de « faire vivre et survivre »⁸⁸ cette précipitation du coup. Il faut que cette annulation de tout reste dans la dépense pure du coup puisse elle-même *rester*, que « la destruction se

78. PS, p. 286.

79. PS, p. 287.

80. PS, p. 286.

81. PS, p. 288.

82. TC, p. 351.

83. PS, p. 287.

84. PS, p. 291.

85. TC, p. 358.

86. AM, p. 68.

87. AM, p. 20.

88. AM, p. 33.

garde »⁸⁹ pour effectivement détruire. L'instant du coup doit donc être divisé ou redoublé « pour garder la trace de son propre coup ». Cette itération du coup, c'est son retentissement, sa répercussion⁹⁰, son contre-coup, ce qui lui permet de « faire œuvre » et d'habiter la structure qu'il détruit « le musée, [...] l'histoire de l'art, [...] la famille chrétienne, son droit, son capital, son État »⁹¹.

La dépense pure de l'« *action drawing* »⁹², comme coup, comme événement instantané, la « frappe », l'inscription violente et hâtive d'une « empreinte »⁹³, en quoi consiste cette action destructrice du faire (pour autant que le faire est production d'objet), bien que n'étant pas orientée en direction de l'œuvre, vise cependant une certaine « restance »⁹⁴, un redoublement, qui n'est pas le redoublement de la représentation, qui ne l'éloigne pas d'elle-même, qui l'itère, mais sans la répéter dans un double sans vie. Bien que consistant dans une pure *praxis*, la dépense pure du coup porté par l'*action drawing* « cherche néanmoins à produire des effets au-delà de ce qu'elle détruit »⁹⁵, à *donner* des coups au-delà du coup qu'elle *est*. Elle vise un contre-coup. La poïèse paradoxale qu'accomplit le coup artaldien fait ainsi œuvre dans le redoublement de ce coup, dans le contre-coup donné par sa trace sur « le support, le mur de l'institution, l'hospitalité policée de l'hôpital ou du musée ».

L'unité de la folie et de l'œuvre consiste bien ainsi à faire œuvre, mais à faire une œuvre *cruelle*, dont la précision, l'écriture minutieuse, ne protège plus du chaos, mais y expose, dont la « restance » n'est pas la restance d'un objet, mais d'une violence, d'un acte sans reste.

3. Le sacré

C'est cette violence qu'il nous faut pour finir interroger.

La conférence de Parme met en avant cette violence comme celle d'un « meurtre » : « un meurtre est toujours à l'origine de la cruauté »⁹⁶, écrit Derrida ; ou encore : la cruauté est « la conscience du meurtre »⁹⁷. Mais de quel meurtre au juste ? La réponse qui s'impose est bien sûr d'abord celle du « parricide »⁹⁸ : le meurtre est celui du « détenteur abusif du logos », le meurtre du père, de Dieu. Mais le meurtre de Dieu, l'athéisme, n'est pas ici

89. AM, p. 32.

90. AM, p. 65.

91. AM, p. 67.

92. AM, p. 78.

93. AM, p. 59.

94. AM, p. 71.

95. AM, p. 70.

96. TC, p. 350.

97. TC, p. 356.

98. TC, p. 350.

un renoncement au divin. Bien au contraire : « une nouvelle épiphanie du surnaturel et du divin doit se produire dans la cruauté. Non pas malgré mais grâce à l'éviction de Dieu »⁹⁹. Il s'agit par le meurtre de Dieu de « réveiller le sacré », de substituer à la théologie une « expérience 'mystique' de la 'révélation', de la 'manifestation' de la vie, en leur affleurement premier ». C'est pourquoi le meurtre de Dieu est « d'abord [le meurtre] de l'homme-Dieu », c'est-à-dire de sa médiation, comme d'ailleurs de toute intercession entre l'homme et Dieu. Le point est important : avant le moment de sa naissance où Dieu « se projeta à travers [son] corps »¹⁰⁰ pour « passer premier » et naître à sa place, Antonin Artaud « étai[t] dieu, / véritablement dieu ». L'expérience de l'unité de l'œuvre et de la folie accomplie par le meurtre de Dieu et la régénération du corps propre sans organe sera donc la reconquête par un homme de son identité à soi comme dieu.

