

# ATOMKRAFT SEHNSUCHT

nostalgie nucléaire

Bruno Miguel Gouveia Antunes

Depuis longtemps (et certainement depuis Einstein) q'on n'envisage plus la « physis » exclusivement dans son versant spatiale, mais bien aussi dans son versant temporel. Je n'ai pas l'intention de me pencher sur la course à l'énergie (ou à l'armement) **atomique**, nucléaire. Je n'ai pas non plus l'intention de me pencher sur la guerre en Iraq, dont le prétexte était (on se souvient bien) de chercher à voir des armes nucléaires, là où il n'y avait pas. Je veux me pencher sur la temporalité (aussi bien que sur la spatialité), sur le cœur **central, nucléaire**, de toute possibilité de nostalgie : le moment présent ; et analyser comment la force de la nostalgie peut **chercher à voir**, où et quand.

# La nostalgie au temps présent

“...No future for you!”  
(*God Save the Queen*,  
Johnny Rotten – Sex Pistols)

**V**ivre directement se désire, d'après Debord

et s'impose par une profonde nostalgie.

Mais si sa nostalgie est le pathos de l'éloignement vers le passé des moments que (affectivement et) en effet nous avons occupé et partagé « sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps<sup>1</sup> », elle est aussi l'espoir futur de révolution, de « coloniser le présent par le futur » et elle est surtout, toujours et à tout moment, le sabotage des mécanismes qui nous éloignent du présent « **directement vécu** ».

Sabotage que devient **détournement**<sup>2</sup> : reterritorialisation dans un autre contexte tel que les « **objets trouvés** » du dadaïsme de Marcel Duchamp l'ont provoqué (bien que les « **objets sauvages** » des trouvailles ethnologiques déviés des continents colonisés vers les marchés-aux-puces<sup>3</sup> ou vers musées européens<sup>4</sup>) inspirant une méthodologie découvrant la « **psycho géographie**<sup>5</sup> » : la « **dérive**<sup>6</sup> ». La **dérive** est une méthodologie expérimentale de réappropriation du corps dans l'environnement, dans l'espace-temps du présent.

Il s'agit de se « territorialiser », comme plus tard Deleuze écrira. Il s'agit de situer l'utopisme, celui de croire qu'un mode de vivre plus direct serait possible, et que l'on pourrait l'essayer, l'expérimenter, dans un « **topos** », un lieu, une réappropriation collective du corps, du temps et de l'espace, ici, au présent. Le propos de la « **mise en situation**<sup>7</sup> » proviendrait alors de la nostalgie envers un âge d'or ?

- oui, de la nostalgie envers le présent.

<sup>1</sup> titre d'un film de Debord de 1959

<sup>2</sup> 'S'emploie par abréviation de la formule : détournement d'éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passés des arts dans une construction supérieure du milieu. Dans ce sens il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens. Dans un sens plus primitif, le détournement à l'intérieur des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, que témoigne de l'usure et de la perte d'importance de ces sphères.' (*Internationale Situationniste*, n°1)

<sup>3</sup> Rappelons nous du récit de la "dérive" (voir note n°6) à travers le marché-aux-puces dans André Breton, *Nadja*.

<sup>4</sup> "Vers 1905, Picasso acquiert un masque de l'Afrique occidentale. Elle est belle, toute surfaces et cylindres. Il découvre le cubisme. (D'autres versions de l'histoire localisent l'épiphanie dans le vieux "Troca") (James Clifford, *Sur le Surréalisme Ethnographique*). Le "Troca" désigne le Musée du Trocadéro.

<sup>5</sup> 'Etude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement des individus' (*Internationale Situationniste*, n°1)

<sup>6</sup> 'Mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société humaine : technique du passage hâtif à travers à travers des ambiances variés. Se dit aussi, plus particulièrement, pour désigner la durée d'un exercice continu de cette expérience.' (*Internationale Situationniste*, n°1)

<sup>7</sup> 'Moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements' (*Internationale Situationniste*, n°1)

## 1. La Nouveauté et l'Oubli

Avant de faire le point sur les recherches les plus actuelles dans les domaines que nous voudrions embrasser, il est utile de poser quelques questions préalables.

À propos de performances musicales de l'Antiquité menant à un état de libération psychosomatique, en *Music and Trance*, Gilbert Rouget écrit le suivant: „*For this American edition, I have brought certain corrections to the original French version. A few additions have been made as well. But the only change of some importance concerns the chapter on Greek antiquity, which has been somewhat augmented and reshaped.*“

On peut ici observer l'actualisation permanente du travail d'un chercheur. Des conclusions et des observations qui auraient été couchés par écrit, dans des versions précédentes, d'un livre, peuvent être modifiées, réécrites, si de nouvelles formulations qui semblent mieux traduire les découvertes émergent entre-temps, et... qu'on peut encore découvrir d'autres possibilités de formulation en travaillant avec un outil différent: une langue étrangère.

Je voudrais revenir sur cette perspective d'un savoir collectif qui s'actualiserait au coeur des institutions qui le recherchent... Cette perspective est fondée sur un préjugé, une „prémisse“: la prémisse que le savoir évolue. Qu'un individu apprend. Qu'il sait plus quand il vieillit que quand il était enfant. Prémisse que nous projetons sur le collectif à une échelle historique: l'humanité acquiert progressivement un savoir. Un savoir qui s'actualise...

Gilbert Rouget a précisément „actualisé“ le chapitre sur l'antiquité Grecque. Voyons ce qu'il avait à dire de neuf sur le sujet:

„*That the word mania among the ancient Greeks meant what I have been calling „trance“ throughout this book is something that will become apparent as this chapter proceeds.*

[...]

*This said, what did the word mania mean for Plato? The answer is to be found partly in Timaeus and partly in the Phaedrus. In the Timaeus (86b), having given a general account of the diseases of the body (soma noseinata), he turns to those of the soul (psyche), whose specific disease, he says, is dementia (anoia), which is of two kinds: either **euphoria** (mania) or ignorance (amathia).*

[...]

