



La révolution physiologique  
d'Antonin Artaud :  
Le théâtre comme thérapie

Directeur de thèse : Arnaud Bernadet

Par Maxime Philippe  
(260326585)

Université McGill  
Juillet 2014

**Résumé :** Cette thèse étudie la notion de « révolution physiologique » dans l'œuvre d'Antonin Artaud dans le but de montrer comment ce dernier a repris et approfondi le projet surréaliste initial. Cette révolution est issue de l'expérience de l'asile et du traitement psychiatrique qu'a connu le poète. En particulier, elle reprend et élabore le processus d'art-thérapie auquel il a participé. L'échange et le détournement du discours psychiatrique qui en résultent sont examinés suivant trois aspects. La première partie se consacre à l'étude de la langue inventée que le poète commence à utiliser au moment où il entame l'art-thérapie. Cette langue néologique s'inscrit dans la tradition religieuse des glossolalies et est considérée comme pathologique par la psychiatrie. Elle permet au poète de critiquer le discours psychiatrique par une performance de l'écriture qui réinterprète son expérience des rituels autochtones mexicains et correspond à sa redéfinition de la pratique théâtrale. La seconde partie étudie le travail radiophonique du poète et en particulier la transformation que le poète fait subir à sa voix. Est mis en évidence comment le poète cherche à incarner vocalement son personnage d'Artaud le Mômô, patient schizophrène qui remet en cause la pratique et le discours psychiatrique qu'il tourne en dérision. Ces émissions radiophoniques permettent simultanément au poète de réaliser une condamnation du théâtre traditionnel et une première version de son Théâtre de la Cruauté, recourant à une multiplicité de médias dont elle explore les limites. La dernière partie est consacrée à la définition par le poète d'une conception alternative du corps qui questionne les caractérisations scientifique et médicale de ce dernier. Le poète représente un mouvement de révolution anatomique qui doit aboutir à l'avènement d'un nouveau corps, caractérisé en tant que « corps sans organes » dans sa dernière émission radiophonique. À nouveau, ce corps reprend et détourne les caractérisations du corps-schizophrène par la psychiatrie.

Summary: In the present dissertation, I study the notion of a “physiological revolution” in the work of Antonin Artaud in order to demonstrate how the latter revisits the initial surrealist project. This revolution stems from Artaud’s experience of psychiatric treatment and of the asylum. In particular, it reinterprets the process of Artaud’s art-therapy. The resulting exchange and “détournement” of psychiatric discourse are interrogated along three main axes. In the first part, I examine the poet’s invented language, which he coins while undertaking art-therapy. This neological language belongs to the religious tradition of glossolalia, and psychiatry considers it pathological. It enables the poet to criticize and parody psychiatric discourse through a performance of writing, which draws upon Artaud’s participation in Raramuri rituals during his travels to Mexico. It offers a redefinition of his theatrical experimentation. The second part focuses on the radio plays of the poet and more specifically the “tuning” of his voice through this work. Artaud tries to embody vocally his character of “Artaud le Môme,” schizophrenic patient, who condemns and derides psychiatric treatments and discourses. These radio broadcasts, while questioning the tradition of theatre, constitute a first version of Artaud’s “Theatre of Cruelty,” resorting to a multiplicity of media whose limits are crossed and blended. The last part analyses the poet’s alternative (re-)definition of the body, which criticizes the scientific and medical characterization of the latter. In his last broadcast, Artaud describes an “anatomical revolution” that must bring into being a “new body” or a “body without organs.” Again, this new body deflects the psychiatric characterization of the schizophrenic body.

## Remerciements :

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse, M. Arnaud Bernadet, professeur agrégé au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill. J'ai beaucoup apprécié les conseils avisés qu'il m'a donnés pour mes recherches et l'attention minutieuse qu'il a portée à la relecture de ma thèse.

Cette thèse n'aurait pas été possible sans le soutien et les conseils qui m'ont été prodigués par les professeurs du Département de langue et littérature françaises. Ma gratitude va en particulier à Michel Biron, Frédéric Charbonneau, Isabelle Daunais et Gillian Lane-Mercier pour leur aide au cours du processus de mes recherches.

Je remercie Pascal Brissette pour son aide lors du commencement de mes recherches ainsi que pour sa lecture attentive et ses commentaires lors du processus d'écriture.

La faculté des Arts de l'Université McGill est à remercier pour le soutien qu'elle m'a accordée tout au long de mes recherches, tout d'abord par le biais de bourses de voyages de recherches qui m'ont permis de mener plusieurs séjours de recherche à Paris, puis en m'attribuant une bourse pour l'écriture de ma thèse.

Serge Malausséna a eu la gentillesse de m'accorder l'accès au fonds Artaud de la BNF ainsi que m'a fait l'honneur de répondre en personne aux nombreuses questions que j'avais à lui poser sur la vie et l'œuvre de son oncle.

Je suis reconnaissant au personnel de la BNF, en particulier les bibliothécaires de la Bibliothèque François Mitterrand, les présidents de la salle des manuscrits occidentaux à la Bibliothèque Richelieu, ainsi que les documentalistes de la salle ovale de cette même bibliothèque. J'adresse un grand et chaleureux merci à Guillaume Fau, conservateur à la Bibliothèque nationale de France et responsable du fonds Artaud, pour son aide et ses suggestions lors de la consultation des archives du poète.

Je suis redevable également aux documentalistes de l'INAthèque de l'aide précieuse qu'ils/elles m'ont apportée pour la recherche des documents radiophoniques sur Antonin Artaud et son œuvre.

Toute ma sympathie va à mes collègues du séminaire d'écriture de thèse de la faculté des Arts de l'Université McGill pour leur attention, leurs précieux commentaires et conseils et enfin leur soutien moral.

L'aide de Nathalie Dupont, Alexandre de Guise, Ann-Marie Hansen, Marie McDonough, David Mitchell, Daoud Najm, Aimie Shaw, Suzanne Taylor et Éric Trudel, qui ont relu certaines parties de cette thèse, m'a été précieuse.

Enfin, cette thèse est dédiée à mes parents et à ma famille pour leur soutien sur tous les plans et leurs encouragements.

## Table des matières

<b>Introduction : La « révolution physiologique » .....</b>	<b>1</b>
<b>I. L'invention langagière et la traversée du miroir .....</b>	<b>23</b>
<b>1. La traversée du miroir .....</b>	<b>23</b>
a. L'énigme du reflet.....	23
b. Détruire le spectre du moi.....	25
c. La psychanalyse, de l'autre côté du miroir.....	27
d. Le reflet déformé : reprise et détournement de la psychanalyse .....	32
<b>2. L'invention langagière : de la traduction à la glossolalie .....</b>	<b>35</b>
a. <i>Through the Looking-Glass</i> .....	35
b. Le langage inventé par Artaud et la tradition des glossolalies .....	47
<b>3. Une « expérience de langage ».....</b>	<b>51</b>
a. Un plagiat par anticipation .....	51
b. Le saut qualitatif des « contractions verbales elliptiques ».....	53
c. Un « langage sans articulation » .....	56
d. L'opposition au « langage d'organes ».....	57
e. Un « langage sans organes ».....	58
f. Un langage agrammatical .....	60
g. La « dysarthrie du Verbe » .....	62
h. L'agrammatisme comme critique de la tradition métaphysique.....	63
i. La performance glossolalique : réincarner le langage .....	64
j. La glossolalie et l'avènement d'un nouveau corps .....	68
<b>4. Une expérience des langues : la diversité linguistique face à la psychanalyse.....</b>	<b>69</b>

<b>5. Les glossolalies comme défi lancé à l'herméneutique et au diagnostic .....</b>	<b>81</b>
a. Glossolalies et sens.....	81
b. Les « crottes glossolaliantes » : reprise, détournement et réappropriation du discours psychanalytique.....	96
<b>6. Une performance thérapeutique.....</b>	<b>118</b>
<b>II. Poétique de l'invocation : l'invention d'une voix .....</b>	<b>129</b>
<b>1. Une métamorphose vocale .....</b>	<b>133</b>
<b>2. Une voix et bien d'autres choses encore .....</b>	<b>168</b>
<b>3. La voix, le cri, l'écrit.....</b>	<b>179</b>
<b>4. L'expérience radiophonique du poète : une utopie vocale.....</b>	<b>189</b>
a. Un « modèle en réduction » du Théâtre de la cruauté.....	189
b. Le médium radiophonique : le pouvoir de la voix.....	193
c. La « xylophonie de l'obscène » .....	198
<b>5. La Tour de Babel : la transformation du corps par l'expérience du langage.....</b>	<b>204</b>
<b>III. La poésie du corps.....</b>	<b>231</b>
<b>1. L'expérience et la pratique du corps dans les premiers écrits du poète .....</b>	<b>234</b>
a. La « décantation » du corps.....	234
i. L'Angoisse.....	234
ii. « Correspondance de la momie » .....	238
iii. La question de la chair .....	242
iv. L'im-pouvoir .....	247
b. Une révolution surréaliste « authentique ».....	250
c. L'« athlétisme affectif » : l'ascèse corporelle des écrits sur le théâtre des années 30.....	257
d. Le corps performé : de l'asile à la scène parisienne .....	262

