

Guillaume Artous-Bouvet

Nato a Parigi nel 1979. Ex-allievo della Scuola normale superiore di Lione, Professore Agrégé di Lettere moderne, è direttore di ricerca presso il *Collège international de philosophie* e insegna nelle *classes préparatoires aux grandes écoles* a Lione. Tra le sue pubblicazioni scientifiche ricordiamo: *L'Exception littéraire* (Belin, 2012), *L'Hermétique du sujet. Sartre, Proust, Rimbaud* (Hermann, 2015) e *Inventio. Poésie et autorité* (Hermann, 2019). Attuale direttore della collana *Raisons poétiques* per la casa editrice "La rumeur libre", Guillaume Artous-Bouvet è anche autore di 4 opere poetiche: *Neuvaine* (Littérature mineure, 2017), *Antigraphes* (Derrière la salle de bains, 2018), *XX. Décharne de nuit* (Derrière la salle de bains, 2020) e *Prose Lancelot, suivi de Monologues de la forme et de Chant de personne* (La rumeur libre Éditions, 2020).

– DERRIDA
– ARTAUD

– JABÈS
– POETRY

– DECONSTRUCTION

229

L'usage du paléonyme («vieux nom») *poésie* est maintenu par Derrida lui-même, notamment dans ses premiers textes, où se décide un double geste paradoxal: d'une part, comme c'est le cas face à Rousseau, déconstruire le fantasme métaphysique qui réduit la poésie à l'unité générique d'une parole pure; d'autre part, solliciter la possibilité d'une requalification du poème comme *maximum* de déconstruction: lieu sans lieu du langage où le *logos* occidental ferait enfin l'expérience décisive de sa propre limite.

Ainsi de l'étude intitulée «Edmond Jabès et la question du livre», publiée pour la première fois dans la revue *Critique*, en 1964, et reprise en 1967 dans *L'Écriture et la différence*. Elle se présente, conformément à l'esprit de la revue, comme une recension augmentée du *Livre des questions*, de Jabès, paru lui-même en 1963. L'ouvrage, rappelons-le, constitue le premier volume d'une heptalogie qui comprendra ensuite *Le Livre de Yukel* (1964), *Le Retour au Livre* (1965), *Yaël* (1967), *Elya* (1969), *Aely* (1972), puis *El, ou le dernier Livre* (1973). Cet ensemble sera suivi du *Livre des ressemblances* (1976-1980), puis du *Livre de l'hospitalité* (1991), paru à titre posthume.

La lecture derridienne, tressée de nombreuses citations, s'ouvre sur une hypothèse herméneutique frappante: que «la situation judaïque» soit «exemplaire de la situation du poète, de l'homme de parole et d'écriture» (Derrida 1967a, 100). Ce qui se laisse lire aussi bien, inversement, comme l'affirmation d'un certain judaïsme de l'écriture poétique. Il a donc là «échange» des prédicats à partir d'une seule et même convocation originale; «affirmation [...] obstinée» d'une subjectivation réciproque:

Que cet échange entre le Juif et l'écriture soit pur et instaurateur, échange sans prérogative où l'appel originaire est d'abord, en un autre sens de ce mot, *convocation*, c'est l'affirmation la plus obstinée du *Livre des questions*: « *Tu es celui qui écrit et qui est écrit.* » (Derrida 1967a, 96)

Le juif est poète ; le poète est juif. Il faut lire dès l'abord dans cette anti-métabole la promesse d'un pli, où le Livre trouvera à fonder son volume :

Le poète est donc bien le *sujet* du livre, sa substance et son maître, son serviteur et son thème. Et le livre est bien le sujet du poète, être parlant et connaissant qui écrit *dans* le livre *sur* le livre. Ce mouvement par lequel le livre, *articulé* par la voix du poète, se plie et se relie à soi, devient sujet en soi et pour soi, ce mouvement n'est pas une réflexion spéculative ou critique, mais d'abord poésie et histoire. Car le sujet s'y brise et s'y ouvre en se représentant. L'écriture s'écrit mais s'abîme aussi dans sa propre représentation. (96)

Le livre de poésie se soutiendrait ainsi de l'effet d'une réflexivité principalement subjectivante: c'est que de même que « le poète est [...] le *sujet* du livre », en ceci qu'il se met en scène dans le livre, de même, réciproquement, « le livre est [...] le sujet du poète », car le poète, incessamment, « parle » du livre dans le livre. Toutefois, Derrida y insiste, cette circularité ne relève pas d'une specularité nue, offrant au sujet l'évidence surfaciale d'un miroir où se reconnaître, et au livre, le corps vibrant d'un sujet vivant où s'incarner: instamment réfléchi dans le livre, « le sujet s'y brise et s'y ouvre en se représentant », traversé par l'incise d'une historicité qui lui interdit de coïncider purement et simplement avec lui-même dans l'évidence volumique du livre.

C'est que la poésie s'entend d'une blessure qui, d'une certaine façon, la sépare d'elle-même :

Une puissante et antique racine est exhumée et sur elle une blessure sans âge dénudée (car ce que Jabès nous apprend, c'est que les racines parlent, que les paroles veulent pousser et que le discours poétique est *entamé* dans une blessure): il s'agit d'un certain Judaïsme comme naissance et passion de l'écriture. (95)

Ce que le livre dit du poète, c'est donc l'incomplétude et la finitude essentielles de qui ne cesse, précisément, d'attendre du livre la révélation de sa propre subjectivité. La poésie ne promet ainsi qu'une identité d'utopie :

Quand un Juif ou un poète proclament le Lieu, ils ne déclarent pas la guerre. Car nous rappelant depuis l'outre-mémoire, ce Lieu, cette terre sont toujours Là-Bas. Le Lieu n'est pas l'Ici empirique et national d'un territoire. [...] La liberté ne s'accorde à la Terre non-païenne que si elle en est séparée par le Désert de la Promesse. C'est-à-dire par le Poème. Quand elle se laisse dire par la parole poétique, la Terre se réserve toujours hors de toute proximité [...] (101)