The Following is what Socrates says:

*Besides, indeed from these very diseases [noson] and great woes [ponon] that certainly originate [ek] in ancient offences [menimaton] committed by someone in some lineages [genon], **trance** [mania], [the very one] that come upon those who [usually] indulge it by giving them the prophetic power [propheteusasa], secures [eureto] deliverance [apallagen] through the use of prayers to gods and of cults [celebrated in their honour]; thus [othen], resulting indeed in purifications [katharmon] and rites [teleton], it [**trance**] brings recovery [exante apoiese] to the one who welcomes it [echonta] for the present as well as for time to come, securing [euromene] for him who was correctly entranced and possessed [orthos manenti te kai kataschomeno] release [lysin] from [his] troubles.“*

Il est intéressant d'observer que l'on peut „actualiser“ notre savoir sur un thème comme le **trance**, chez des cultures lointaines dans l'espace, sur des peuples habitant d'autres horizons, dont la géographie ne peut pas affecter notre disposition psychique (puisqu'elle n'est pas

expérimentée par nous, du dedans des confins des horizons géographiques de notre expérience quotidienne). Le travail de certains anthropologues et ethnologues ne fut autre que se rendre à ce „lointain ailleurs“, vers cette autre atmosphère d’une culture lointaine, qui prend place quelque (autre) part dans l’espace: ailleurs, sur le même globe.

Mais, il est encore plus surprenant de vérifier que l’on s’efforce d’„actualiser“ nos connaissances sur des cultures qui jour après jour, seconde après seconde, pendant des siècles et des millénaires, se sont éloignées de nous, vers le passé. Cela correspond au travail des historiens, des archéologues, des paléontologues... Rouget, en se penchant sur l’antiquité Grecque, essaye d’avoir une approche à la fois temporelle et spatiale: une approche spacio-temporelle. Cependant, personne ne pourra jamais en savoir plus sur l’expérience de quelqu’un des membres d’une société lointaine, que les membres eux-mêmes de cette société qu’il est en train d’étudier...

Dans *The Wisdom of Wyrð*, le psychologue Brian Bates étudie une Antiquité, bien moins lointaine : les *Saga* scandinaves...

« *But at the time this saga was set, Christianity was the official religion, and Thorbiorg had no singers with her.*

*In the early north-west European female tradition, seeresses such as Thorbiorg seem to rely on voice chanting, or song. Another account of seidr describes a lone seeress called Heidr, who travelled to divinatory ceremonies with thirty trained singers, half men and half women, taking this **trance**-inducing and spirit-catching function to a sophisticated level. (...) And the soundscape is created live, for the very first and last time in its precise formation ; a unique performance which has the immediacy of performance art ... »*

Ainsi, il y a qui peuvent nous traduire Platon ou Snorri Sturluson avec beaucoup d’érudition, mais personne ne pourra, malheureusement, jamais en connaître plus des sociétés de l’antiquité Grecque, ou Scandinave, que quelqu’un qui aurait vécu ces époques-là et dans ces espaces-là. Bien que nous nous retournons vers ces époques-là, nous „résidons“, malgré tout, dans cette „époque-ci“. S’il est possible, bien que difficile et problématique, de réaliser de la „recherche sur le terrain“ n’importe où sur la planète (et peut-être même chez soi), il n’est possible de devenir un „observateur participant“ qu’au présent, et nulle part ailleurs (dans le temps).

Par conséquent, il devient extrêmement difficile d’admettre que le savoir évolue irréversiblement au fur et à mesure qu’on vit, au fur et à mesure que le temps passe, au fur et à mesure que l’histoire s’écoule vers on ne sait quel futur. On apprend, certes, mais on oublie tout autant. Et on se languit en s’éloignant des instants vécus, en se rendant compte que nous ne sommes plus là.

Une actualisation du savoir ne correspond donc pas forcément à une chronologie infaillible. Un texte plus récent ne rend pas forcément moins actuel un texte plus ancien, sauf s’il présente des „outils“ plus efficaces pour nous permettre de saisir la complexité de notre expérience dans la *psycho-chrono-géographie* de l’horizon d’expérimentation où nous nous situons actuellement.

Cependant, justement parce que nous ne résidons pas dans la spacio-temporalité des antiquités Grecques ou Scandinaves, il se peut que la lecture que par exemple Gilbert Rouget ou Brian Bates font de textes d’écrivains de sociétés disparus, nous aide à mieux comprendre ce que de tels auteurs de ces sociétés exprimaient dans ses textes, ce qu’ils savaient à propos du **transe**.

De la même façon, personne mieux qu'Artaud ne pourra décrire l'expérience de **transe** qu'il a lui-même vécue, en participant dans le rituel du **peyotl** chez les Tarahumaras dans les années (mil neuf cent) 30, expérience qui changea pour toujours sa vision du théâtre et du rôle que le théâtre pourrait jouer dans le drame des „sociétés où règnent les conditions modernes de production“ (drame que Debord, dans les années 50 traduit par „**spectacle**“).

Néanmoins, les oeuvres de ceux qui ont commenté Artaud et Debord nous sont d'une aide précieuse dans notre effort d'interprétation. A commencer par les commentaires que Vaneigem tisse à propos d'Artaud, ensuite, la méthode expérimentale de recherche théâtrale mise en oeuvre par Grotowski (la „via negativa“ du „théâtre laboratoire“) soumettant à l'épreuve pratique son interprétation des propos avancés par Artaud; et enfin, d'une façon générale, tous ceux qui ont consacré leur attention à la compréhension des thèmes directement ou indirectement impliqués dans l'objet de notre recherche: „la nostalgie au présent“...

Il ne faut pas non plus oublier qu'Artaud, Debord et Grotowski, commentent, ou critiquent, eux-mêmes, aussi, des auteurs qui les ont précédés (parfois de quelques millénaires), et qu'il nous faudra également nous pencher sur ces auteurs.