<b>2. La révolution « physiologique, anatomique »</b> .....	<b>264</b>
a. Le corps (dé)possédé .....	265
b. Le « corps et sa douleur » .....	267
v. Le corps fragmenté.....	267
vi. Le corps transformé par l'expérience de la douleur.....	281
c. Le corps mort-vivant .....	285
i. Le corps « momôfié ».....	285
ii. La désacralisation de la chair .....	287
iii. Le « corps-xylophène » .....	289
d. Le corps utopique .....	291
iv. Le corps-gouffre .....	291
v. Le corps-monde : le corps volcanique.....	295
vi. Le corps-cataclysme .....	298
vii. Le corps-univers .....	300
<b>3. Le « corps sans organes » : « on ne fait pas de poésie sans casser d'œufs »</b> .....	<b>303</b>
a. Faire corps avec le dire.....	305
b. Le corps hystérique dans l'œuvre d'Artaud .....	313
c. Le Corps sans Organes (CSO) deleuzo-guattarien .....	318
d. Un corps indestructible.....	320
e. Un corps sans « organe » .....	323
f. Le « corps de gloire ».....	326
<b>Conclusion : art-thérapie, performance et hérésie</b> .....	<b>333</b>
<b>IV. Bibliographie</b> .....	<b>341</b>
<b>1. Corpus primaire</b> .....	<b>341</b>
a. Ouvrages d'Antonin Artaud .....	341
b. Ouvrages traduits par Artaud : .....	342
c. Dessins d'Artaud.....	342

d. Ouvrages biographiques et témoignages sur la vie et l'œuvre d'Artaud : .....	342
e. Auteurs cités par Artaud, références littéraires :.....	343
<b>2. Corpus critique .....</b>	<b>344</b>
a. Ouvrages et articles sur les glossolalies et les langues inventées.....	344
b. Psychanalyse, psychologie, psychiatrie, folie et création, art-thérapie : .....	345
c. Cadre heuristique.....	347
d. Ouvrages critiques, essais et articles sur l'œuvre et la figure d'Artaud :.....	348
e. Ouvrages et articles sur les avant-gardes.....	351
f. Textes sacrés et ouvrages d'herméneutique religieuse .....	351
g. Catalogues et dictionnaires .....	352

Quand l'auteur n'est pas spécifié, il s'agit d'Antonin Artaud.

Abréviations :

*Cahier : Ivry, janvier 1948*, préface d'Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2006. (C)

*Nouveaux écrits de Rodez*, préface de Gaston Ferdière, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1994. (NER)

*Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2003. (O)

*Œuvres complètes*, 26 tomes, Paris, Gallimard, 2003. (Numéro de tome en chiffres romains)

*Carnets d'Ivry, février 1947-mars 1948*, texte établi, préfacé et annoté par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2011. (CI)

FREUD, Sigmund, *Œuvres Complètes*, André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche (dir.), traduction de l'allemand, Paris, PUF, 1988-2012, 20 vol. (Numéro de tome en chiffres romains)

GROSSMAN, Évelyne, *Artaud, l'aliéné authentique*, Tours, Éditions Farrago, 2003. (Aaa)

—, *Artaud / Joyce : le corps et le texte*, Paris, Nathan université, 1996. (A/J)

MÈREDIEU, Florence de, *C'était Antonin Artaud*, Paris, Fayard, 2006. (CAA)

THÉVENIN, Paule, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993. (AAD)

Dictionnaire médical de l'Académie de Médecine. En ligne. (DAM)

*Le Grand Robert de la langue française*. En ligne. (GR)

*Trésor de la Langue Française informatisé*. En ligne. (TLFi)

## Table des illustrations

- Illustration 1 : *Couti l'anatomie*. Signé en bas à droite, non daté [septembre 1945]. Crayon et craies de couleur sur papier, 66,5 × 50 cm. Centre Georges Pompidou, AM 1985-22.
- Illustration 2 : Version calligraphiée du signe védique qui représente la syllabe aum. Voir *Loving Gaṇeśa : Hinduism's Endearing Elephant-faced God*, p. 153.
- Illustration 3 : *Ganesh dansant (Dancing Ganesha)*  
Datation : X<sup>e</sup> siècle  
Origine : Inde (Madhya Pradesh) ; dynastie Kalachuri  
Matériau : grès rouge marbré  
Dimensions : hauteur 36 p. (91,4 cm) ; largeur 20 p. (50,8 cm)  
Classification : Sculpture  
Don de Florence et Herbert Irving, 2007  
Cote : 2007.480.2  
Exposé dans la Galerie 241 du Metropolitan Museum of Art. (Photographie et informations disponibles en ligne, <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/74100>, consulté le 1<sup>er</sup> juillet 2014).
- Illustration 4 : *La Bouillabaisse de formes dans la tour de babel*. Non signé, non daté [février 1946]. Crayon et craies de couleur sur papier, 63 × 48 cm. Marseille, musée Cantini, inv. C.O2.08.
- Illustration 5 : *Les corps de terre*. Signé et daté en bas à droite « 3 mai 1946 ». Crayon et craies de couleur sur papier cartonné, 66,5 × 50,5 cm. Centre Georges Pompidou, AM 1988-39.

- Illustration 6 : *L'Homme et sa douleur*. Signé en bas à droite, non daté [avril 1946]. Crayon et craies de couleur sur papier, 65 × 38,5 cm. Marseille, musée Cantini, inv. C.93.1.

## Introduction : La « révolution physiologique »

### Un surréalisme « toujours vivant »

« Le surréalisme, Mr Parisot, n'est pas un mouvement périmé et qui a passé dans la littérature et l'histoire afin d'être mangé par les mites dans les revues et bouquins. C'est un mouvement toujours vivant »  
(« Lettre à Henri Parisot, Rodez, 5 octobre 1945 », O, p. 1017).

Ainsi que l'a décrit Philippe Forest dans son *Histoire de « Tel Quel »*<sup>1</sup>, l'héritage du surréalisme a été l'enjeu d'un débat après la Seconde Guerre mondiale entre les différents mouvements d'avant-gardes, particulièrement en France. Tandis que les néo-surréalistes tentaient de faire revivre le mouvement, *Tel Quel* déclarait son obsolescence en s'inspirant des critiques de surréalistes qui avait été exclus du mouvement. En particulier, ce mouvement a pris comme figure de proue deux des plus virulents critiques du surréalisme dont le statut était resté jusque là marginal : Georges Bataille et Antonin Artaud. Aussi les études de l'œuvre d'Artaud ont-elles tendu à insister sur ce qui distinguait l'expérience du poète du projet surréaliste et sa relation au surréalisme a été négligée jusqu'à présent.

En 1924, Antonin Artaud prend la direction du bureau des recherches surréalistes. Il fait partie du groupe surréaliste pendant quatre années, durant lesquelles il joue un rôle important dans la définition du mouvement, en particulier en raison de « l'effroyable maladie de l'esprit » (O, p. 69) et de l'exploration conjointe des limites de la pensée qu'il décrit dans son œuvre. Artaud rompt avec le surréalisme en novembre 1926 après la seconde représentation de la troupe de théâtre Alfred Jarry qu'il avait contribué à fonder. La représentation du *Songe* de Strindberg est perturbée par les

---

<sup>1</sup> P. Forest, « *Tel Quel* contre le néo-surréalisme », *Histoire de « Tel Quel »*, p. 432-37.

surréalistes qui, se défiant à l'époque du théâtre en tant qu'art bourgeois<sup>2</sup>, reprochèrent vivement à Artaud le financement qu'il avait reçu du légat suédois. Artaud répliquera dans le post-scriptum de « Manifeste pour un théâtre avorté », en reprochant aux surréalistes leur position sur le théâtre et leur « agenouillement devant le Communisme » (O, p. 234) qui dévoie selon lui le projet révolutionnaire surréaliste initial. Il sera par la suite violemment pris à partie dans le texte *Au grand jour*, dans lequel un groupe de surréalistes (Aragon, Breton, Éluard, Péret et Unik) déclarent leur engagement au PCF (Parti Communiste Français). Dans une note de la brochure consacrée à Artaud, ceux-ci, détournant les propos du poète, lui reprochent son refus de s'engager et son interprétation spirituelle de la révolution surréaliste – qu'ils assimilent à de la religiosité et rejettent en tant que mysticisme témoignant selon eux du déséquilibre mental du poète<sup>3</sup>.

Artaud prend le contre-pied de la brochure dans *À la grande nuit ou le bluff surréaliste*. Dans sa correspondance de l'époque, Artaud condamne l'obsolescence du mouvement. Il déclare qu'« il n'y a jamais eu à proprement parler d'esprit surréaliste. Le meilleur de cet esprit était déjà dans Lautréamont, dans Rimbaud, voire dans Léon-Paul Fargue. Les surréalistes n'ont donc en rien innové » (O, p. 243). Leur revendication révolutionnaire consiste en une supercherie car justement avant tout « la révolution est affaire d'esprit » (O, p. 244), ce que l'engagement politique trahit.

En 1936, alors qu'il voyage au Mexique, Artaud donnera une série de conférences à l'Université de Mexico. L'une d'elles s'intitule « Surréalisme et révolution ». C'est en tant qu'ancien membre du mouvement qu'il prend la parole :

---

<sup>2</sup> Voir H. Béhar, *Le Théâtre Dada et surréaliste*, p. 57-58.