Ce qui se lit ici, c'est que le Lieu n'a pas lieu: le Lieu du poème n'est jamais qu'un « Là-Bas », soustrait aux déterminations de l'empirie. En ce sens, la clameur juive ou poétique ne « déclare pas la guerre », mais instruit au contraire, par l'exigence de sa « Promesse », le procès de l'ici. Mais, dès lors qu'un tel Lieu n'est plus simplement le lieu d'un sujet – Juif ou poète – qui

y inscrirait l'instance de son identité subjective, dès lors qu'il n'a plus lieu comme le lieu d'une subjectivation, n'est-ce pas le principe même de l'analogie rapportant le poète au juif qui se met à vaciller ? Entendons que l'impératif rigoureusement utopique qui marque l'identité juive tout comme l'identité du poète implique, en dernière instance, la remise en cause de l'idée même d'identité: « Mais l'identité à soi du Juif n'existe peut-être pas. Juif serait l'autre nom de cette impossibilité d'être soi. Le Juif est brisé et il l'est d'abord entre ces deux dimensions de la lettre: l'allégorie et la littéralité » (112). Juif et poète dès lors se séparent en tant qu'ils sont, chacun pour son compte, séparés de soi-même par l'espace inquiet de quelque hermétique du sujet:

La différence entre l'horizon du texte original et l'écriture exégétique rend irréductible la différence entre le poète et le rabbin. Ne pouvant jamais se rejoindre, si proches pourtant l'un de l'autre, comment rejoindraient-ils le *milieu* ? L'ouverture originaire de l'interprétation signifie essentiellement qu'il y aura toujours des rabbins et des poètes. Et deux interprétations de l'interprétation. (102-103)

De sorte que, d'une part, le Juif se passe du poète:

L'hétéronomie judaïque n'a que faire de l'intercession d'un poète. La poésie est à la prophétie ce que l'idole est à la vérité. C'est peut-être pour cette raison qu'en Jabès le poète et le Juif nous paraissent si unis et si désunis à la fois; et que tout *Le Livre des questions* est aussi une explication avec la communauté juive vivant dans l'hétéronomie et à laquelle le poète n'appartient pas vraiment. (102)

231

Et que, réciproquement, le poète se passe du Juif, si du moins le Juif est celui qui croit connaître ou reconnaître son « chemin » et sa communauté: la poésie, décidément déterminée comme écriture, se comprend désormais comme soumise à l'injonction singulière d'un « départ », d'une séparation vers et envers l'errance:

Ce chemin qu'aucune vérité ne précède pour lui prescrire sa rectitude, c'est le chemin dans le Désert. L'écriture est le moment du désert comme moment de la Séparation. [...] Dieu ne nous parle plus, il s'est interrompu: il faut prendre les mots sur soi. Il faut se séparer de la vie et des communautés, et se confier aux traces, devenir homme de regard parce qu'on a cessé d'entendre la voix dans l'immédiate proximité du jardin. (104)

La poésie *comme écriture* implique le renoncement au grand rêve proximal de la parole: ce qui s'éveille au lieu où le poème s'écrit, c'est au fond, dès « Edmond Jabès et la question du Livre », l'abyme émerveillé de cette archi-écriture dont la déconstruction n'aura eu de cesse de révéler l'efficiencia. Où l'on voit surgir un instant, dans le texte derridien, la figure singulière du « poète d'écriture », silhouette singulièrement désabusés du pur rêve présentiel d'une parole enfin nue:

Le poète d'écriture ne peut que se vouer au « malheur » que Nietzsche appelle sur celui – ou promet à celui – qui « cache en lui des déserts ». Le poète – ou le Juif – protège le désert qui protège sa parole qui ne peut parler que dans le désert; qui protège son écriture qui ne peut sillonner que le désert. C'est-à-dire en inventant, seule, un

chemin introuvable et inassigné dont aucune *résolution* cartésienne ne peut nous assurer la droite ligne et l'issue. (105)

Tandis que la poésie appelait encore sur elle, dans le contexte rousseauiste, le soupçon d'une naïveté logocentrique, voici donc que, chez Jabès, elle semble pouvoir assumer la désertification essentielle, la profondeur aporétique et « inassignée » de l'écriture au sens derridien. Le poète authentique, ou « poète d'écriture », est alors celui qui sait « laisser [parler] la parole », c'est-à-dire qui accepte l'étrange nécessité de son devenir-écriture :

Être poète, c'est savoir laisser la parole. La laisser parler toute seule, ce qu'elle ne peut faire que dans l'écrit. (Comme le dit le *Phèdre*, l'écrit, privé de « l'assistance de son père » « s'en va tout seul », aveugle, « rouler de droite et de gauche » « indifféremment auprès de ceux qui s'y connaissent et, pareillement, auprès de ceux dont ce n'est point l'affaire » ; errant, perdu parce qu'il est écrit non sur le sable, cette fois, mais, ce qui revient au même, « sur l'eau », dit Platon qui ne croit pas, non plus, aux « jardins d'écriture » et à ceux qui veulent ensemer en se servant d'un roseau). (106)

Le lieu sans lieu du poème, c'est le désert de l'écriture en tant qu'elle se destine à l'essentielle errance de la dissémination : au désert, fût-il de bleu liquide, et à la pulvérisation de son sable, qui conjure et abjure le rêve des jungles « conjonctives » :

Si l'absence ne se laisse pas réduire par la lettre, c'est qu'elle en est l'éther et la respiration. [...] Aucune « logique », aucun foisonnement de lianes conjonctives ne peut venir à bout de sa discontinuité et de son inactualité essentielles, de la génialité de ses silences *sous-entendus*. L'autre collabore originellement au sens. (107)