L'héritage bibliographique qui est à la base de notre recherche n'est pas nécessairement une progression chronologique. Il se peut que des textes contemporains (comme le poème **punk** cité ci-dessus, extrait d'une chanson que Johnny Rotten écrivit tant qu'il était le chanteur des Sex Pistols : „God save the Queen“, et qui leur a valu d'être censurés dans les « media » britanniques, et mis en prison<sup>8</sup>) présentent des outils efficaces pour la compréhension de la situation spatiale et temporelle des réseaux intersubjectifs de notre psychisme; il se peut aussi, qu'on retrouve chez des auteurs tels qu'Échyle (cité par Artaud) ou Hérodote d'Halicarnasse (cité par Debord) des clefs que la rouille de l'histoire, la culture, ne sabota toutefois à plus jamais.

Un an avant sa mort, Artaud exigea une tonne d'héroïne comme « dédommagement de frets » pour les tortures qu'on lui a fait subir pendant son „incarcération psychiatrique“<sup>9</sup>. Il est mort avant de recevoir son dû, mais nous savons aujourd'hui qui en a hérité et qui l'a prise, cette tonne d'héroïne. Homère chantait antan les „Lotophages“, Lou Reed chante, jusqu'aujourd'hui, l'héroïne, sans équivoque...

Pourquoi les institutions psychiatriques, et les psychiatres institués, torturèrent-ils si cruellement Artaud, parce qu'il leur a écrit une lettre offensive les condamnant<sup>10</sup>? Pour répondre à cette question il n'y a que deux possibilités, que deux faces d'un scalpel: soit Artaud était fou, soit notre positiviste de société sombre dans une hallucination collective, avec nous tous, là (ici), endormis : « *...there is no future and England is dreaming* » (Johnny Rotten, *God Save the Queen*).

Ou bien, en actualisant notre logique formelle par l'ajout de deux autres catégories, déjà connues des tibétains depuis des millénaires (soit ni vrai ni faux, soit vrai et faux en même

---

<sup>8</sup> Dans les années 70 la chanson "God Save the Queen" des Sex Pistols, qui reconnaissent avoir été influencés par ce que Debord appela "la direction réellement expérimentale de l'activité situationniste", fut censurée dans les médias britanniques sous l'administration de Margaret Thatcher, qui d'ailleurs a mis Johnny Rotten (le chanteur) et Malcom McLaren (le 'anti' 'manager' du groupe) en prison.

<sup>9</sup> Artaud resta 10 ans contre son gré, isolé et enfermé, dans plusieurs hôpitaux psychiatriques français.

<sup>10</sup> Antonin Artaud, 'Lettre aux directeurs des Hôpitaux Psychiatriques', publié dans le n°2 de Revolución Surrealista

temps) : personne n'est un aliéné (ni la Reine, ni Dieu tout impuissant, qu'il la sauve), parce que nous serions tous des aliénés.

Nous nous éloignons en nous aliénant, à chaque instant, des instants mêmes qui passent: ce que nous savons est égal à ce que nous apprenons, moins ce que nous avons oublié. Il n'a aucune garantie qu'on n'aurait pas été plus sages, tant que nous étions enfants... Il n'a aucune garantie que la perspective selon laquelle nous concevons nos mondes aujourd'hui soit meilleure que celle que nous avions tant que nous (l'humanité) étions „petits“ (ou „primitifs“). Ce n'est pas tellement l'érudition, le but vers lequel nous tendons notre projet, mais plutôt la justesse. Ne confondons pas justesse avec justice: Artaud est déjà mort, personne ne peut plus le rendre ce qu'on lui enleva (et qu'il ne chiffrera pas en francs, euros, ou dollars, mais bien en héroïne) : une tonne de „...than thank god that I'm good as dead, and thank god that I'm not aware, and thank your god that I just don't care[...] and I guess, I just don't know, oh and I guess that I just don't know...“

(Lou Reed, *Heroine*)

## 2. *Intermonde, Inconscient Social, Préconscience.*

Lou Reed met ici en rapport « mort », « dieu », « inconscience », « deviner » et « savoir ». Si nous revenons sur la traduction que Gilbert Rouget a fait des textes platoniques, socratiques, nous découvrirons que ce sont les mêmes concepts qui sont mis en rapport chez Lou Reed et chez Socrate, étant clair que Lou Reed s'adonna la *transe* (mania) en injectant de l'héroïne. Artaud, lui aussi, étant un opiomane déclaré (le *laudanum* étant, aussi bien que la *héroïne*, un dérivé de l'*opium*).

Par contre, si Platon reparte son analyse de la pathologie entre « maladies du corps » et « maladies de l'esprit », le discours d'Artaud se place au-delà de cette dichotomie (il procède à une « scatologie ontologique », comme nous verrons plus loin). Donc, si nous pouvons admettre qu'Artaud se procure des expériences de transe (mania) ayant pour but une certaine purification (catharsis), il faut cependant penser les contours de cette purification en dehors d'une axiologie qui opposerait le corps à l'esprit, en dehors de la connotation entre ce qui est pur avec l'âme, et ce qui est impur avec le corps. Il faut plutôt penser à une purification (catharsis) des perceptions, tel que William Blake l'énonça dans *The Marriage of Heaven and Hell*, dont Aldous Huxley extraira les titres de ses deux écrits soumis au thème de son expérience de la perception sous l'effet des drogues hallucinogènes, notamment la mescaline et l'acide lysergique (L.S.D.) : *The Doors of Perception*, et *Heaven and Hell*. Il faut considérer *La Danse du Peyotl* qu'Artaud aurait « mangé » au Mexique et régurgité en livre, comme un récit marqué par l'expérience des drogues agissant sur une modification de la qualité des perceptions, présentant des parallèles avec la démarche de Huxley dans *The Doors of Perception*:

« ...It was in 1886 that the German pharmacologist, Ludwig Lewin, published the first systematic study of the cactus, to which his own name was subsequently given. Anhalonium Lewinii was new to science. To primitive religion and the Indians of Mexico and the America Southwest it was a friend of immemorially long standing. Indeed, it was much more than a friend. In the words of the early Spanish visitors to the New World, 'they eat a root which they call Peyotl, and which they venerate as though it were a deity'.