Comme le relève Derrida, Artaud puise ici à la source du dionysisme, qui tendait à supprimer le partage de l'humain et du divin, du bestial et de l'humain, en ruinant par la sauvagerie le système politico-religieux de représentation et de vicariance institué par la Cité. Le rapprochement avec Nietzsche s'impose de lui-même, et Derrida l'esquisse à plusieurs reprises en notant certaines « affinités »¹⁰¹, « d'étranges ressemblances »¹⁰² entre les deux auteurs.

Comme l'art dionysiaque nietzschéen, le théâtre de la cruauté est sans auditeur, sans spectateur¹⁰³ et sans spectacle¹⁰⁴, consistant dans l'éruption endémique d'une fête. Comme la fête dionysienne, il est un « *acte* politique », et même « un *acte* de révolution politique » (Derrida le rapproche de ces fêtes publiques sans exposition ni spectacle, que Rousseau voulait substituer aux représentations théâtrales, et qui conviendraient à une société parfaitement présente à soi¹⁰⁵). Mais il y a aussi un danger de la fête que n'ignore pas Artaud, qu'il comprend même comme un « danger absolu »¹⁰⁶, « sans fond » ; le théâtre de la cruauté étant précisément, pour Derrida, d'exposer sans réserve, sans « garde-fou », à un tel danger.

Cette duplicité du dionysiaque, à la fois réappropriation, possession immédiate du divin dans une révélation directe et danger absolu, se rencontre déjà chez Nietzsche, pour qui le dionysiaque est volupté et

99. TC, p. 356.

100. PS, p. 269.

101. TC, p. 344.

102. PS, p. 277-278 ; cf. aussi TC, p. 360-361.

103. TC, p. 360.

104. TC, p. 359.

105. TC, p. 360 ;

106. TC, p. 359.

cruauté, joie et épouvante. René Girard a dans *La violence et le sacré* remarquablement analysé cette ambiguïté de la fête orgiaque, comme d'ailleurs de toute fête¹⁰⁷. Comme dans les *Bacchantes* d'Euripide, la désindividuation dionysiaque est, pour Nietzsche, à ce point heureuse que « la terre donne du lait et du miel »¹⁰⁸. Mais on sait aussi comment la fête dionysiaque dégénère (comment il appartient à la nature de la fête d'être toujours sous la menace d'une telle dégénérescence), comment brusquement le paradisiaque bascule dans la chasse sauvage, bestiale, dans la dévastation omophagique et allelophagique. Cette ambiguïté est celle du Dionysos orphique, dont Marcel Detienne¹⁰⁹, a montré qu'il était aussi bien le Souverain de l'Unité retrouvée, le Dionysos de l'âge d'or, que le dieu de l'omophagie, le Prince de la bestialité.

Toutefois cette duplicité, Nietzsche ne la pense pas en termes d'alternance, de polarité : c'est, pour lui, « du fond de la joie la plus vive (que) s'élève la lamentation sur quelque irréparable perte »¹¹⁰. La joie dionysiaque est déjà habitée et viciée par la douleur. L'extase dionysiaque, en abolissant les barrières entre les êtres, en plongeant le séparé dans l'ivresse de la fête, contient à vrai dire déjà elle-même un élément « léthargique »¹¹¹. Le dionysiaque nietzschéen n'est pas lui-même l'effroyable ; il est déjà, en tant qu'ivresse, en tant qu'il plonge l'individu dans « l'abîme d'oubli »¹¹² de l'ivresse, une tentative d'évitement de l'effroyable. Il est à la fois la connaissance la plus directe qui soit de l'effroyable et la tentative la plus immédiate pour annuler cette connaissance insupportable en la noyant dans l'ivresse. L'apport de l'apollinien au dionysiaque est là : dans la possibilité de représenter et de vivre, c'est-à-dire de rendre supportable ce que le dionysiaque ne peut que tenter d'éviter par l'ivresse. L'unité joyeuse et « l'effroyable réalité »¹¹³ sont si intimement liées dans l'ambiguïté de l'universel dionysiaque que la réconciliation universelle trahit d'autant plus l'irréparable qu'elle est ivre, montre d'autant plus qu'elle oublie ; et s'oblige ainsi à toujours plus d'ivresse, donnant par là toujours plus à voir qu'il y a quelque chose d'effroyable à noyer dans l'ivresse.