L'idée du Livre, en ce sens, menace d'offusquer l'assomption de l'écriture authentique, promesse d'une révélation sans révélation de l'archi-écriture :

Si le livre n'était que l'oubli le plus sûr de la mort ? La dissimulation d'une écriture plus vieille ou plus jeune, d'un autre âge que le livre, que la grammaire et que tout ce qui s'y annonce sous le nom de sens de l'être ? d'une écriture encore illisible ? (115)

D'où, chez Jabès, le paradoxe d'un Livre qui, pour demeurer Livre des *questions*, doit abjurer le réquisit d'unité et de rassemblement que *De la grammatologie* assigne à « l'idée du livre » :

L'idée du livre, c'est l'idée d'une totalité, finie ou infinie, du signifiant ; cette totalité du signifiant ne peut être ce qu'elle est, une totalité, que si une totalité constituée du signifié lui préexiste, surveille son inscription et ses signes, en est indépendante dans son idéalité. L'idée du livre, qui renvoie toujours à une totalité naturelle, est profondément étrangère au sens de l'écriture. (Derrida 1967b, 30-31)

Sans doute, d'une part, chez Jabès : « Tout (se) passe dans le livre. Tout devra habiter le livre » (Derrida 1967a, 113). C'est pourquoi à la question « Où se situe le livre ? », le *Livre des questions* répond « Dans le livre » (113). Mais, dès lors, que le livre doive ainsi interioriser sa propre clôture, que la totalité idéale du Livre se trouve violemment repliée dans le Livre même,

et voilà que cette totalité s'abyme dans l'expérience du non-fini: « C'est pourquoi le livre n'est jamais fini. Il reste toujours en souffrance et en veilleuse » (113). Le Livre du monde, le Livre total, au moment où il devrait excéder sa propre clôture pour s'intérioriser soi-même dans son volume, rencontre en lui-même le pli de cette réflexivité qui affectait déjà les figures du Juif et du poète, toutes deux marquées par la règle de l'inquiétude subjective. Où s'inscrit à nouveau l'impératif de la *question* qui affecte de son trait la conception derridienne du poème, et qui objecte aux rêves logocentriques des identités du Juif, du Poète et du Livre. Le livre de poésie sera donc le livre de l'absence de livre :

Si l'absence est l'âme de la question, si la séparation ne peut survenir que dans la rupture de Dieu – avec Dieu –, si la distance infinie de l'Autre n'est respectée que dans les sables d'un livre où l'errance et le mirage sont toujours possibles, alors le *Livre des questions* est à la fois le chant interminable de l'absence et un livre sur le livre. L'absence tente de se produire elle-même dans le livre et se perd en se disant ; elle se sait perdante et perdue, et dans cette mesure elle reste inentamable et inaccessible. (Derrida 1967a, 104)

Le poète (comme Juif) et le livre (comme idée du Livre) se situent donc au point où l'injonction de l'archi-écriture vient défaire toute possibilité de clôture et de définition substantielle: l'idée du Livre est incessamment contredite par la disruption de l'écriture, tandis que l'identification du poète au Juif se trouve révoquée par l'impératif utopique qui affecte le « lieu » du poème.

Mais, réciproquement, l'archi-écriture ne saurait « se produire elle-même dans le livre » : « intentamable et inaccessible » *comme telle*, elle ne saurait s'indiquer autrement qu'à partir de la « clôture du livre », que depuis la ressource de ces figures stabilisées que constituent le poète, le Juif et le livre :

Et pourtant ne savions-nous pas que la clôture du livre n'était pas une limite parmi d'autres ? Que c'est seulement dans le livre, y revenant sans cesse, y puisant toutes nos ressources, qu'il nous faudrait indéfiniment désigner l'écriture d'outre-livre ? (Derrida 1967a, 429)

Le poète et le livre insistent donc au lieu de la pensée du poème, à tel point qu'ils semblent imposer, au terme du parcours de *L'Écriture et la différence*, la nécessité d'un « retour au livre », pensé sous les aspects d'une ellipse: « le retour au livre est d'essence *elliptique* », affirme ainsi Derrida. « Ellipse » intitule ainsi le dernier article de *L'Écriture et la différence*, qui constitue, on le notera, le seul inédit du recueil. Le texte, dans sa formalité d'apostille, lit donc *Le Retour au livre*, que l'on peut considérer comme le troisième volume de l'heptalogie jabésienne, et dont l'occurrence peut sembler contester l'effort déconstructif consenti par « Edmond Jabès et la question du livre ». D'où le mouvement de concession qui inaugure « Ellipse », réaffirmant, d'une part, la radicalité du partage instauré entre livre et écriture par la première étude, mais marquant d'autre part, l'insistance et la résistance du livre à ce qui prétendait en accomplir l'abjuration. Affrontant décidément l'antinomie, Derrida interprète ce « retour » non comme l'effet d'une irréductible inhérence logocentrique, mais

selon la figure d'une répétition qui, loin de se réduire à une « réédition », soumet le livre à la loi différentielle de l'écriture :

La répétition ne réédite pas le livre, elle en décrit l'origine depuis une écriture qui ne lui appartient pas encore où ne lui appartient plus, qui feint, le répétant, de se laisser comprendre en lui. Loin de se laisser opprimer ou envelopper dans le volume, cette répétition est la première écriture. (Derrida 1967a, 430)

Le retour au livre nomme donc moins la clôture du Livre sur soi, que le geste d'une récursion pensive du Livre dans le Livre : mouvement lisible, conformément à la logique mise au jour par « Edmond Jabès et la question du Livre », comme l'effet d'une réflexivité sans coïncidence, où le volume trouve la ressource de sa propre simulation :