Why they should have venerated it as a deity became apparent when such eminent psychologists as Jaensch, Havelock Ellis and Weir Mitchell began their experiments with **mescaline**, the active principle of **peyotl**. True, they stopped short at a point well this side of idolatry; but all concurred in assigning to mescaline a position among drugs of unique distinction. Administered in suitable doses, it changes the quality of consciousness more profoundly and yet is less toxic than any other substance in the pharmacologist's repertory...

(Huxley décrit son expérience sous mescaline et conclue ☺ : )

...Reflecting on my experience, I find myself agreeing with the eminent Cambridge philosopher, Dr. C. D. Broad, 'that we should do well to consider much more seriously than we have hitherto been inclined to do the type of theory which Bergson put forward in connection with **memory** and sense **perception**. The suggestion is that the function of the brain and nervous system and sense organs is in the main **eliminative** and not productive. Each person is at each moment capable of **remembering** all that has ever happened to him and of perceiving everything that is happening everywhere in the universe...

...That which, in the language of religion is called 'this world' is the universe of reduced awareness expressed and, as it were, petrified by language. The various 'other worlds', with which human beings erratically (en **dérive**, dirait Debord) make contact are so many elements in the totality of the awareness belonging to Mind **at large**. »<sup>11</sup>

Nous voici sur un seuil délicat, aux frontières (psycho géographiques) entre le conscient et l'inconscient (comme l'appela Freud), celui de l'expérimentation de « **by-passes** » (comme disait Huxley) entre les deux. Sur le dépassement de ces frontières, les situationnistes écrivirent le suivant :

<sup>11</sup> Aldous Huxley, *The Doors of Perception*, London, 1956



« La direction réellement expérimentale de l'activité situationniste est l'établissement, à partir de désirs plus au moins nettement reconnus, d'un champ d'activité temporaire favorable à ces désirs (un **laboratoire**, dirait Grotowsky). Son établissement peut seul entraîner l'éclaircissement des désirs primitifs, et l'apparition confuse de nouveaux désirs dont la racine matérielle sera précisément la **nouvelle réalité** constitué par les constructions situationnistes. Il faut donc envisager une sorte de **psychanalyse à des fins situationnistes**, chacun de ceux qui participent à cette aventure devant trouver des désirs d'ambiance précis pour les **réaliser, à l'encontre** des buts poursuivis par les courants issus **du freudisme**. Chacun doit chercher ce qu'il aime, ce qui l'attire (et la encore, au contraire de certaines tentatives d'écriture moderne – Leiris par exemple -, ce qui nous importe n'est pas la **structure individuelle** de notre esprit, **ni l'explication** de sa formation, c'est son **application** possible dans les situations construites). »<sup>12</sup>

Pour mieux comprendre comment « envisager une sorte de **psychanalyse à des fins situationnistes** », dans la thèse 51 de *La Société du Spectacle*, Debord se réfère explicitement à Freud :

« La victoire de l'économie autonome doit être en même temps sa perte. Les forces qu'elle a déchaînées suppriment la **nécessité économique** qui a été la base immuable des sociétés anciennes. Quand elle la remplace par la nécessité du développement économique infini, elle ne peut que remplacer la satisfaction des premiers besoins humains sommairement reconnus (la force de la **faim** – comme exemplifiait Artaud<sup>13</sup>) par une fabrication ininterrompue de pseudo-besoins qui se ramènent au seul pseudo-besoin du maintien de son règne. Mais l'économie autonome se sépare à jamais du besoin profond dans la mesure même ou elle sort de l'**inconscient social** qui dépendait d'elle sans le savoir. 'Tout ce qui est conscient s'use. Ce qui est inconscient reste inaltérable. Mais une fois délivré, ne tombe-t-il pas en ruines à son tour ?' (Freud) »

Raoul Vaneigem, dans *Traité du Savoir-vivre à l'usage des Jeunes Générations* (un des livres situationnistes les plus lus et auquel un certain juif allemand s'est explicitement référé provoquant un certain « scandale » pendant une visite ministérielle à l'Université de Nanterre, en 1968 déclanchant les plus référés que connus, événements de Mai) se referant, par contre, à Artaud, appellera « **intermonde** » à ce trouble horizon psycho géographique où tombe en ruines l'**inconscient social** délivré:

« L'**intermonde** est le terrain vague de la subjectivité. Il contient la cruauté essentielle (...) En bon explorateur de l'esprit, **Artaud** rend parfaitement compte de ce combat douteux : 'L'inconscient ne m'appartient pas, sauf en rêve, et puis, tout ce que je vois en lui et qui traîne, est-ce une forme marquée pour naître ou du malpropre que j'ai rejeté ? Le subconscient est ce qui respire des prémisses de ma volonté intérieure, mais je ne sais pas très bien qui y règne, et je crois bien que ce n'est pas moi, mais le flot des volontés adverses qui, je ne sais pas pourquoi, pense en moi et n'a jamais eu d'autres préoccupations au monde et d'autre idée que de prendre ma place, à moi, dans mon corps et dans mon moi. Mais dans le préconscient où leurs tentations me malmènent, toutes ces mauvaises volontés, je les revois, mais armée cette fois de toute ma conscience, et qu'elles déferlent sur moi, que m'importe puisque maintenant, je

<sup>12</sup> Internationale situationniste, 1, p. 11

<sup>13</sup> « Avant d'en revenir à la culture je considère que le monde a faim, et qu'il ne se soucie pas de la culture ; et que c'est artificiellement que l'on veut ramener vers la culture des pensées qui ne sont tournés que vers la faim. ...Le plus urgent ne me paraît pas tant de défendre une culture dont l'existence n'a jamais sauvé un homme du souci de mieux vivre et d'avoir faim, que d'extraire de ce que l'on appelle la culture, des idées dont la force vivante est identique à celle de la faim. » (Antonin Artaud, *Le Théâtre et la culture*)

*me sens là... J'aurais donc senti qu'il fallait remonter le courant et me distendre dans ma préconscience jusqu'au point où je me verrai évoluer et désirer.' Et Artaud dira plus loin : "Le peyotl m'y a mené". L'aventure du solitaire de Rodez<sup>14</sup> résonne comme un avertissement. »*