Mais quelle est cette « effroyable réalité », cette « perte irréparable » que pleure la joie festive du dionysisme ? Ou plutôt : quelle est cette voix qui se lamente du fond de la joie et de l'oubli dionysiaques ? « Le moi du

107. René Girard, *La Violence et le sacré*, chap. V, « Dionysos », Grasset, 1972.

108. Nietzsche, *La naissance de la tragédie* (cité : NT), § 1.

109. Marcel Detienne, « Dionysos orphique et le bouilli rôti », in *Dionysos mis à mort*, Gallimard, 1977.

110. NT, § 2.

111. NT, § 7.

112. *Idem*.

113. *Idem*.

poète élève la voix du fond de l'abîme de l'être »¹¹⁴, écrit Nietzsche. Cette voix n'est pas la voix soufflée dont parle Derrida, la voix inspirée par ce Dieu qui a dépossédé Artaud de lui-même en naissant à sa place, mais la voix, dit Nietzsche, d'un « 'moi' vraiment existant et éternel ». C'est cette voix qui, pour Nietzsche, se fait entendre dans la musique ; c'est elle encore qui parle dans le rêve symbolique de la poésie lyrique. L'artiste est seulement « le medium grâce auquel le seul Sujet vraiment existant fête sa rédemption dans l'apparence »¹¹⁵ ; comme tel, dans la mesure où il se fond avec ce Sujet, il lui est donné d'accomplir quelque chose de mystérieux que Nietzsche juge « inquiétant » et qui définit également en propre le théâtre artaldien de la cruauté : être « sujet et objet », « acteur et spectateur à la fois ».

Cette caractéristique est aussi celle du chœur satyrique de la tragédie primitive qui, comme « l'acteur vraiment doué, qui voit se mouvoir sous ces yeux (...) le personnage dont il doit jouer le rôle », est « l'image que l'humanité dionysiaque [c'est-à-dire « la foule dionysiaque », la « très jeune, toute fraîche »¹¹⁶ foule dionysiaque] aperçoit d'elle-même »¹¹⁷. Or, le chœur, ou cette foule est « l'unique 'réalité' »¹¹⁸. Il n'y rien d'autre à l'origine de la tragédie que cette foule, et la projection hors de soi par cette foule d'une image esthétique d'elle-même, dans la musique, dans la danse, dans le monde des dieux apollinien et dans la Figure exemplaire du héros tragique. C'est pourquoi ce que connaît d'effroyable la connaissance dionysiaque, ce que connaît la toute jeune foule dionysiaque (la foule qui ne s'est pas encore divisée, organisée) c'est *sa propre réalité*. Ce que l'art, par la musique, la danse et la parole, transforme en vision tolérable et même plaisante, c'est cette connaissance qu'à la foule de sa propre réalité effroyable.

Mais qu'est-ce que cette foule a d'effroyable ? Comment se voit-elle ? Ou plutôt : *que* voit-elle en se voyant ? Ce que le chœur aperçoit avant toute chose dans la vision tragique c'est Dionysos, son dieu « souffrant et glorifié »¹¹⁹. Il est « le centre de la vision »¹²⁰, c'est-à-dire ce que la foule voit au centre d'elle-même, ce vers quoi se concentre son regard et ce en quoi se concentre tout ce qu'elle a elle-même d'effroyable. Reprenant et radicalisant une « tradition incontestable »¹²¹, Nietzsche soutient que Dionysos n'a jamais cessé d'être le héros de la tragédie, et que « toutes les

114. *Idem*.

115. *Idem*.

116. NT, § 6.

117. NT, § 8.

118. *Idem*.

119. NT, § 8.

120. *Idem*.