Dès lors que le cercle tourne, que le volume s'enroule sur lui-même, que le livre se répète, son identité à soi accueille une imperceptible différence qui nous permet de sortir efficacement, rigoureusement, c'est-à-dire discrètement, de la clôture. En redoublant la clôture du livre, on la dédouble. (430)

Le « retour au livre » n'est donc pas, selon l'effet d'une circularité heureuse et tautologique, un retour au même, mais se donne comme le tour supplémentaire d'un dédoublement, par quoi le livre ne s'avère qu'en tant qu'image (du livre) :

Le leurre dont a vécu le premier livre, le livre mythique, la veille de toute répétition, c'est que le centre fût à l'abri du jeu : irremplaçable, soustrait à la métaphore et à la métonymie, sorte de *prénom invariable* qu'on pouvait invoquer mais non répéter. (431)

Comme le livre, la poésie en l'unité rêvée de son genre ne consiste que d'un « leurre » où le poète s'éprend : comme le livre, la poésie appartient secrètement à l'écriture, c'est-à-dire à la règle d'une répétition où l'origine n'a lieu qu'à se redire incessamment, incessamment déportée de soi par la règle d'une dite qui est toujours déjà redite :

Dès lors que le centre ou l'origine ont commencé par se répéter, par se redoubler, le double ne s'ajoutait pas seulement au simple. Il le divisait et le suppléait. Il y avait aussitôt une double origine plus sa répétition. (435)

S'il y *peut* toutefois y avoir poésie, ce n'est qu'au point où le désir d'œuvre rencontre et assume sa propre impossibilité ; au point où la parole comme tentation et tentative de faire en soi la présence reconnaît et assume ce qu'elle doit à l'écriture, c'est-à-dire à la disruption pure de l'absence.

Ce qui se redira dans « La Parole soufflée », second texte que *L'Écriture et la différence* consacre à un poète : après Edmond Jabès, il s'agit d'Antonin Artaud. Jacques Derrida l'inaugure d'une question de méthode, où se lit à nouveau l'objection de de la singularité poétique aux gestes d'arraisonnement qui prétendent la réduire, et notamment à ceux déployés par Maurice Blanchot, Michel Foucault et Jean Laplanche :

La critique (esthétique, littéraire, philosophique, etc.), dans l'instant où elle prétend protéger le sens d'une pensée ou la valeur d'une œuvre contre les réductions psycho-médicales, aboutit par une voie opposée au même résultat : *elle fait un exemple*. C'est-à-dire un cas. L'œuvre ou l'aventure de pensée viennent témoigner, en exemple, en martyr, d'une structure dont on se préoccupe d'abord de déchiffrer la permanence essentielle. (Derrida 1967a, 254)

La lecture de Blanchot, en particulier, paraît se risquer à constituer l'entreprise artaldienne en témoignage exemplaire d'une vérité du poème et de la poésie. Dans les termes du *Livre à venir*, cités puis commentés par Derrida :

« Que la poésie soit liée à cette impossibilité de penser qu'est la pensée, voilà la vérité qui ne peut se découvrir, car toujours elle se détourne et l'oblige à l'éprouver au-dessous du point où il l'éprouverait vraiment » (*ibid*). L'erreur pathétique d'Artaud : épaisseur d'exemple et d'existence qui le tient à distance de la vérité qu'il indique désespérément : le néant au cœur de la parole, le « manque de l'être », le « scandale d'une pensée séparée de la vie » etc. (255)

Derrida, répétant le commentaire blanchotien, y donne à lire la règle herméneutique qui sépare Artaud (en son « erreur ») « de la vérité qu'il indique » : règle selon laquelle, donc, c'est au critique que revient la possibilité de reconnaître et d'explicitier une vérité qu'Artaud lui-même n'avait pu qu'obscurément éprouver. Mais dès lors, telle vérité ne lui appartient plus : elle ressortit à une « structure transcendantale » qui permet au poète d'intégrer un catalogue d'exemples philosophiques. Derrida, lisant encore Blanchot :

« Car jamais Artaud n'acceptera le scandale d'une pensée séparée de la vie, même quand il est livré à l'expérience la plus directe et la plus sauvage qui ait jamais été faite de l'essence de la pensée entendue comme séparation, de cette impossibilité qu'elle affirme contre elle-même comme la limite de sa puissance infinie » (*ibid*). La pensée séparée de la vie, c'est là, on le sait, une de ces grandes figures de l'esprit dont Hegel donnait déjà quelques exemples. Artaud en fournirait donc un autre. (256)

Réduction d'Artaud, donc, à une « figure de l'esprit », au moment même où il devrait s'agir de reconnaître sa singularité *vivante*, comprise comme l'assomption de « l'expérience la plus directe et la plus sauvage ». Domestication, en somme, de la sauvagerie poétique qui devrait pourtant se lire comme l'*affirmation* pure de la gestique artaldienne :

Et la méditation de M. Blanchot s'arrête là : sans que ce qui revient irréductiblement à Artaud, sans que l'affirmation propre qui soutient la non-acceptation de ce scandale, sans que la « sauvagerie » de cette expérience soient interrogées pour elles-mêmes. (256)

Le mot d'*affirmation* s'augmente toutefois d'une note qui, avant même que Derrida ait engagé son propre effort d'analyse, se risque à indiquer de manière préjudicielle, par un recours aux « Lettres » à Jacques Rivière, ce qu'il enveloppe et recouvre :

Cette *affirmation*, qui a pour nom «le théâtre de la cruauté», est prononcée après les Lettres à J. Rivière et les premières œuvres mais elle les commande déjà. «Le théâtre de la cruauté / n'est pas le symbole d'un vide absent, / d'une épouvantable incapacité de se réaliser dans sa vie / d'homme, / il est l'affirmation / d'une terrible / et d'ailleurs inéluctable nécessité.» (256)

L'affirmation sauvage d'Artaud trouverait donc son nom et son lieu dans ce qui se dira «théâtre de la cruauté», et dont nous verrons qu'il doit s'entendre comme une double transgression: transgression de la poésie par le théâtre; transgression du théâtre même par la «cruauté» d'un théâtre rigoureusement destructif.