Raoul Vaneigem, *Traité du Savoir-vivre à l'usage des Jeunes Générations*

### 3. Scatologie Ontologique

Après être libéré de son incarcération psychiatrique, Artaud se présentera encore publiquement, pour une inoubliable "conférence" dans le Théâtre du Vieux Colombier (Rue du vieux Colombier, à Saint Germain des Près) : "L'Histoire vécue d'Artaud le Momo" et enregistrera un programme de radio, que ne viendrait pas à être diffusé<sup>15</sup>, mais qui s'appellerait « **Pour en finir avec le jugement de dieu** ». À cette émission ne manquaient pas des chants phonétiques d'une sorte de chamanisme *post-moderne*, et des références explicites à son apprentissage avec les indiens de la Sierra Tarahumara, au Mexique, avec lesquels Artaud vit pendant deux années dans la décennie de 30, étant pour cela le premier européen à être bien accueilli et à avoir partagé sa vie « *sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* » avec celle de cette société (pré-colombienne) actuelle (Artaud, pour expliciter son expérience sous Peyotl chez les Tarahumaras, forge la notion de 'corps sans organes', laquelle deviendra si cruciale pour la philosophie de Deleuze).

Dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Artaud ouvre une polémique virulente à caractère ontologique : « *La ou ça sent l'être, ça sent la merde* », dit-il au début de la cinquième partie. C'est une provocation, bien entendu, mais pas aussi gratuite que ce qu'elle en a l'air. Il se confronte, par moyen de cette phrase à toute une tradition **ontologique** (véhiculé par la scolastique médiévale, s'inspirant de Platon), qui sépare la notion de corps de la notion d'âme, valorisant l'âme, en la faisant correspondre à la pureté, et dépréciant le corps, le faisant correspondre au malpropre, à l'impur. De même, la tradition philosophique scolastique, quand elle se penche du côté de l'ontologie, elle tend à faire correspondre la notion d'**être** à la notion de dieu.

La pensée d'Artaud est clairement un effort de surpasser la dichotomie entre corps et esprit, que la scolastique a diffusé pendant des siècles et jusqu'à nos jours. Le surpassement de la scolastique le mène à s'intéresser par certaines cultures non-européennes lesquelles n'eussent pas été aussi profondément marquées par ce préjugé idéologique (scission entre corps et esprit), que celles du monde « occidental ». Ceci, en accompagnant le mouvement qui mena plusieurs surréalistes à s'intéresser à la recherche ethnographique, sur le champ, ou à fréquenter les réunions du Collège de Sociologie, « créée par Bataille, Leiris, Roger Caillois », attitude que l'anthropologue James Clifford<sup>16</sup> désigna par surréalisme ethnographique.

<sup>14</sup> Artaud demeura longues années enfermé à l'Hôpital Psychiatrique de Rodez.

<sup>15</sup> De la même façon, par exemple, que les Sex Pistols furent censurés dans les radios britanniques. (voir note n°8)

<sup>16</sup> « *Le surréalisme est le complice secret de l'ethnographie – pour le bien ou pour le mal – dans la description, l'analyse et l'extension des bases de l'expression et du sens du XXème siècle.* » (James Clifford, *Sur le Surréalisme Ethnographique*)

La dichotomie (corps/âme) ne se résume pas à une question strictement chrétienne, et même pas strictement religieuse. Par moyen de ce texte, aux tournures parfois insulteuses, Artaud va articuler cette problématique avec un horizon plus vaste, vu que la question de la scission entre corps et âme est en rapport (tel qu'Artaud l'énonce) avec la dichotomie (propre/malpropre) laquelle s'articule avec bien d'autres binômes qui nous importera thématiser :

(clair/obscur) ; (conscient/inconscient) ; (scientifique/magique)...

Notons que, déjà dans le latin, le binôme (propre/malpropre) – (mundo/imundo) – prenait une connotation explicitement ethnocentrique et xénophobe : le mot « mundo » (propre) a évolué (dans les langues novi-latines) de façon qu'il est venu à signifier la totalité de la Terre (le monde), pourtant pour les romains cela signifiait seulement le monde « connu », voir même seulement l'Empire, et que tout le reste était pourtant taché de malpropreté...

En ce qui concerne la philosophie ontologique contemporaine, si nous comparons, par exemple, la philosophie ontologique de Heidegger (notamment *Sein und Zeit*) à cet écrit Artaudien, nous serons frappés par certaines similarités, surtout sur le choix de l'objet de recherche. Pour les deux, il s'agit de l'être vivant. Mais tandis que Heidegger s'intéressera à déterminer qu'est-ce que l'être, chez l'être vivant, Artaud s'intéressera plutôt de déterminer, déjà depuis *Le Théâtre et son Double* qu'est-ce que le **vivant** : 'il faut avoir un os et il faut ne pas avoir peur de montrer l'os' (Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*).

Il y a donc chez Artaud une problématisation philosophique fondamentale, **ontologique**, qui se penche sur l'être vivant ; sur l'être humain, en vie : il y a chez lui une préoccupation **anthropologique**, un effort pour comprendre le phénomène humain à sa source, à la racine même de la vie, chez l'être humain.

Puis il y a des particularités méthodologiques dans la démarche d'Artaud. Bien que Heidegger ait pratiqué certains exercices corporels (il confesse qu'il plongeait ses mains, en Hiver, dans des seaux d'eau glacé pour « sentir le *dasein* »), le gros de sa démarche reste cependant « contemplative », ce qui reste, d'ailleurs bien typique dans le contexte de l'histoire de la philosophie. La démarche Artaudienne est marquée par l'action. Cela reste atypique dans l'histoire de la philosophie, on est tenté d'approcher la démarche d'Artaud de celle de certaines écoles pour lesquelles la philosophie était synonyme de mettre en pratique une façon d'agir (je pense aux pythagoriciens, et aux écoles de la période Hellénique : cyniques, stoïques...)