<sup>3</sup> « Il y a longtemps que nous voulions le [Artaud] confondre [...] il ne voulait voir dans la Révolution qu'une métamorphose des conditions intérieures de l'âme, ce qui est le propre des débiles mentaux, des impuissants et des lâches. [...] Nous ne voyons pas pourquoi cette charogne tarderait plus longtemps à se convertir, ou, comme sans doute elle dirait, à se déclarer chrétienne. » (*Au grand jour*, cité dans Artaud, O, p. 235)

J'ai participé au mouvement surréaliste de 1924 à 1926, et je l'ai accompagné dans sa violence.

J'en parlerai avec l'esprit que j'avais à cette époque ; et je vais essayer pour vous de ressusciter cet esprit qui voulait être blasphématoire et sacrilège et qui y est parvenu quelquefois.

Mais dites-vous que cet esprit est passé ; il appartient à 1926, et si vous réagissez ne réagissez qu'en 1926.

Le surréalisme est né d'un désespoir et d'un dégoût et il est né sur les bancs de l'école.

Beaucoup plus qu'un mouvement littéraire, il a été une révolte morale, le cri organique de l'homme, les ruades de l'être en nous contre toute coercition.

Et d'abord la coercition du Père.

Le mouvement surréaliste tout entier a été une profonde, une intérieure insurrection contre toutes les formes du Père, contre la prépondérance envahissante du Père dans les mœurs et dans les idées. (O, p. 685)

Artaud ne cite pas les œuvres de ses anciens camarades surréalistes. Il ne décrit pas les techniques d'écriture surréalistes, ni ne commente *Le Manifeste*. Il ne s'agit pas non plus pour lui de récapituler des événements qui ont marqué le mouvement et de décrire son rapport au marxisme. Ni histoire ni témoignage, l'intervention d'Artaud s'attache plutôt à décrire l'« esprit » du surréalisme à l'époque (1926) et cherche plus généralement à le « ressusciter ». Anticipant la réaction du public, il lui conseille étrangement de ne « réagir qu'en 1926 », comme si, ranimant cet esprit surréaliste, le poète transportait son auditoire à cette époque. Si le surréalisme est passé, il n'est pas pour autant disparu à ses yeux. Son esprit revient hanter les terres du Mexique, où le poète entrevoit la possibilité d'accomplir sa vision révolutionnaire grâce à la « culture magique » de ce pays. Par cette invocation de l'esprit, un glissement s'établit qui tend, sous la plume d'Artaud, à spiritualiser le surréalisme : l'esprit du surréalisme, c'est justement l'« esprit », c'est-à-dire le spiritualisme, lequel a valu à l'écrivain d'être exclu du mouvement. Les surréalistes, ayant rallié le parti marxiste et adhéré à son idéologie matérialiste et dialectique, s'opposent tout autant à ce spiritualisme qu'à l'idéalisme<sup>4</sup>. Le poète propose une lecture socioculturelle de la théorie psychanalytique freudienne, où il

---

<sup>4</sup> Ce rejet d'un esprit/spectre qu'on déclare obsolète ou infondé et qui revient finalement hanter aussi bien les fondateurs et partisans du communisme que leurs détracteurs/opposants a été bien décrit de façon contemporaine et convergente à la fois par Jean-Michel Rabaté dans *La Pénultième est morte : Spectrographies de la modernité* et par Jacques Derrida dans *Spectres de Marx*.

décrit la révolution surréaliste comme « une révolte morale » contre « la coercition du père », c'est-à-dire contre toute forme d'autorité. Cette vision insiste sur la relation entre surréalisme et anarchisme qui devrait prévenir son ralliement au parti communiste. Citant l'écrivain mystique Alexandre Saint-Yves d'Alveydre (« le Père, dit Saint-Yves d'Alveydre dans *Les Clefs de l'Orient*, le Père, il faut le dire, est destructeur » [O, p. 689]), Artaud amalgame théorie freudienne, révolution surréaliste et mysticisme, discernant dans la révolte surréaliste « une mystique cachée. Un occultisme d'un nouveau genre, et comme toute mystique cachée elle s'est exprimée allégoriquement et par des larves qui ont pris l'air de la poésie » (O, p. 686). De par leur pratique poétique, les surréalistes se révéleraient des mystiques à leur insu. D'ailleurs, Artaud les dépeint comme de nouveaux Cathares, quand il souligne leur « hantise de la pureté » (O, p. 689). Ainsi celui qu'on a exclu du mouvement à cause de son mysticisme en était-il en fait le meilleur représentant. Cette lecture singulière serait propre à déclencher la polémique au sein du mouvement, mais la démonstration s'avère incontestable : le surréalisme *est* un mysticisme. En outre, lorsque Artaud décrit au début de ce texte le surréalisme comme le « cri organique de l'homme », un autre déplacement s'amorce. Le poète replace la question de la vie au centre de la révolution surréaliste.

### **La « véritable histoire illittéraire » du surréalisme**

Plus tard, alors que le poète est interné à l'asile de Rodez, la correspondance entre Artaud et son psychiatre, le docteur Ferdière, est le lieu d'un débat herméneutique et théologique entre poésie et psychiatrie dans lequel le surréalisme joue un rôle central. Artaud tente, à cette époque, de défendre sa pratique incantatoire liée non seulement aux glossolalies et à son rituel d'écriture, mais aussi à sa lutte contre les envoûtements, sorts et autres possessions dont il se dit victime. Ferdière assimile ces rituels à des

manifestations d'un délire paranoïde. Artaud refuse le diagnostic et invoque à sa décharge, d'une part, ses écrits théoriques sur le théâtre et la pratique théâtrale, d'autre part, les expériences de ses anciens camarades surréalistes.

Les arguments qu'Artaud développe pour disculper ses rituels incantatoires en tant que pratique à la fois mystique et surréaliste ont peu de chance de convaincre le docteur Ferdière, ce « mysticisme » caractérisant le délire du poète pour le psychiatre. Ce dernier, lié aux surréalistes, répète donc par son diagnostic l'excommunication initiale. Toutefois, il demande à Artaud d'écrire un texte sur le surréalisme : ce sera « Le Surréalisme et la fin de l'ère chrétienne », dans lequel le poète se pose en « antipape » du surréalisme et livre une version personnelle de l'histoire du mouvement. Selon lui, le surréalisme consiste en un dépassement de la tradition chrétienne, comme s'il était à la fois l'accomplissement et l'aboutissement de cette tradition :

Il y a une histoire du surréalisme, et je la connais très bien, mais elle n'est pas ce que l'on pense. – Pour tout le monde le surréalisme n'est qu'un isme de plus ajouté à tous les ismes qui pourrissent dans les bouquins ; et qu'on fait ânonner dans les classes à tous les organismes d'hommes en herbe, bons à fleurir et à mourir, avec un isme de plus pour les pourrir dans leur tombeau. – Classicisme, romantisme, symbolisme, futurisme, cubisme, quel est le mort qui se souvient encore de vos ismes et qu'avez-vous fait de tous vos morts : des livres ! (O, 994)

Il s'agit en fait d'écrire « la véritable histoire illittéraire » du surréalisme, puisque celui qui dit ailleurs écrire pour les analphabètes (O, p. 21) condamne le surréalisme officiel pour n'avoir fait que d'autres livres qui ont détourné le champ de forces de son projet initial. Il n'a été que matière à histoire littéraire, « un -isme de plus » – rejet du suffixe qui reprend le geste de Dada. Le surréalisme n'a produit que pourriture, se nourrissant de la mort comme tous les autres mouvements, alors qu'il aurait dû produire un art vivant. Cette histoire illittéraire tord le sens de l'histoire, associée traditionnellement à l'écriture et donc à la littérature. Artaud se départ de cette version téléologique de l'histoire associée à un progrès du passé vers le futur en lui tournant le dos et remonte le

passé d'où doit émerger l'avenir. La « révolution capitale », celle que le surréalisme aurait dû revendiquer, « n'écrit [quant à elle] que pour brûler des livres au fer chaud et ne parle que pour annihiler le langage » (O, p. 995). Cette écriture par le feu rappelle les sorts écrits à partir de 1937 par le poète sur des feuilles qu'il crible ensuite de trous en les brûlant. Le poète interprète le surréalisme comme une intensification du réel et non une irruption d'un autre monde dans le réel :

Faire du surréalisme ce n'est pas amener le surréel dans le réel, où il ira moisir et dormir, se tasser et se déposer, dans les vitres encastrées de livres, mais hausser le réel jusqu'à ce point où l'âme doit sortir dans le corps et ne cesse d'ameuter le corps (O, p. 995).