121. NT, § 10.

figures illustres de la scène antique, Prométhée, Œdipe, etc., ne sont que les masques de ce héros primitif, Dionysos ». Il est « le seul personnage réel »¹²² de la tragédie. Certes, il lutte « empêtré dans le réseau de la volonté individuelle », « ressemble à un individu qui erre » et « éprouve les douleurs de l'individuation ». De sorte que, l'individuation paraisse bien ici « l'origine de toute douleur »¹²³. Mais cette individuation n'est douloureuse que parce qu'elle n'a pas été encore apaisée par Apollon, qui « justement cherche à apaiser les êtres individuels en traçant autour d'eux des limites »¹²⁴. Elle est individuation, si l'on peut dire, dionysiaque, individuation, séparation et affirmation démesurée de soi au centre de la foule, au lieu où elle s'évide pour former un cercle et avoir un centre. Ce lieu est bien celui de la glorification et de la souffrance, c'est-à-dire du sacrifice, ou de la « Passion »¹²⁵. C'est depuis ce lieu que s'élève la lamentation auquel l'artiste prête sa voix. C'est lui, Dionysos, « le seul Sujet vraiment existant qui fête sa rédemption dans l'apparence », le « 'je' éternel et existant », le véritable et unique auteur et personnage de la tragédie.

Ce Dionysos est pour Nietzsche « l'enfant mis en pièces par les Titans et vénéré en cet état sous le nom de Zagreus »¹²⁶. Voilà la perte irréparable, l'effroyable réalité de la foule : le meurtre et la dévoration festives de l'enfant. Dans son Séminaire sur *L'éthique de la psychanalyse*, Lacan relève qu'Antigone, dans toute la pièce de Sophocle, est appelée « la gosse »¹²⁷, et que lorsque le chœur fait éclater l'hymne à Dionysos, lors de son avant-dernière entrée, si les auditeurs croient que c'est un hymne à la libération et que « tout va s'arranger », c'est qu'ils ignorent « ce que représente Dionysos et son cortège farouche »¹²⁸, c'est-à-dire la foule dionysiaque meurtrière.

Le meurtre dont Artaud est la conscience, le meurtre qu'il expose à la face de la civilisation occidentale, de sa religion et du tout de sa philosophie, comme le meurtre sur lequel elle repose, le meurtre qu'il dénonce en commettant lui-même le meurtre du père, c'est-à-dire en exposant de nouveau au danger absolu de la fête dionysiaque – ce meurtre, qu'il jette à la face de l'Occident, c'est le meurtre de l'enfant, son propre meurtre par Dieu alors qu'enfant, en deçà de la naissance désappropriatrice en un corps abject, il « était dieu » et « évoluait vers la pureté

122. *Idem*.

123. *Idem*.

124. NT, § 9.

125. NT, § 10.

126. *Idem*.

127. Jacques Lacan, *Le séminaire*, livre VII, « L'éthique de la psychanalyse », Seuil, 1986, p. 293.

128. *Ibid.*, p. 312.

intégrale »¹²⁹. Le retentissement des coups qu'il porte contre l'œuvre et la tradition oublieuses de leur trahison et de leur crime n'a pas d'autre fin que de marquer les structures mêmes qu'il détruit et qu'il habite (la représentation, l'écriture, l'œuvre, le théâtre, l'art...) de l'empreinte de ce meurtre.

C'est en ce sens qu'il faut comprendre la justesse du titre donné par Derrida à la conférence de New-York : *Artaud le Moma*. Ce qui doit, en effet, se garder et s'exposer sur les murs du musée pour détruire le musée (on sait que « Moma » est le surnom du *Museum of Modern Art* de New-York), c'est bien Artaud le Mômo, c'est-à-dire au premier chef, d'après Derrida, « le même, l'enfant, le mioche »¹³⁰. Certes, « Mômo l'enfant, l'innocent, le fou désarmé »¹³¹, mais aussi et surtout « ce Mômo meurtri assassiné, mortifié, momifié », qui cherche à renaître dans un corps tout neuf : Dionysos enfant.

129. PS, p. 269.

130. AM, p. 44.

131. AM, p. 46.