Artaud pratiqua, donc, une méthodologie de recherche bien particulière, axé sur le théâtre. Nous pouvons dire, alors, qu'il s'agit d'une méthodologie théâtrale, bien que, et cela deviendra clair, pas *exclusivement* théâtrale. Si on peut dire qu'Artaud est mené d'une motivation philosophique à caractère anthropologique, on peut, aussi bien, dire qu'il est mené (jusqu'au Mexique) par une motivation anthropologique à caractère philosophique (Heidegger a été mené jusqu'en Grèce, mais n'a pas quitté le bateau par peur de décevoir son expectative...).

En considérant Artaud, si sa démarche philosophique reste atypique dans le domaine de la philosophie, sa démarche anthropologique reste, aussi bien atypique dans le domaine de l'anthropologie (ne nous occupons pas ici de résoudre les éternels débats pour différencier anthropologie, ethnographie et ethnologie, contentons nous d'accepter ce que ces disciplines ont en commun).

James Clifford le plaça parmi ceux qu'il désigna de « éthno-surréalistes » traçant un parallèle entre « Afrique Fantôme<sup>17</sup> » et « **La Danse du Peyotl**<sup>18</sup> ». Cela est pertinent dans le sens où Artaud a prêté une contribution majeure pour le surréalisme, et dans le sens où le surréalisme s'assume en tant que méthodologie de recherche – « le surréalisme est une activité » (André Breton).

Si on cherche à caractériser la méthodologie de recherche surréaliste, il faut, avant tout, prendre en considération la façon dont Freud a préparé le terrain, créant des nouvelles catégories pour comprendre le psychisme, tels que « **conscient** », « **inconscient** », « **sous-conscient** »... Les surréalistes faisaient notamment recours à l'hypnose pour libérer le psychisme des forces qui inhibent et censurent l'expression, à l'exemple de ce qui fut pratiqué le siècle d'avant par les psychanalystes sur ses patients. Parmi autres expériences, les surréalistes élaborèrent sous hypnose des textes poétiques non-soumis à une autocensure, technique qu'ils appelaient de « écriture automatique ». Il s'agissait, avant tout, d'explorer les ressources « sous conscientes » de notre psychisme, c'est de la recherche, même « scientifique », dans une certaine dimension (selon Breton).

Revenant sur **Artaud**, bien qu'il publia des textes, il restait méfiant envers le penchant à caractère « littéraire » des expériences d'écriture automatique. Pour lui il s'agissait aussi de libérer l'expression, mais pas du tout en réduisant les moyens d'expression à l'écriture. Il faudrait prendre l'être vivant tout entier en tant que « medium » pour l'expression, en commençant par l'expressivité corporelle. Là on comprend pourquoi il s'intéressa particulièrement pour le théâtre.

Le surréalisme est, donc, une activité de recherche dont certains, notamment Artaud, ont ressenti le besoin, justement à l'époque où « toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production » (Débord) faisait expérimenter le monde en tant que « collage » (Max Ernst)<sup>19</sup> de fragments séparés<sup>20</sup>. Le surréalisme naît de l'expérience vécue de la séparation (« spectaculaire » comme Débord, plus tard, la caractérisa), de la fragmentation de l'expérience humaine en plusieurs plateaux séparés.<sup>21</sup>

Voici comme Walter Benjamin, lequel fréquenta le milieu ethno surréaliste parisien, entre les deux guerres, décrit l'expérience dans le monde devenu industrialisé :

*«Une génération qui était encore allée à l'école en tramway hippomobile se retrouvait à découvert dans un paysage où plus rien n'était reconnaissable, hormis les nuages et au milieu, dans un champ de forces traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humaine. Cet effroyable déploiement de la technique plongea les hommes dans une pauvreté tout à fait nouvelle» (Walter Benjamin, Expérience et pauvreté)*

#### 4. Le Corps Tirailé

*„A film actor passes directly from a great love scene to madness. He has killed a man, put his sword into the scabbard, and orders his servant to bring him a cup of wine. He has hardly*

<sup>17</sup> Leiris, *Afrique Fantôme*, Paris, 1934.

<sup>18</sup> Artaud, *La danse du Peyotl*.

<sup>19</sup> « *La jonction de deux réalités, inconciliables en apparence, sur un plan que apparemment ne combine pas avec elles...* » (Max Ernst, "What is the mechanism of collage ?")

<sup>20</sup> Voir, le film de Guy Débord, de 1961, *Critique de la Séparation*.

<sup>21</sup> Consulter à ce propos, Deleuze et Guattari, *Mil Plateaux*.

*drunk it when the news comes that his son has been killed. He will suffer, but for not more than thirty seconds. How has this come about? The „empty spaces” have been edited out. A great film - like Shakespearean play - is composed only of meaningful scenes. The fact that action of Shakespeare’s plays is so condensed requires a particular kind of acting.“*  
(Jan Kott, *Shakespeare our Contemporary*)

*“Dans cette monstrueuse et dérisoire Carte du Tendre, c’est la recherche d’un personnage qui est proposé à travers ses existences successives.”*  
(Debord, *Mémoires*)

Au chapitre „*Shakespeare - Cruel and True*“ de *Shakespeare our Contemporary* Jan Kott reconnaît un rapport entre **vérité** et **cruauté** dans le théâtre de Shakespeare. Kott fut contemporain et compatriote de Grotowski, lequel déploya sa „**via negativa**“ « *Pour un Théâtre Pauvre* », en menant une antithèse dialectique en opposition à l’artifice : cherchant à débarrasser le théâtre des moyens technologiques qui sont le support de l’artifice. Il considéra cette réduction un acheminement vers se qu’il désigna „théâtre pauvre“ : l’antithèse de la „technologisation“ de la communication. Cependant cette communication resta elle même encore soumise à la mise en scène propre à l’art (ou artifice) théâtral.

*„Why are we concerned with art? To cross our frontiers, exceed our limitations, fill our emptiness - fulfil ourselves. This is not a condition but a process in which what is dark slowly becomes transparent. In this struggle with one’s own truth, this effort to peel off the life-mask, the theatre, with its full-fleshed perceptivity, has always seemed to me a place of provocation.“*  
Gerzi Grotowsky, *Towards a Poor Theatre*, p.21.