Cette intensification du réel commence dans le corps, par une « émeute » de l'âme contre le corps<sup>5</sup>. Elle doit remettre en question ce « mauvais corps » qui l'emprisonne dans le « carcan irrémédiable des lois », ces lois étant « d'église principalement » (O, p. 995). La quête spirituelle des débuts, qui s'inspirait des expériences des grands mystiques chrétiens et avait provisoirement réintégré le giron de la religion catholique, se retourne alors contre cette dernière et s'en sépare violemment. Cette version de la révolution surréaliste, qu'on pourrait qualifier de méta-physique<sup>6</sup>, est à la fois spirituelle et corporelle. Insurrection spirituelle, elle conteste le pouvoir religieux au sein du corps même, à la transformation duquel elle doit mener. Tout ceci sera repris lors du retour à Paris et c'est grâce à la performance théâtrale que l'auteur cherchera à réaliser cette révolution du corps.

---

<sup>5</sup> Alors qu'il traduit plusieurs textes de Lewis Carroll, Artaud projette ses propres préoccupations sur l'œuvre de l'écrivain anglais. Elle constitue, selon lui, « une émeute contre le moi et les conditions ordinaires du moi, c'est-à-dire la notion temporelle de notre moi. » (O, p. 914) Les glossolalies, ces syllabes inventées et insensées qui « annihilent » le langage, sont justement associées dans leur émergence à ces traductions qu'a effectuées le poète à la demande de Ferdière.

<sup>6</sup> Cette réinterprétation de la métaphysique en tant qu'intensification de la physique par Artaud a été explicitée par Ludovic Cortade dans *Antonin Artaud : la virtualité incarnée. Contribution à une analyse comparée avec le mysticisme chrétien*, p. 73.

## La révolution du corps

En 1946, à la suite de la « conférence » que donne le poète au Vieux Colombier et qu'il intitule *Histoire vécue d'Artaud-Mômo – Tête à tête par Antonin Artaud*, André Breton, qui se disait déjà a priori inquiet des conséquences de ce spectacle pour la santé physique et mentale du poète, manifeste une réticence qu'il confie aux personnes l'entourant et qu'il craint que certaines d'entre elles, « malintentionnées » ou « incompréhensives », aient rapportée à l'auteur. Breton adresse alors à Artaud une lettre dans laquelle il tente de justifier sa réaction et où se répètent certains des malentendus qui avaient déjà provoqué la rupture d'Artaud avec le surréalisme. Breton témoigne une fois de plus dans sa lettre de 1946 d'une suspicion envers la pratique théâtrale. Tout d'abord, « la substance d'échange était insuffisante, affectivement insuffisante » parce que le « public composé en majeure partie de voyeurs et de flailleurs<sup>7</sup> » ne peut pas comprendre le poète et vient assister à cette conférence comme à n'importe quel spectacle. C'est cette incompréhension qui le faisait craindre initialement pour les « nerfs » du poète. Par ailleurs, Breton est embarrassé par le statut ambigu de la performance théâtrale d'Artaud. Il distingue apparence, « l'homme de théâtre » dont le poète ne s'est pas « dépouillé *extérieurement* », et réalité, « l'homme de révolte et de désespoir » (Breton, *Document*), et rejoue en cela sa propre version des théories artaldiennes du *Théâtre et son double*. Selon Breton, le simple fait de monter sur scène remet en question la réalité de cette expérience et empêche qu'elle soit communiquée. Seuls ceux qui connaissent le poète peuvent percevoir cette illusion. Aussi la tentative du poète – ce « tête à tête » envisagé dans le titre de la conférence – était-elle d'avance condamnée à l'échec. Quand Breton recommande le « bel article » de Maurice Saillet dans *Combat*, une des raisons de sa réticence devient plus évidente.

---

<sup>7</sup> A. Breton, « Lettre à Antonin Artaud du 27 janvier 1947 », Document BNF, f. 61 du volume de correspondance reçue par Artaud, coté NAF 27852.

Saillet y décrit le poète confus, interrompant sa lecture et improvisant le récit de son arrestation à Dublin – que le journaliste juge peu convaincant –, une description de l'internement et des traitements par électrochocs auxquels il a été soumis et enfin la dénonciation des envoûtements qu'il dit subir. Ce qui embarrasse Breton, c'est la représentation publique du délire d'Artaud. Or le délire du poète a inclus à plusieurs reprises le pape du surréalisme comme l'un de ses personnages principaux. Selon le poète, ce dernier serait mort en tentant de libérer son ami de l'asile<sup>8</sup>.

La prévention de Breton semble d'autant plus justifiable qu'il venait d'envoyer à son « ami » une lettre qui l'invitait à exposer certains de ses dessins lors de l'exposition internationale du surréalisme 1947 à la galerie Maeght. La réponse d'Artaud est cinglante. Il écrit une série de lettres dans lesquelles il décline avec véhémence l'invitation en reprochant avec ironie cette alliance du surréalisme avec le capitalisme par le biais des marchands d'art. Il critique avec humour le projet d'exposer les œuvres des artistes avant-gardistes et révolutionnaires dans « une galerie d'art, hyper-chic, ultra-florissante, retentissante, capitaliste » (O, p. 1209). Ce reproche est d'autant plus vif que Breton a trahi l'amitié du poète en critiquant involontairement le projet de théâtre artaldien. Artaud en profite pour donner à Breton sa définition de la révolution surréaliste authentique :

L'activité surréaliste était révolutionnaire à condition de tout réinventer sans plus obéir sur aucun point à quelque notion apportée par la science, la religion, la médecine, la cosmographie, etc.

Et il y [a] sur ce point une révolution toujours à faire à condition que l'homme ne se pense pas révolutionnaire seulement sur le plan social, mais qu'il croie qu'il doive encore et surtout l'être, sur le plan physique, physiologique, anatomique, fonctionnel, circulatoire, respiratoire, dynamique, atomique et électrique. [...]

---

<sup>8</sup> Voir le chapitre « Artaud et Breton » de Florence de Mèredieu (CAA, p. 875-77), dans lequel l'auteure décrit le rapport ambigu à la folie de Breton. Elle rapporte en particulier sa confrontation avec Artaud à la terrasse des Deux Magots au sujet de cette tentative de libération du poète. Voir aussi Sylvère Lotringer qui décrit, d'après le témoignage de Breton, un échange similaire qui eut lieu dans le taxi qui emmenait le poète au Théâtre du Vieux-Colombier en compagnie de Breton. Le poète déclara à Breton que celui-ci était mort et qu'« il avait été abattu d'un coup de feu au Havre alors qu'il tentait d'arracher Artaud aux mains de la police. » (FA, p. 174-175)

Pour moi c'est la seule révolution qui puisse m'intéresser, mais, n'est-ce pas, c'est une UTOPIE, sans compter qu'une révolution pareille ne peut, plus encore qu'une autre, s'imposer qu'avec des bombes et des coupe-coupe, par le fer et par le sang. (O, p. 1210)

C'est la notion de vie elle-même qui se trouve en débat. Le « changer la vie<sup>9</sup> » rimbaldien qui définissait la révolution surréaliste s'entend ici physiquement. La vie s'interprète à présent comme *zoe*, « vie vivante », et non comme *praxis* suivant l'orientation marxiste que donnent les surréalistes à leur mouvement. Cette re-motivation de la vie dans le projet surréaliste remet plus généralement en question la définition du projet avant-gardiste par Peter Bürger. Ce dernier le caractérise en tant que quête d'une fusion entre l'art et la vie comme *praxis* visant à la critique de l'art comme institution et de l'autonomie qui en découle : « Ce que les avant-gardes avaient en vue, c'est un dépassement (*Aufhebung*) de l'art, au sens hégélien du terme : l'art ne doit pas seulement être détruit ; il doit être transféré dans la vie pratique, de manière à y être conservé, dût-il pour cela être transformé. » (Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, p. 82) Les avant-gardes cherchent à « transférer dans la pratique de la vie [*Lebenspraxis*] l'expérience esthétique (qui s'oppose à la praxis vivante) à laquelle l'esthétisme a donné naissance. » (p. 58) La pratique artistique artaldienne contredit en fait la théorie des avant-gardes de Bürger puisque, selon ce dernier, l'esthétique des avant-gardes s'oppose à celles du classicisme et du réalisme par sa remise en cause de l'organicisme. L'œuvre d'art organique, ensemble clos et autonome, présente une image vivante de la totalité qui réconcilie l'homme avec la nature – ce que fait voler en éclat l'œuvre d'art non-organique d'avant-garde par sa fragmentation et son inclusion du réel. Artaud révèle les limites de cette vision dialectique qui tend à négliger la spécificité de la pratique de la performance et sa remise en cause de la séparation entre media, deux

---

<sup>9</sup> A. Rimbaud, « Délires I. Vierge folle », *Une Saison en enfer*, dans *Poésies complètes*, p. 118, et A. Breton, *Position politique du surréalisme* : « “Transformer le monde”, a dit Marx ; “Changer la vie” a dit Rimbaud ; ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un » (p. 97).

aspects essentiels de l'art d'avant-garde. Par sa conception d'un corps sans organes, Artaud rejette la notion d'organisme, le découpage en organes et la soumission de la partie au tout. Il questionne donc l'organicisme du passé dans la lignée de sa critique du réalisme psychologique et de la prépondérance du texte pour le théâtre traditionnel. Cependant, le rapport au vivant, à la « vie organique » et pas seulement « pratique », est une dimension essentielle de la pratique artistique de l'acteur. Pour Artaud, l'art doit procéder à la création de la vie organique. Cette création prend, sous son impulsion, les allures d'une opération chirurgicale aux accents de terreur. Le poète, démiurge suivant son délire mystique, réforme le corps et réinvente l'humain. La révolution surréaliste s'avère pour Artaud une révolution « physiologique<sup>10</sup> » (O, p. 1548) telle qu'il la décrira dans ses textes du retour à Paris : une transformation du corps de l'acteur, et plus généralement du corps humain, grâce à une pratique théâtrale inspirée notamment par son expérience de la souffrance et de l'asile, mais aussi par les rituels balinais, raramuri ou ses propres incantations. Cette version de la révolution, étroitement associée à la pratique et à la notion même de performance, pourrait être critiquée en tant qu'utopique, c'est-à-dire idéaliste et dissociée d'un projet politique défini et réalisable. Le poète, qui en a conscience, revendique tout de même ce caractère « utopique », en donnant comme bien souvent un sens différent à ce mot par une réinterprétation libre de son étymologie associée à sa redéfinition de la notion de révolution.