Faut-il alors imaginer qu'on puisse saisir, dans un discours second, le point brûlant de cette affirmation? Faut-il rêver d'un commentaire qui puisse dire et redire, en son excessive «nécessité», l'assertion pure d'Artaud? Nullement, semble d'abord reconnaître Derrida: «nous croyons qu'aucun commentaire ne peut échapper à ces défaites, faute de se détruire lui-même comme commentaire» (Derrida 1967a, 260). Dès lors qu'on admet en effet qu'«Artaud résiste absolument [...] aux exégèses cliniques ou critiques», par «ce qui dans son aventure (et par ce mot nous désignons une totalité antérieure à la séparation de la vie et de l'œuvre) est la protestation *elle-même* contre l'exemplification *elle-même*» (260-261), la seule possibilité demeure l'assomption, au lieu même du commentaire, de son impertinence radicale. C'est que tout commentaire repose sur un principe de *séparation*: séparation de la vie et de l'œuvre, du discours premier et du discours second, et, plus radicalement encore, de la vie et de la vérité. L'expérience artaldienne s'est en effet rêvée comme un geste sans trace: «Le critique et le médecin seraient ici sans ressource devant une existence refusant de signifier, devant un art qui s'est voulu sans œuvre, devant un langage qui s'est voulu sans trace. C'est-à-dire sans différence» (261). Œuvre sans œuvre, donc, dès lors qu'on pense l'œuvre elle-même comme «œuvre de mort»: «l'art sans œuvre, la danse ou le théâtre de la cruauté, sera l'art de la vie elle-même. "J'ai dit cruauté comme j'aurais dit vie"» (273). La dictée de la cruauté déclare, en ce sens, l'impossibilité du commentaire:

Car ce que ses hurlements nous promettent, s'articulant sous les noms d'*existence*, de *chair*, de *vie*, de *théâtre*, de *cruauté*, c'est, avant la folie et l'œuvre, le sens d'un art qui ne donne pas lieu à des œuvres, l'existence d'un artiste qui n'est plus la voie ou l'expérience qui donnent accès à autre chose qu'elles-mêmes, d'une parole qui est corps, d'un corps qui est un théâtre, d'un théâtre qui est un texte parce qu'il n'est plus asservi à une écriture plus ancienne que lui, à quelque architexte ou archi-parole. (260)

D'où le thème insistant, chez Artaud, de la «parole soufflée», dont s'intitule l'article de Derrida: le vœu de la cruauté, en effet, doit s'entendre comme la contestation de la structure différentielle qui domine l'expérience et la culture occidentales. Parole soufflée, donc, par la différence du discours second, «*dérobée* par un commentateur possible qui la reconnaîtrait pour la ranger dans un ordre, ordre de la vérité essentielle ou d'une structure réelle, psychologique ou autre» (261). Mais parole soufflée, encore, et d'abord par «l'auditeur ou le lecteur, le récepteur que ne

devrait plus être le “public” dans le théâtre de la cruauté» (261). La contradiction du commentaire implique donc ce qu’on pourrait désigner comme la contrediction du théâtre traditionnel, en tant qu’il suppose «l’inspiration», c’est-à-dire «le drame du vol, la structure [...] où l’invisibilité du souffleur assure la différance et le relais indispensables entre un texte déjà écrit d’une autre main et un interprète déjà dépossédé de cela même qu’il reçoit» (262). Mais cette structure différentielle, que le théâtre éminemment porte au jour et rend visible en y fondant la ressource propre de ses effets, il l’emprunte à la langue même, selon le mouvement, familier au lecteur de Derrida, d’une régression transcendantale :

La structure de vol (se) loge déjà (dans) le rapport de la parole à la langue. La parole est volée: volée à la langue, elle l’est donc du même coup à elle-même, c’est-à-dire au voleur qui en a toujours déjà perdu la propriété et l’initiative. (265)

Il faut donc *contredire* la langue même, ou plus exactement, assumer l’exigence d’une parole qui échapperait à la prescription de quelque langue qui soit: parole pure en ceci que purement singulière, idiome sans langue qui surgirait comme une «bonne inspiration», «celle-là même qui manque à l’inspiration comme manque» :

La bonne inspiration est le souffle de la vie qui ne se laisse rien dicter parce qu’elle ne lit pas et parce qu’elle précède tout texte. Souffle qui prendrait possession de soi en un lieu où la propriété ne serait pas encore le vol. Inspiration qui me rétablirait dans une vraie communication avec moi-même et me rendrait la parole. (266)

237

D’où l’étrange rapport d’Artaud avec une métaphysique qu’il ne conteste qu’en la réveillant à ses thèmes les plus propres et les plus originaires :

Pour réveiller cette tradition [métaphysique], Artaud la rappelle en somme à ses propres motifs: la présence à soi, l’unité, l’identité à soi, le propre, etc. En ce sens, la «métaphysique» d’Artaud, dans ses moments les plus critiques, accomplit la métaphysique occidentale, sa visée la plus profonde et la plus permanente. (291)

Ou encore :

Artaud *sollicite* cette métaphysique, *l’ébranle* lorsqu’elle se ment et met pour condition au phénomène du propre qu’on se départisse proprement de son propre (c’est l’aliénation de l’aliénation) ; la *requiert* encore, puise encore à son fonds de valeurs, veut y être plus fidèle qu’elle-même en restaurant absolument le propre à la veille de toute discession. (272)