Il s’agit, donc, d’un effort pour arracher le masque qui recouvre la vie (avant tout, le „masque technologique“) que se déploie par la voie de la négation, une antithèse dialectique que Grotowski précise ici par le mot „**provocation**“.

Cette même potentialité „provocatrice“ du théâtre est reconnue tacitement par Debord, quand il cite Shakespeare au début du chapitre V de „La Société du Spectacle“, titré „*Temps et histoire*“ : « **O gentilshommes, la vie est courte... Si nous vivons, nous vivons pour marcher sur la tête des rois.** » *Shakespeare (Henry IV)*. Avec „Shakespeare, notre contemporain“, Jan Kott présente une analyse de l’oeuvre shakespearienne, d’où ressort ce même principe de „transgression“, ce moment antithétique que Grotowski désigna par „provocation“.

Tandis que Debord déclare – *“Nous ne voulons pas travailler au spectacle de la fin d’un monde, mais à la fin du monde du spectacle”* (I.S. n° 3) – Kot<sup>22</sup>, lui, il met en relation le théâtre de Shakespeare et le cinéma. Il défend que „*the beginnings of Elizabethan Tragedy had been very similar to the beginnings of film*“. Ce qui est sans doute très intéressant pour l’étude des rapports entre ces deux formes d’expression artistique (théâtre et cinéma).

<sup>22</sup> *Here we have a man writing about Shakespeare’s attitude to life from direct experience. Kott is undoubtedly the only writer on Elizabethan matters who assumes without question that every one of his readers will at some point or other have been woken by the police in the middle of the night. I am sure that in the many million words already written about Shakespeare – almost precluding anything new being said by anyone anymore – it is still unique for an author discussing the theory of political assassination to assume that a producer’s explanation to his actors could begin : « A secret organization is preparing an action... You will go to Z and bring a case with grenades to house No. 12. »* (Peter Brook, Préface à l’édition anglaise du livre de Jan Kott, „*Shakespeare Our Contemporary*“)

Mais, outre la richesse intrinsèque de cette approche, émerge aussi, dans ce passage de Kott, une question bien plus vitale et bien plus globale, puisqu'elle concerne tout le monde en général et tout un chacun en particulier. Ce que nous pourrions formuler comme suit: pourrions-nous vivre une vie composée uniquement de „scènes significatives“, dans laquelle, à l'instar de ce que Kott appelle un „superbe film - comme les pièces shakespeariennes“, tous les „espaces vides“, tous les temps morts, seraient éliminés? Et, si „l'action dans les pièces de Shakespeare est tellement condensée qu'elle demande (à l'acteur) une façon particulière de jouer“, est-ce que la vie, dont on „condenserait l'action“, ne demanderait-elle pas également une façon particulière d'agir?

Étant clair que les recherches dadaïstes, surréalistes et situationnistes, visaient surtout, déterminer comment les recherches „artistiques“ peuvent contribuer à perfectionner la vie en action (et plus précisément les rapports sociaux), et pas tellement comment la vue de l'action peut contribuer à perfectionner l'art. Plus que de se pencher sur l'art en général, nous avons choisi de nous pencher sur le théâtre à travers Artaud, puisqu'il a choisi de prendre le corps, son corps à lui, et tant que **medium**. La citation de Jan Kott (cf. ci-dessus) illustre bien les raisons de notre choix. Il s'agit de parvenir à une „compression du temps“ (c'est ainsi que Peter Brook nommait ce que Jan Kott désignait par „action [...] tellement condensée“). Cependant, si Brook s'est essentiellement intéressé à „l'intensification de l'énergie“ sur scène (encore une expression de son cru, mais dont il reconnaît avoir puisé les racines chez Antonin Artaud), nous nous pencherons plutôt sur „l'intensification de l'énergie“ hors de la scène, ou alors sur cette scène omniprésente des rapports sociaux, comme Shakespeare le formulait: „the world is a stage“.

Dans les textes d'Albert Camus sur l'absurde, notamment „Le Mythe de Sisyphe“, nous avons retrouvé une description que nous pourrions prendre comme point de départ d'un projet de recherche menant sur la réappropriation des facultés psycho corporels réprimés, atrophiés, et relégués à un seuil subliminal, un intermonde, qui n'est pas un non lieu de l'âme, mais des **forces viscérales**, tels que la **faim**<sup>23</sup>.

« *Le spectacle, dit Hamlet, voilà le piège où j'attraperai la conscience du roi. Attraper est bien dit. Car la conscience va vite ou se replie. Il faut la saisir au vol, à ce moment inappréciable où elle jette sur elle-même un regard fugitif. L'homme quotidien n'aime guère à s'attarder. Tout le presse au contraire. Mais, en même temps, rien plus que lui-même ne l'intéresse, surtout dans ce qu'il pourrait être. De là son goût pour le théâtre, pour le spectacle, où tant de destins lui sont proposés dont il reçoit la poésie sans en souffrir l'amertume. Là du moins, on reconnaît l'homme inconscient et il continue à se presser vers on ne sait quel espoir. L'homme absurde commence où celui-ci finit, où, cessant d'admirer le jeu, l'esprit veut y entrer. Pénétrer dans toutes ces vies, les éprouver dans leur diversité, c'est probablement les jouer. Je ne dis pas que les acteurs en général obéissent à cet appel, qu'ils sont des hommes absurdes, mais que leur destin est un destin absurde qui pourrait séduire et attirer un cœur clairvoyant.* » (Albert Camus, *Essais, Le Mythe de Sisyphe, L'Homme Absurde, La Comédie*, Gallimard, Paris, 1965, p.158).