---

<sup>10</sup> La physiologie (du grec *φύσις*, *phusis*, « la nature », et *λόγος*, *logos*, « l'étude, la science ») est « la partie de la biologie qui étudie les fonctions et les propriétés des organes et des tissus des êtres vivants. » En littérature, ce terme peut aussi désigner l'« étude des fonctions et des propriétés d'un système organisé quelconque. » Ce terme a été, entre autres, employé par Brillat-Savarin dans *La Physiologie du goût* et par Balzac dans son ouvrage *La Physiologie du mariage* qui sera d'ailleurs publié en supplément du précédent. L'adjectif physiologique fait référence à la physiologie, mais également « se dit des fonctions qui s'accomplissent ou des réactions qui se manifestent normalement dans l'organisme. » (Toutes ces définitions proviennent du *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*) Une révolution physiologique est donc organique, anatomique et corporelle. Elle transforme le corps et plus généralement la vie.

Cette idée d'une révolution de la vie est en fait dans le prolongement de la quête surréaliste. Le surréalisme est défini au départ en ces termes par André Breton dans le *Manifeste du surréalisme* (1924) :

Surréalisme, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

Encycl. *Philos.* Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie<sup>11</sup>.

Le surréalisme consiste à l'origine en une exploration de l'inconscient par différentes techniques qui permettent de découvrir « le fonctionnement réel de la pensée ». Il cherche par le recours à ces techniques (association libre, rêve, automatisme) à résoudre « les principaux problèmes de la vie ». Le surréalisme cherche donc à appréhender par la pratique artistique de façon plus complète l'esprit humain et cette quête justifie l'intérêt du groupe pour la psychanalyse (Freud) et la folie. Le groupe s'intéresse particulièrement à l'art des patients psychiatriques (Prinzhorn). Plusieurs membres du groupe avaient étudié la médecine comme Breton ou étaient médecins comme Théodore Fraenkel. Le mouvement critiquera vivement la pratique psychiatrique asilaire qu'il juge aliénante et sa lecture de la théorie psychanalytique ne sera pas du goût de Freud. Le surréalisme remet donc en cause le pouvoir médical et conteste l'emprise de ce dernier sur la vie humaine.

### **La vie en question : méthodologie, corpus et plan**

Le rapport d'Artaud au surréalisme a donc été complexe. Le poète a non seulement joué un rôle fondamental dans la définition du mouvement surréaliste en

---

<sup>11</sup> A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, p. 328.

raison de son expérience créatrice de la souffrance psychique et du traitement psychiatrique, mais il a également été marqué par sa participation au mouvement. Il n'a cessé en fait de dialoguer avec le surréalisme tout au long de sa carrière. Je vais dans cette thèse étudier cette « révolution physiologique » que je considère comme une reprise et un approfondissement du projet surréaliste initial. Le terme physiologique m'intéresse tout particulièrement car il souligne que cette révolution du corps est liée plus généralement à la question de la vie et de la relation entre l'art et la vie, question essentielle pour le surréalisme et plus généralement pour les avant-gardes. Si la vie est en question, c'est en tant que le sujet de la performance, qui est mis en jeu par la pratique artistique du poète, conteste le pouvoir médical et son emprise sur la définition du vivant et remet en question les théories psychiatriques et psychanalytiques.

J'emploierai le mot de performance pour désigner à la fois la pratique incarnée de l'écriture du poète qui associe inscription, chant, danse et percussion, mais aussi, ses dernières représentations publiques théâtrales et radiophoniques qui sont en partie improvisées et insistent sur la dimension physique. Le corps de l'acteur est un élément essentiel de la pratique artistique artaldienne. Il unit ces deux aspects qui participent tous deux d'une même remise en question de la signification. Le sens devient événement.

Bien que je reconnaisse leur importance ainsi que leur pertinence culturelle à la psychiatrie et à la psychanalyse, je me place à l'extérieur de ces deux disciplines, dont je questionne certains des présupposés, en particulier la symptomatologie et la nosographie. Si je suis davantage intéressé par l'échange qui s'est établi entre le poète et ces disciplines du point de vue littéraire et théâtral. Cet échange a été un terrain de création et a permis au poète d'élaborer une critique de ces savoirs et pratiques. Défiant ces deux disciplines historiquement liées, auxquelles le poète avait été familiarisé du

fait de sa fréquentation des surréalistes et des échanges artistiques avec ses médecins, Artaud réinvestit la scène psychiatrique jadis occupée par les hystériques et renvoie aux médecins leur propre reflet grimaçant. Il y a reprise, parodie et déplacement dans le dialogue qu'entretient Artaud avec ces disciplines. Artaud utilise ce qui est considéré comme symptômes (les glossolalies, l'altération de la voix, le cri, les caractérisations du corps schizophrène) comme une thérapie radicale pour non seulement se protéger, s'immuniser contre la psychiatrie et rejeter la version du soi imposée par la psychiatrie, mais aussi pour se transformer, pratiquer d'autres processus de subjectivation, ces processus de subjectivation étant indissociable de la pratique théâtrale qu'il a cherché à définir et qui a inspiré tout au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle la pratique de la performance artistique.

Je me concentre sur le corpus des textes écrits de janvier 1947 à mars 1948 à la fin de la période dite du « retour à Paris ». En effet, l'expression de « révolution physiologique » apparaît en janvier 1947 dans la lettre à Breton que je viens de mentionner et le poète va élaborer cette notion jusqu'à la fin de sa vie, moment où il formule une conception alternative du corps en relation avec sa pratique théâtrale. Elle finit par devenir un véritable projet qui associe de multiples aspects de l'œuvre du poète : écriture des carnets et rituel d'écriture, glossolalie et dessins, performances théâtrale et radiophonique. Je m'autoriserai la référence à des textes antérieurs pour mieux comprendre l'élaboration de la pensée artaldienne qui est constituée par une reprise et un approfondissement continu de certains thèmes, car l'auteur lui-même fait référence à ses ouvrages antérieurs et réécrit certains textes à multiples reprises au cours de sa carrière, notamment en raison du processus d'édition des *Œuvres complètes* qui débute en 1946.

Si j'ai choisi d'étudier les textes de cette période, c'est aussi en raison de l'actualité éditoriale. Les carnets qu'Artaud a écrits de janvier 1947 à mars 1948 ont été publiés en novembre 2011 et j'ai pu les consulter dès 2009 dans le fonds Artaud de la Bibliothèque nationale de France. Après la mort du poète, Paule Thévenin fut en charge de l'édition des *Œuvres Complètes* du poète en vertu d'une procuration que le poète lui avait signée, afin qu'elle collecte et lui remette, de son vivant, les droits d'auteur de la vente de ses ouvrages par Gallimard. Elle avait certes fait partie de l'entourage du poète à partir de 1946, après son retour à Paris. Elle avait travaillé avec le poète lors de la réécriture et la correction de certains de ses textes en vue de leur publication. Elle avait été formée par le poète à la lecture de certains de ses textes et avait également participé à l'enregistrement de l'émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Le poète la décrit ainsi comme son « œuvre » dans une lettre à Fernand Pouey, qui avait commissionné l'émission<sup>12</sup>. L'édition des *Œuvres Complètes* du poète avait ainsi commencé du vivant du poète, un contrat ayant été signé pour la publication de quatre volumes chez Gallimard en 1947. Paule Thévenin publia par la suite entre 1948 et 1988 22 tomes supplémentaires. Ce processus d'édition fut entrepris sans l'autorisation des ayant-droits d'Artaud, à partir des cahiers que Thévenin avait récupéré dans la chambre de l'auteur le jour suivant sa mort. L'actuel ayant-droit d'Artaud, Serge Malausséna, a intenté en 1989 un procès contre Paule Thévenin qui a mis fin au processus d'édition et permis la réapparition de ces cahiers que Paule Thévenin légua à sa mort en 1995 à la Bibliothèque Nationale de France (BNF). Paule Thévenin avait jusqu'alors prétendu ne pas posséder ces cahiers et établir les textes du poète à partir des recherches qu'elle effectuait dans les archives de certaines

---

<sup>12</sup>« Paule Thévenin est une de mes œuvres. » (« Lettre à Fernand Pouey », XIII, p. 127) Cette lettre est destinée à attirer l'attention de Fernand Pouey sur la qualité de la performance de Thévenin et à obtenir pour cette dernière un meilleur cachet.