La gestique déconstructrice opère donc avec Artaud selon un protocole stratifié, qui consiste à ne lui reconnaître une force-de-déconstruction que dans la mesure même où il *participe* pleinement à la lisibilité du désir métaphysique. Ce qui se lit par exemple très nettement dans « Force et signification » :

On ne peut annoncer la rupture de cette appartenance que par une certaine organisation, un certain aménagement *stratégique* qui, à l’intérieur du champ et de ses pouvoirs propres, retournant contre lui ses propres *stratagèmes*, produise une

force de dislocation se propageant à travers tout le système, le fissurant dans tous les sens et le *dé-limitant* de part en part. (34)

Si nous nous attardons un instant sur cette (méta-)question de méthode, c'est qu'elle nous paraît déterminer également la manière dont la déconstruction prend en charge la question du poème et de la poésie: la poésie s'y inscrit *à la fois* comme le lieu générique d'une rémanence insistante « métaphysique », et comme la promesse d'une « *force de dislocation* » capable d'interroger sa propre appartenance au logocentrisme. Artaud est donc *aussi* le nom du rêve de conjurer la différence, et par-là même, de « détruire » la métaphore qui s'entend comme le trait essentiel de l'écriture poétique:

C'est la métaphore que veut détruire Artaud. C'est avec l'être-debout comme érection métaphorique dans l'œuvre écrite qu'il veut en finir. Cette aliénation dans la métaphore de l'œuvre écrite est le phénomène de la superstition. Et « il faut en finir avec cette superstition des textes et de la poésie écrite ». (275)

Où resplendit une dernière fois, avant de s'effacer, la possibilité du Poème: « L'aventure du Poème est la dernière angoisse à vaincre avant l'aventure du Théâtre » (Derrida 1967a, 275). Les genres, ici majuscules, marquent davantage que des systèmes de règles formelles: le passage du Poème au Théâtre indique le chemin d'une refondation esthétique où le « corps » trouverait enfin le lieu et la formule de son insurrection:

C'est pourquoi la poésie en tant que telle reste aux yeux d'Artaud un art abstrait, qu'il s'agisse de parole ou d'écriture poétiques. Seul le théâtre est art total où se produit, outre la poésie, la musique et la danse, la surrection du corps lui-même. Aussi est-ce la pensée d'Artaud en son nerf central qui nous échappe lorsque nous voyons en lui *d'abord* un poète. (275)

On pourrait s'étonner de voir Derrida maintenir ici le principe d'une partition des genres: c'est qu'il s'agit pour lui, stratégiquement, d'opposer sa lecture à celle de Blanchot:

Sauf évidemment à faire de la poésie un genre illimité, c'est-à-dire le théâtre avec son espace réel. Jusqu'où peut-on suivre M. Blanchot lorsqu'il écrit: « Artaud nous a laissé un document majeur, qui n'est rien d'autre qu'un Art poétique. Je reconnais qu'il y parle du théâtre, mais ce qui est en cause, c'est l'exigence de la poésie telle qu'elle ne peut s'accomplir qu'en refusant les genres limités et en affirmant un langage plus originel... il ne s'agit plus alors seulement de l'espace réel que la scène nous présente, mais d'un *autre* espace... » ? Jusqu'à quel point a-t-on le droit d'ajouter entre crochets « de la poésie » lorsqu'on cite une phrase d'Artaud définissant « la plus haute idée du théâtre » ? (275)

Contrairement, donc, à ce que semble affirmer Blanchot dans « La cruelle raison poétique », la poésie ne saurait étendre ses prérogatives jusqu'à accueillir « le théâtre avec son espace réel »: Derrida refuse ici « l'élargissement du poème » permis par l'idée d'une poésie comprise comme « langage originel », excédant les délimitations ordinaires des genres constitués. Il se veut fidèle, en ce point, à l'expérience d'Artaud, pour qui le « théâtre ne pouvait [...] être un genre parmi d'autres » [...], en tant qu'il fut

homme du théâtre avant d'être écrivain, poète ou même homme de théâtre : acteur au moins autant qu'auteur et non seulement parce qu'il a beaucoup joué, n'ayant écrit qu'une seule pièce et manifesté pour un « théâtre avorté » ; mais parce que la théâtralité requiert la totalité de l'existence et ne tolère plus l'instance interprétative ni la distinction entre l'auteur et l'acteur. La première urgence d'un théâtre in-organique, c'est l'émancipation à l'égard du texte. (281)

Le choix du théâtre, c'est le choix de « la réduction de l'organe » (Derrida 1967a, 277), contre un théâtre classique défini comme « théâtre de l'organe, théâtre de mots, donc d'interprétation, d'enregistrement et de traduction, de dérivation à partir d'un texte pré-établi, d'une table écrite par un Dieu-Auteur et seul détenteur du premier mot » (277). Le choix du théâtre, ce n'est donc pas seulement le choix du corps, mais d'abord le refus d'un corps *organique*, s'entendant comme soumis à la règle « organiciste » qui détermine la secondarité du texte par rapport à la parole. D'où la nécessaire refondation de l'écriture théâtrale, qui se rêve désormais comme « athlétisme affectif » :

Artaud veut maintenant élaborer une rigoureuse écriture du cri, et un système codifié des onomatopées, des expressions et des gestes, une véritable pasigraphie théâtrale portant au-delà des langues empiriques, une grammaire universelle de la cruauté. (Derrida 1967a, 287)