Dans ce passage, Camus met en relation plusieurs „mots clés“ pour ouvrir l'horizon de notre thématique: le *spectacle*, la *conscience*, le *théâtre*, le *jeu*, la *vie*. Notre but est précisément d'observer attentivement le processus selon lequel s'opère la fuite précipitée de la „conscience“ vers „tant de destins“ virtuels, qui nous sont proposés par le „spectacle“<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> (voir note n°13)

<sup>24</sup> Au sens du terme „spectacle“, tel que Guy Debord fait correspondre „le spectacle“ à „l'annonce“ de la totalité de la vie des sociétés modernes: „I. Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions

Paradoxalement, nous chercherons à déceler quel est ce magnétisme qui sert à „séduire et attirer un coeur clairvoyant“, quel autre mène „l'homme inconscient“ „à se presser vers on ne sait quel espoir“, et quel peut être le rapport entre ces diableries et le théâtre : “Dans cette monstrueuse et dérisoire Carte du Tendre, c'est la recherche d'un personnage qui est proposé à travers ses existences successives.” (Debord, *Mémoires*)

Rappelons-nous que la thématique de l'émancipation du geste, approfondie par Artaud dès « Le Théâtre et son Double », avait déjà été énoncée, quand Marcel Mauss<sup>25</sup> dénonce l'évidence de la formation culturelle de nos gestes, dans « Les Techniques du Corps ». Marcel Mauss qui avait stimulé directe et indirectement le milieu (où initialement Artaud émerge) ethno surréaliste parisien (beaucoup de “ethnologues surréalistes” furent disciples de Mauss). Ici nous nous proposons de penser le rapport entre technique et technologie, c'est-à-dire : entre le corps et l'environnement, étant donné que l'industrialisation a rendu l'environnement, à plusieurs sens, technologique :

„Les hommes aussi secrètent de l'inhumain. Dans certaines heures de lucidité, l'aspect mécanique de leurs gestes, leur pantomime privée de sens rend stupide tout ce qui les entoure. Un homme parle au téléphone derrière une cloison vitrée ; on ne l'entend pas, mais on voit sa mimique sans portée : on se demande pourquoi il vit.“ (Albert Camus, *Essais, Le Mythe de Sisyphe, Un Raisonnement Absurde, Les Murs Absurdes*, Gallimard, Paris, 1965, p.108).

„Une *mimique sans portée*“, voilà qui, au théâtre, serait complètement dérisoire. Bien au contraire, „l'attirance“ théâtrale provient de l'effort de pousser plus loin la „*portée*“ de la „*mimique*“. Nous retrouvons, ainsi, dans ces passages, avec une clarté bienvenue, la description de la tension étouffante, qui constitue le fil de notre problématique: la tension entre „l'*humain*“ et le „*mécanique*“ et, dans l'axe de cet étirement, la *mimèse*.

Nous n'avons cependant pas l'intention de faire l'exégèse de la philosophie de Camus dans notre projet. Ces deux passages nous permettent de présenter le point de départ de notre recherche avec une concision remarquable, voilà pourquoi nous les avons cités. Le développement de cette problématique nous amène toutefois vers d'autres domaines... Mais, dans un monde où „l'aspect mécanique de nos gestes“ est si vite oublié, ne nous pressons pas de franchir notre point de départ. Avant de quitter l'oeuvre de Camus „vers on ne sait quel espoir“, attardons-nous encore un peu, un rien, sur son „Sisyphe“, ce qui nous aidera à comprendre avec quelle motivation nous nous acheminons dans notre démarche, en rendant plus clair ce que Camus désigne par « absurde » :

„Vivre, c'est faire vivre l'absurde. Le faire vivre c'est avant tout le regarder. Au contraire d'Eurydice, l'absurde ne meurt que lorsqu'on s'en détourne. L'une des seules positions philosophiques cohérentes, c'est ainsi la *révolte*. Elle est un affrontement perpétuel de l'homme et de sa propre obscurité. Elle est exigence de une impossible transparence. Elle remet le monde en question à chacune de ses secondes. Cette *révolte* n'est que l'assurance d'un destin écrasant, moins la résignation qui devrait l'accompagner.“

(A. Camus, op. cit., p. 138).

---

modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation.” (Guy Debord, *La Société du Spectacle*, §1.)

<sup>25</sup> « “Les enfants sont entraînés... à contrôler des réflexes... inhiber ses peurs... sélectionner arrêts et mouvements”. Cette recherche de la projection du social sur l'individuel doit investiguer le plus profond des coutumes et des conduites » (Claude Lévi Strauss, ‘Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss’, in Marcel Mauss, *Les Techniques du Corps*)

## 5. La Nostalgie au coeur de l'Absurde

Regarder l'absurde c'est regarder comment s'écrasent nos rêves d'éternité; comment se coupe le fil de notre existence dans la distance future dont on ne connaît pas la mesure, mais dont on s'approche, involontairement; comment la séparation s'insinue parmi notre entourage et nous enlève chaque instant qu'on voit partir, vers la distance irrécupérable du passé, involontairement. C'est regarder combien il se rend „*inhumain*“, au quotidien, „*l'aspect mécanique de nos gestes*“, involontairement.

Nous pouvons, volontiers, cependant, chercher à libérer la „vie“ de la mortification de chaque instant, et les méthodologies surréalistes, situationnistes, et la *via negativa* du Théâtre Laboratoire (de Grotowski) l'expérimentèrent : ils cherchèrent à libérer leurs vies (et la vie de ceux et celles avec qui ils ont partagé leurs vies) de cette intromission de „*l'inhumain*“ au coeur de la manifestation même de la vie humaine, de cette intromission qui rend „*mécanique*“, „*l'aspect de nos gestes*“, „*éloignant dans une représentation*“, *virtuelle*, *automate* et *autiste*, „*tout ce qui*“ pourrait être **collectivement**, **viscéralement** et „*directement vécu*“. Où ? Ici, au cœur nucléaire de toute possibilité de nostalgie : le corps humain dans l'environnement psycho géographique du présent retrouvant la présence.

Et tant que nous ne vivons pas directement, les distractions spectaculaires, que nous programment les journées les semaines, les années et enfin la mort, ne servent qu'à camoufler notre attente latente:

notre *Atomkraft Sehnsucht* envers le présent.

Bruno Miguel Gouveia Antunes 2006 Berlin