bibliothèques et collections particulières. Un autre procès intenté par Serge Malausséna contre la BNF a rendu public le fonds Artaud dans la bibliothèque de recherche du département des manuscrits occidentaux de l'institution. Toutes ces péripéties judiciaires autour de l'œuvre du poète, de la succession, de l'édition ainsi que la réception de cette œuvre sont expliquées en détail, si ce n'est toujours avec impartialité, dans l'*Affaire Artaud* de Florence de Mèredieu. Paule Thévenin avait cependant établi la transcription de l'ensemble des carnets d'Artaud. Les derniers volumes n'ont donc pas été publiés. Il a été démontré à partir des éléments rassemblés par le neveu d'Artaud en vue du procès, et confirmé par les analyses de Florence de Mèredieu que Paule Thévenin avait dans une large mesure non seulement modifié l'organisation et la structure des textes manuscrits d'Artaud lors de leur édition, mais en avait également assemblé certains au moyen de fragments prélevés dans divers cahiers qu'elle pensait se correspondre. (Mèredieu, « 1994 : L'affaire de la transcription des manuscrits », AA, p. 165-263) Évelyne Grossman est désormais responsable du processus d'édition de l'œuvre du poète. Elle a d'ores et déjà publié un volume intitulé *Œuvres* contenant principalement les œuvres du poète qui ont été publiées de son vivant, les textes qui ont été édités en revue, souvent de son vivant, ainsi que certains textes dont elle a vérifié ou établi elle-même l'édition. Évelyne Grossman a également publié l'un des carnets d'Artaud de 1948 contenant un fac-similé des pages de ce carnet en regard de leur version dactylographiée et elle vient enfin d'éditer et de publier en deux tomes les derniers cahiers du poète dits d'Ivry, écrits à son retour à Paris entre février 1947 et mars 1948 alors qu'il était patient libre à la maison de santé d'Ivry.

Je ferai donc principalement référence aux textes qu'Artaud a écrits lors des deux dernières années de sa carrière en 1947 et 1948 inclus dans le recueil des *Œuvres* publié par Gallimard dans la collection Quarto ainsi que dans les *Cahiers d'Ivry* édités

par Grossman, en raison des questions soulevées quant à la fiabilité des textes inclus dans l'édition des *Œuvres complètes*, en particulier postérieurs à l'internement du poète et établis à partir de ses manuscrits par Paule Thévenin. Il m'arrivera cependant de citer les *Œuvres complètes* quand je le jugerai pertinent et nécessaire. J'invoquerai également occasionnellement le témoignage de Paule Thévenin ainsi que les commentaires et informations contextuelles qu'elles donnent dans les notes des *Œuvres complètes* ainsi que dans ses propres écrits.

Dans le premier chapitre de ma thèse intitulé « L'invention langagière et la traversée du miroir », je montrerai comment la traduction de poèmes depuis l'anglais que lui demande le docteur Ferdière dans le cadre de l'art-thérapie mène le poète à s'interroger sur le langage et les rapports entre le sujet et le langage. Artaud traduit en particulier le chapitre « Humpty Dumpty » dans *Through the Looking-Glass* de Lewis Carroll, texte qui contient le poème « Jabberwocky » composé de néologismes et mots-valises. Par cette traduction en français des néologismes carrolliens, le poète entame une réflexion sur le langage et un dialogue s'établit entre la pratique poétique des deux artistes. Artaud va interpréter l'œuvre de l'écrivain anglais en fonction de ses préoccupations de l'époque, il va peu à peu faire du poète un double. Il le voit comme un précurseur. Il lui reprochera même ultimement de l'avoir plagié et s'appropriera les traductions qu'il a faites des textes de ce dernier. Ce double est décrit comme traversant le miroir afin d'y détruire « le spectre du moi ». La traduction de *La Traversée du miroir* devient ainsi une traversée littéraire et théorique du miroir. Je replacerai cette métaphore dans le cadre de la théorie psychologique et psychanalytique de l'époque et montrerai comment le poète débute ainsi un débat avec la psychiatrie ainsi qu'un questionnement de la définition du sujet par cette discipline. Cette traversée du miroir représente une remontée à un stade antérieur au stade du miroir, censé définir et fonder

le sujet en lui donnant à la fois sa première conscience de l'unité et donc la première représentation idéale de son moi. La psychanalyse et la psychiatrie considèrent cette traversée comme un retour en arrière pathologique dans le développement du sujet, une régression qui est typique à la fois des hystériques et des schizophrènes. Mais, Artaud, assumant certes la position typique d'un patient psychiatrique, revendique cette transgression et la remise en cause du moi qui y est associée. Cette métaphore me servira d'histoire conceptuelle pour l'ensemble de ma thèse, puisque cette traversée du miroir pour reprendre en charge son propre reflet dans un débat avec la psychanalyse servira d'organisation à mes trois chapitres et de base à ma réflexion. J'étudierai ensuite les passages de langue inventée par Artaud que ce dernier inclura à partir de 1943 dans certains de ses textes. Ces « syllabes inventées » font leur apparition dans ses écrits alors qu'il est interné à l'asile de Rodez, dans une période mystique de retour à la foi chrétienne de son enfance, et traduit le chapitre de *Through the Looking-Glass*. Les syllabes inventées sont donc en rapport avec l'expérience que fait le poète à l'époque des langues mystiques par ses lectures ainsi qu'avec la traduction des néologismes carrolliens et l'invention langagière nécessaire à cette traduction. Je montrerai comment ce langage inventé, que le poète décrit à la fois comme un langage archaïque, universel et personnel, s'inscrit dans la tradition d'origine religieuse des glossolalies. Les glossolalies ont été étudiées par les psychologues, les linguistes, puis par les psychiatres et les psychanalystes à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Elles ont été considérées en tant que symptôme de schizophrénie. Le poète les associe à ce que je définirai comme une « expérience de langage », contestation de la grammaire qui est aussi une reprise en charge du « langage des aliénés » caractérisé comme agrammatical par la psychiatrie de l'époque. Cette remise en cause de la grammaire est associée par le poète à sa remise en cause de l'anatomie. Les rapports entre langage et corps se trouvent

ainsi à nouveau explorés et redéfinis par la pratique du poète. Par ailleurs, les glossolalies sont aussi une « expérience des langues » qui tout en témoignant de l'expérience linguistique du poète met en évidence l'illusion du monolinguisme au fondement des normes linguistiques. Enfin, je mettrai en évidence comment Artaud possède une connaissance relative des théories psychiatriques sur les glossolalies, qu'il parodie dans les commentaires qu'il en fait ainsi que dans les passages glossolaliques mêmes. Le poète tente ainsi de s'approprier le pouvoir médical et définit cette pratique en tant que thérapie.

Dans le second chapitre, intitulé « L'invocation : l'invention d'une voix », j'étudierai la série d'émissions radiophoniques écrites, enregistrées et parfois réalisées par Artaud. Cette expérience radiophonique donne à l'acteur l'opportunité d'effectuer un travail sur sa voix. Il donne voix au personnage d'Artaud le Momo qu'il s'est inventé à sa sortie de l'asile. En effet, on peut remarquer une évolution de la voix du poète au fur et à mesure des enregistrements successifs. J'étudierai plus en détail ces émissions pour en faire une analyse comparée et mettre en évidence l'évolution que le poète fait subir à sa voix. Je m'intéresserai en particulier à l'utilisation de la voix dans sa dimension physique et phénoménologique. Je montrerai ensuite comment cette réincarnation vocale se situe dans un débat avec la psychiatrie et la psychanalyse. Dans ces émissions radiophoniques, le poète revient sur son expérience de l'internement et du traitement psychiatrique. Il critique et conteste le pouvoir psychiatrique à cette occasion tout en revendiquant la position de la folie. Or le poète, par son travail de la voix, endosse le rôle du schizophrène paranoïaque de façon consciente et met ainsi en évidence l'instabilité de la symptomatologie qu'il tourne en dérision. Cette performance vocale correspond, selon l'auteur, à une transformation du soi plus globale qui remet en cause la définition du sujet implicite dans les théories psychanalytiques et

psychiatriques. S'inscrivant dans le prolongement de la tradition métaphysique, la psychiatrie considère la voix comme un moyen d'identification du sujet : elle est associée de façon privilégiée à l'identité du patient, mais également permet d'avoir accès à sa conscience et révèle les troubles psychologiques. Les effets de voix théâtraux, la prolifération des voix et le dédoublement/multiplication de la personnalité qu'elle implique situe donc cette pratique artistique du côté de la folie. J'étudierai ensuite un aspect particulier de ce travail de la voix dans les parties des enregistrements dans lesquelles la voix n'est pas utilisée pour parler ou dire mais comme un instrument (glossolalies, vocalises, chants, cris). Je discuterai notamment du rapport entre les glossolalies telles qu'on les a étudiées dans le chapitre précédent et cet usage de la voix. J'analyserai ainsi la place des glossolalies dans ces enregistrements et la transformation qu'elles subissent à l'occasion de l'enregistrement de l'ultime émission. Dans cette émission, les glossolalies, de même que le cri, se situent au delà de l'articulation et traversent donc à la fois langage et signification. Cette performance se situe à nouveau de ce point de vue dans un débat avec la psychiatrie et la psychanalyse puisque ces disciplines considèrent cri et glossolalie comme des symptômes. Cette utilisation de la voix, selon moi, à la fois exemplifie tout en l'intensifiant la critique du sujet sous-jacente dans la fabrication de l'image vocale que j'ai précédemment décrite. Se dérochant à l'identification, le cri manifeste une dissolution du corps et de la personnalité. Le cri, symptôme et expérience de folie, devient thérapie transformatrice du soi. Je soulignerai ensuite comment cette expérience radiophonique consiste en une utopie vocale qui offre au poète l'occasion de développer un « modèle en réduction » de son Théâtre de la cruauté ainsi qu'il le revendique. Je conclurai ce chapitre par une étude des différents « brouillons » de ce que je considérerai comme un projet d'émission radiophonique sur le thème de la Tour de Babel que le poète projetait