Mais ce rêve, on s'en doute, est un rêve impossible : « Introuvable, “la grammaire de ce nouveau langage” dont Artaud concède qu'elle “est encore à trouver” ». De sorte qu'Artaud « a dû *en fait*, contre toutes ses intentions, réintroduire le préalable du texte écrit, dans des “spectacles”... “rigoureusement composés et *fixés* une fois pour toutes avant d'être joués” » (Derrida 1967a, 289). La « nuit qui précède le livre », pur abyme où le « signe n'est pas encore séparé de la force », n'est autre que la nuit de « l'illisibilité théâtrale » (284) : nuit d'un théâtre illisible, d'un théâtre impossible aussi bien, qui ne peut s'annoncer que sous les aspects d'un théâtre de la destruction qui ne saurait, comme tel, *avoir lieu* :

Car le théâtre de la cruauté n'est pas un nouveau théâtre destiné à escorter quelque nouveau roman modifiant seulement du dedans une tradition inébranlée. Artaud n'entreprend ni un renouvellement, ni une critique, ni une remise en question du théâtre classique : il entend détruire effectivement, activement et non théoriquement, la civilisation occidentale, ses religions, le tout de la philosophie qui fournit ses assises et son décor au théâtre traditionnel sous ses formes en apparence les plus novatrices. (283)

Ainsi, de même que la figure de la poésie reconnue par Derrida chez Jabès ne vivait que de l'endurance aporétique de ses contradictions, de même, le théâtre qu'il découvre chez Artaud comme dépassement de la poésie n'est rien d'autre qu'un théâtre impossible : théâtre sans théâtre, non-théâtre aussi bien, où le théâtre, après s'être vu définir comme excès sur la poésie, se comprend en dernière instance comme transcendant le théâtre lui-même. C'est qu'aucun genre déterminé ne saurait à lui seul accueillir la brûlure de cette « force » qui sommeille dans les signes, et qui les soumet au feu froid de la différence.

Bibliographie

Jacques Derrida (1967a). *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil
Jacques Derrida (1967b). *De la Grammatologie*, Paris, Éditions du Seuil

Alea.

Anno 8
Marzo 2021
ISSN: 2385-1945

Pratiche artistiche e modi di soggettivazione

Philosophy
Kitchen #14

Philosophy Kitchen. Rivista di filosofia contemporanea

Rivista scientifica semestrale, soggetta agli standard internazionali di *double blind peer review*

Università degli Studi di Torino
Via Sant'Ottavio, 20 – 10124 Torino
redazione@philosophykitchen.com
ISSN: 2385-1945

www.philosophykitchen.com
www.ojs.unito.it/index.php/philosophykitchen

Redazione

Giovanni Leghissa — Direttore
Alberto Giustiniano — Caporedattore
Mauro Balestreri
Veronica Cavedagna
Carlo Deregibus
Benoît Monginot
Giulio Piatti
Claudio Tarditi

Collaboratori

Danilo Zagaria — Ufficio Stampa
Fabio Oddone — Webmaster
Sara Zagaria — Traduzioni

Comitato Scientifico

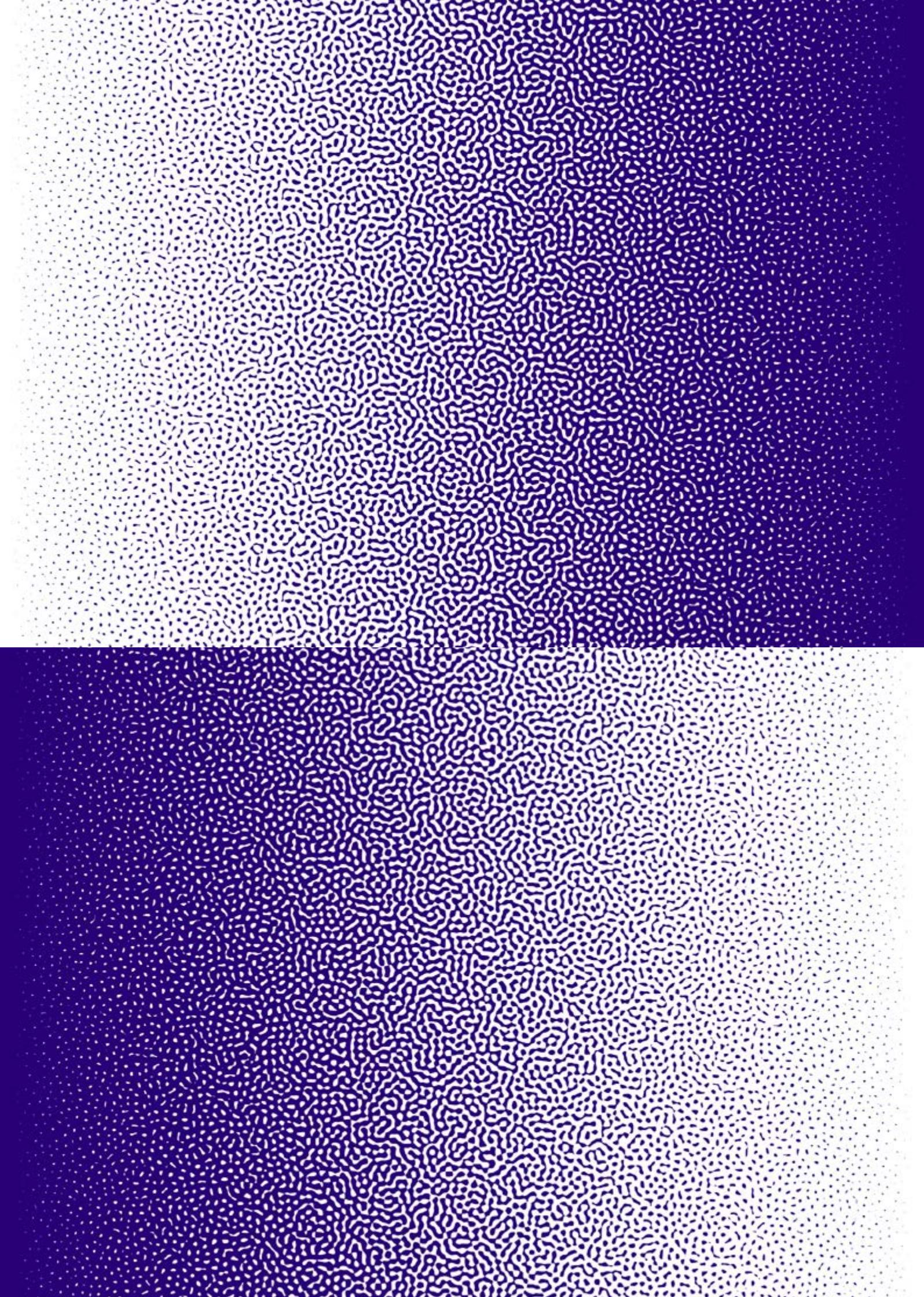
Luciano Boi (EHESS -École des hautes études
en sciences sociales)
Michele Cometa (Università degli Studi di Palermo)
Raimondo Cubeddu (Università di Pisa)
Gianluca Cuzzo (Università degli Studi di Torino)
Massimo Ferrari (Università degli Studi di Torino)
Maurizio Ferraris (Università degli Studi di Torino)
Gert-Jan van der Heiden (Radboud Universiteit)
Pierre Montebello (Université de Toulouse II – Le Mirail)
Gaetano Rametta (Università degli Studi di Padova)
Rocco Ronchi (Università degli Studi dell'Aquila)
Barry Smith (University at Buffalo)
Achille Varzi (Columbia University)
Cary Wolfe (Rice University)