d'enregistrer et dans lequel on peut voir une première version de la dernière émission radiophonique du poète, *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Ces ébauches sont contenues dans les carnets de notes des deux dernières années de la vie de l'auteur que j'ai consultés dans le fonds Artaud du département des manuscrits occidentaux de la Bibliothèque nationale de France à Paris. Ces carnets ont été édités par Évelyne Grossman et viennent d'être publiés en 2011 chez Gallimard. Ils n'ont pas encore fait l'objet de commentaires et cette série d'ébauches n'a jamais été étudiée jusqu'à maintenant. Cette étude fera en fait le lien entre mon premier chapitre sur l'invention langagière et mon troisième chapitre sur l'invention du corps. Les glossolalies sont alternativement décrites par l'acteur en tant qu'invention d'une langue nouvelle ou redécouverte d'une langue ancienne. Elles sont donc associées à une relecture du mythe de la Tour de Babel. Selon moi, ce projet d'émission permet de comprendre comment le poète articule cette invention langagière avec sa revendication de transformer le corps de l'acteur par sa pratique théâtrale. Y est décrit un rituel, exemple du Théâtre de la Cruauté, qui par l'« expectoration » des syllabes inventées doit mener ultimement à la transformation du corps humain. La « révolution physiologique » vise donc à la transformation simultanée du langage et de l'humain. La voix joue un rôle privilégié dans cette transition en tant que medium-lieu utopique de la réalisation du projet artaldien.

Le troisième chapitre sera consacré à la « révolution physiologique, anatomique » qu'Artaud annonce à Breton, c'est-à-dire à la conception nouvelle du corps qu'Artaud développe dans le cadre de sa pratique théâtrale. Après avoir décrit l'évolution de la conception du corps dans l'œuvre du poète et montré comment peu à peu avait émergé l'idée de « (se) refaire un/le corps », j'examinerai comment l'auteur a retravaillé cette conception du corps en l'accordant à son projet de révolution

physiologique dans les œuvres des deux dernières années de sa carrière. Les représentations du corps, tantôt vide, tantôt fragmenté, que donne l'auteur, entrent en dialogue avec les théories psychiatriques et psychanalytiques du début du vingtième siècle. L'image du corps que présente Artaud réfléchit les perceptions qu'ont de leur corps les patients souffrant de schizophrénie paranoïaque, mais aussi d'hystérie, suivant les observations des psychiatres. Mais, paradoxalement, cette représentation du corps schizophrène ou hystérique permet à l'auteur de se soustraire à l'emprise de la médecine et participe d'une tentative de se guérir et de transformer/r(e,é)-former le corps. L'expérience de la souffrance, du symptôme et du traitement thérapeutique est convertie par l'auteur en une expérience thérapeutique et créative. Pour conclure ce chapitre, je reviendrai sur l'expression de « corps sans organes » utilisée par le poète pour caractériser ce nouveau corps dans l'émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu* et à partir de laquelle le philosophe Gilles Deleuze a développé le concept éponyme. Cette interprétation a elle-même influencée par la suite les lectures de l'œuvre d'Artaud. Aussi discuterai-je de la lecture de Deleuze et la comparerai-je aux tentatives de définition d'un nouveau corps dans les textes d'Artaud de cette période et dans les commentaires qu'il donne de son œuvre. Je reprendrai et élaborerai la critique de ce concept qu'a ébauchée Paule Thévenin dans des entrevues radiophoniques. Je montrerai en particulier comment on peut mieux comprendre cette expression de « corps sans organes » en la reliant à l'expression de « corps de gloire » qu'Artaud emploie dans ses carnets à la même époque. Ce corps de gloire est associé à une réinterprétation libre de la tradition mystique du corps glorieux par un retour à une forme de christianisme premier antérieur à l'évangélisation de la Grèce et à l'assimilation consécutive de la tradition métaphysique par la tradition chrétienne, cette représentation du corps étant associée à une autre conception du sujet antique et

préchrétienne, c'est-à-dire antérieure à la définition de la pensée chrétienne. Le « corps de gloire » est, ainsi que Paule Thévenin l'avait bien décrit, un corps rassemblé, qui n'est plus divisé par la souffrance due à la fois à la maladie et aux traitements psychiatriques et qui peut ainsi se soustraire à l'emprise de la médecine. Ce « corps de gloire » prend bien entendu chez Artaud une tonalité hérétique en ce qu'il est utilisé pour défier le divin et permet au poète de se soustraire également à la fois à l'emprise de la religion et à celle de la médecine. Il consiste donc en un symptôme que l'auteur retourne contre le pouvoir psychiatrique, mais aussi traduit une expérience de la souffrance (maladie, traitement médical) que l'auteur convertit en thérapie.

## I. L'invention langagière et la traversée du miroir

### 1. La traversée du miroir

#### a. L'énigme du reflet

Je commencerai par évoquer une scène décrite par Claude Nerguy, un jeune homme de dix-huit ans qui rend visite à Antonin Artaud à la maison de santé d'Ivry le 21 février 1948, quelques jours avant la mort de ce dernier. Le poète lui tend l'un des cahiers d'écolier dans lesquels il prenait des notes et dessinait. Il fait remarquer à son visiteur qu'il tient le cahier dans le « mauvais sens », reprend le cahier qu'il retourne dans le « bon sens » et le redonne à Claude Nerguy dans le sens même où celui-ci le tenait. Ce dernier commente : « Il n'avait pas réalisé, lui étant en face de moi, que si le dessin était à l'endroit pour moi, il était forcément à l'envers pour lui. La gymnastique manuelle lui avait été indispensable pour le comprendre<sup>13</sup>. »

Artaud le Mômme en Alice : le poète, qui s'est présenté à la fin de sa vie sous les traits d'Artaud le Mômme, « Mômme » signifiant « le simple, le fou du village » mais aussi « mômme, enfant » (P. Thévenin, « Entendre/Voir/Lire », AAD, p. 191-268), est interloqué par la situation en miroir de même que le personnage d'Alice au tout début de *Through the Looking-Glass*<sup>14</sup> (*La Traversée du miroir*) :

Alors, si tu m'écoutes et ne parle pas tant, Minette, je te dirai mes théories sur la maison de l'autre côté du miroir. Tout d'abord, il y a une pièce que tu peux voir à travers le miroir – en tout point semblable à notre salon, seulement les objets sont orientés dans l'autre sens. Je peux la voir dans son entier quand je me mets debout sur une chaise – enfin presque, je ne parviens pas à voir la partie en dessous de la cheminée. Oh ! J'aimerais tellement pouvoir voir cet endroit-là ! Je voudrais tellement savoir si l'on y fait du feu l'hiver : on ne peut jamais le dire avec certitude, tu sais, à moins qu'il y ait de la fumée dans notre cheminée, et alors de la fumée apparaît aussi dans l'autre pièce – mais il est fort possible que ce ne soit qu'un stratagème, pour nous faire croire qu'il y a

<sup>13</sup> C. Nerguy, « Visite à Ivry », dans *Artaud vivant*, p. 97.

<sup>14</sup> Il s'agit de la suite d'*Alice's Adventure in Wonderland*, publiée en 1871.

un feu aussi dans l'autre cheminée. Quant aux livres, ils sont tout comme nos livres, mais les mots y sont écrits à l'envers; je le sais, car j'ai tenu l'un de nos livres en face du miroir, et au même moment quelqu'un dans l'autre pièce a tenu un livre en face de moi<sup>15</sup>. [Ma traduction souligne l'interprétation théorique qu'on peut faire de ce questionnement]

Dans le passage précédent, Alice explique à son chat ses théories (*ideas*) sur la maison de l'autre côté du miroir. Elle regarde dans le miroir et au lieu de voir, à l'instar de grandes personnes, la transparence de son propre reflet, la répétition du même, d'elle-même, elle y voit, à travers, la reprise, l'imitation par d'autres de son propre monde pour lui faire croire à cette répétition. Le miroir devient un jeu du « comme si » qu'Alice se propose de mettre au jour et pour ce faire elle traverse le miroir et va explorer « la maison de l'autre côté du miroir. » Cet autre monde est un monde où règne l'absurde, qui n'est pas simplement le renversement de la logique, mais aussi sa mise en échec par l'exploration ludique de ses apories.