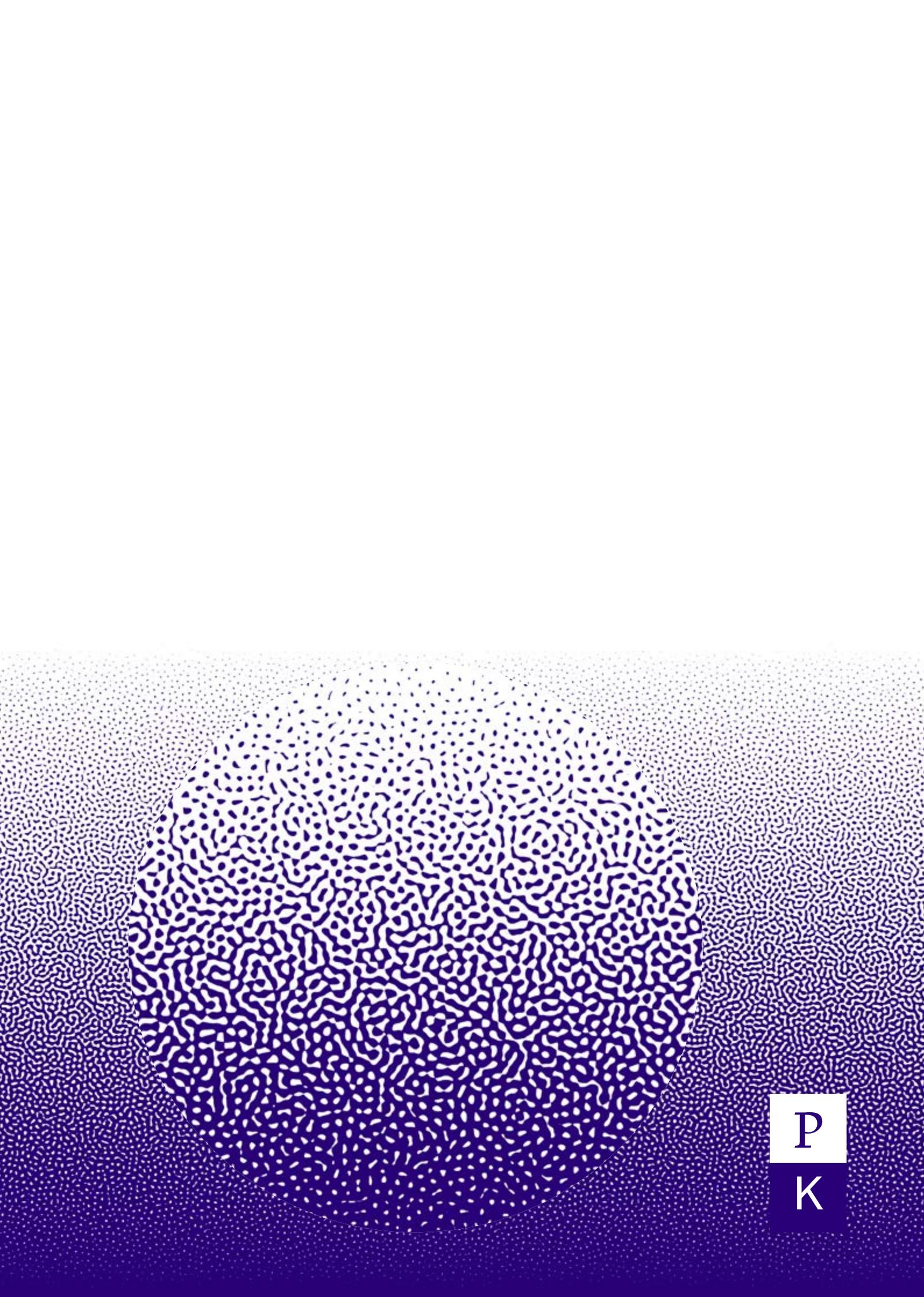
Progetto grafico PK14

Gabriele Fumero (Studio 23.56)

Il retino stocastico, o a modulazione di frequenza, è un particolare sistema di retinatura dell'immagine che non considera la variazione di dimensione dei punti di stampa. Per riprodurre un originale a tono continuo esso impiega una distribuzione casuale dei punti, che mantengono la medesima dimensione.







P
K