Selon moi, ces deux anecdotes illustrent bien la non-évidence de l'expérience de la réflexion dans le miroir. Artaud a justement été amené à traduire un chapitre de ce même livre de Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*, dans le cadre de l'art-thérapie à laquelle il a participé en 1943 alors qu'il est interné à l'asile de Rodez. Il a repris l'interrogation d'Alice à son compte d'une façon systématique. À partir de la même époque, le poète remettra en cause le sujet psychologique qu'il associe à la réflexion dans le miroir en ce qu'il est défini par le *cogito* cartésien. Il le considère comme un dédoublement aliénant d'une façon qui a pu être considérée comme insensée et typiquement paranoïaque par ses psychiatres. Mais cette remise en cause se redouble

---

<sup>15</sup> « Now, if you'll only attend, Kitty, and not talk so much, I'll tell you all my ideas about Looking-Glass House. First, there's the room you can see through the glass – that's just the same as our drawing-room, only the things go the other way. I can see all of it when I get upon a chair – all but the bit just behind the fireplace. Oh! I do so wish I could see that bit! I want so much to know whether they've a fire in the winter: you never can tell, you know, unless our fire smokes, and then smoke comes up in that room too – but that may be only pretence, just to make it look as if they had a fire. Well then, the books are something like our books, only the words go the wrong way; I know that, because I've held up one of our books to the glass, and then they hold up one in the other room. » (L. Carroll, *Through the Looking-Glass*, p. 157)

d'une critique spécifique de la pratique psychiatrique, le miroir symbolisant la confrontation entre patient et psychiatre.

### **b. Détruire le spectre du moi**

Commentant sa traduction d'un autre texte de Lewis Carroll, le poème « The Dear Gazelle », Artaud parle justement de traverser le miroir :

Lewis Carroll a vu son moi comme dans une glace mais il n'a pas cru en réalité à ce moi, et il a voulu voyager dans la glace afin de détruire le spectre du moi hors lui-même avant de le détruire dans son corps même, mais c'était *en même temps* en lui-même qu'il expurgeait le Double de ce moi.

Il y a dans ce poème-ci un stade déterminatif des états par où passe le mot-matière avant de fleurir dans la pensée, et des opérations d'alchimie si l'on peut dire *salivaire* que tout poète au fond de sa gorge fait subir à la parole, musique en phrase, variation du tempo intérieur, avant de les *regurgiter* [sic] en matière pour le lecteur. (« Variation à propos d'un thème, *d'après Lewis Carroll* », NER, p. 138)

Artaud traduit Lewis Carroll *littéralement*. Il transpose l'auteur même. Tout en l'assimilant à son personnage d'Alice et en lui faisant, de même que la jeune fille traverser le miroir, il le considère comme son propre double<sup>16</sup> en ce que son œuvre aurait pour but de remettre en cause le moi psychologique qu'Artaud ne cesse de dénoncer à partir de cette époque. Lewis Carroll devient Artaud : il cherche à « *détruire le spectre du moi* », c'est-à-dire le reflet dans le miroir qu'Artaud désigne aussi en tant que « Double de ce moi ». Cette réflexion symbolise l'expérience fondamentale de la prise de conscience de soi par soi, décrite à l'origine par Descartes, qui fonde la conscience et donc le moi psychologique. Cette destruction du moi est amenée par une pratique poétique physique et organique comparée à l'alchimie. La performance est ce creuset qui transforme corps et langage simultanément : le « mot-matière » qui résulte de cette opération « salivaire » est censé traduire cette expurgation du moi.

---

<sup>16</sup> Le poète ira même jusqu'à revendiquer ses traductions comme des originaux, dont les textes de Lewis Carroll ne seraient que les plagiats.

La négation du moi psychologique, c'est-à-dire de la conscience dérivée du *cogito* cartésien, est en effet régulièrement associée à l'époque par l'auteur à un refus d'un dédoublement psychologique auquel correspond selon lui cette expérience que Derrida désignera plus tard par « auto-affection<sup>17</sup> » :

Mon esprit ne me parle pas.  
 Je n'ai pas de mental réfléchissant  
 je ne suis pas en grand concile avec les consciences, je suis seul  
 je n'ai pas de moi.  
 Je suis un être corps.  
 Je ne regarde pas mes pensées au plafond.  
 Je n'interroge pas ma conscience. (XVIII, p. 286)

Cette auto-affection, « interrogation de la conscience », relève plus généralement pour le poète d'un isolement de la pensée et donc d'une séparation entre le corps et l'esprit à laquelle il est étranger : « Je n'ai pas de double ni d'écho qui me suive, je n'ai pas d'esprit où je me juge devant moi [...] Et je n'ai jamais eu de moi qui ait pu se retourner contre moi parce que mon moi est inséparable de moi mon corps » (XVIII, p. 141). L'auteur, par ce rejet de la réflexivité et donc de la définition du moi, s'oppose simultanément à la psychiatrie, à la psychanalyse, au théâtre traditionnel qui s'appuie sur une représentation réaliste de la psychologie des personnages et plus généralement à la métaphysique qui s'inscrit dans l'héritage de la philosophie cartésienne et présuppose ainsi une séparation entre corps et esprit qui la rattache à la tradition chrétienne. Il s'agit donc également d'une opposition plus globale à cette tradition. Ceci reprend en les accentuant les critiques qu'Artaud avait déjà formulées à ce sujet dans son manifeste théâtral des années 30 *Le Théâtre et son double*.

---

<sup>17</sup> J. Derrida, *La Voix et le phénomène*, p. 8. J'emploie ce terme car j'estime qu'il est celui qui caractérise de la façon la plus synthétique cette « scène philosophique ».

### c. La psychanalyse, de l'autre côté du miroir

La réflexion dans le miroir est devenue emblématique de la réflexivité qui fonde la conscience, à la suite de Descartes, et elle joue par le biais du stade du miroir, qui sera repris par Lacan<sup>18</sup> au psychologue Henri Wallon<sup>19</sup>, un rôle fondateur dans la définition du sujet en psychologie puis en psychanalyse. Selon Wallon, le miroir donne au sujet la conscience de son unité et une première représentation idéale de lui-même. Auparavant, la représentation du corps est morcelée et informe et l'enfant ne distingue pas entre intérieur et extérieur, entre soi et autre. Selon Lacan, qui élabore à partir de Wallon, le stade du miroir fonde donc la possibilité de dire « je » et est ainsi un moment-clef dans la différenciation entre le conscient et l'inconscient ainsi que dans le double fondement du symbolique et du langage<sup>20</sup>. Suivant la théorie du développement libidinal, la psyché du schizophrène est marquée par une régression à un stade antérieur à la définition de l'unité corporelle et donc antérieur au stade du miroir<sup>21</sup>. La représentation de son corps qu'a le schizophrène est donc fragmentée.

Par ailleurs, ainsi que Lacan l'a formulé, le schizophrène ne discerne pas entre réel et symbolique et perd la possibilité de se penser : « Le laisser tomber du rapport au corps propre est tout à fait suspect pour un analyste, car l'idée de soi comme un corps a un poids<sup>22</sup> ». Ceci découle des analyses de Freud qui décrivait le langage du

---

<sup>18</sup> J. Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » dans *Écrits*, p. 93-100. Cet essai, qui correspond à une communication donnée par Lacan en 1949 à Zürich, reprend et élabore une première communication donnée sur le même sujet par le psychiatre à Marienbad en 1936.

<sup>19</sup> H. Wallon, « Comment se développe chez l'enfant la notion de corps propre », *Journal de psychologie* (novembre-décembre 1931), p. 705-748.

<sup>20</sup> J. Lacan, op. cit., p. 93-100.

<sup>21</sup> « Dans la schizophrénie au contraire, s'est imposé à nous l'hypothèse selon laquelle après le processus de refoulement, la libido qui a été retirée ne cherche pas un nouvel objet, mais se replie dans le moi, qu'ainsi dans ce cas les investissements d'objets ont été abandonnés et qui se rétablit un état d'objet anobjectal primitif de narcissisme. » (S. Freud, « L'Inconscient », *Métopsychoanalyse*, dans XIII, p. 237) Voir également *Pour introduire le narcissisme*, dans XII, p. 217-245.

<sup>22</sup> J. Lacan, *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, p. 150. Cité par M. Auré, « Le corps du schizophrène : quelques références théoriques ».

schizophrène comme un « langage d'organes » (« L'inconscient », *Métopsychoanalyse*, dans XIII, p. 238). Ceci a pour conséquence que le schizophrène n'a pas de corps (de représentation unitaire et organisée de ce dernier) mais est un corps qu'il ne peut se représenter<sup>23</sup>. Aussi quand Artaud revendique qu'il est un « être corps » ou, à l'instar d'Alice, s'interroge sur le miroir et discerne dans son propre reflet une altérité, il se situe, selon la psychanalyse freudienne – qui a influencé de façon fondamentale la psychiatrie de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, en particulier les psychiatres qu'Artaud a été amené à rencontrer – du côté de la schizophrénie qui est étrangère à cette expérience fondatrice de la réflexion dans le miroir.

De même quand le poète fait traverser à Lewis Carroll le miroir, projetant ses propres préoccupations sur l'œuvre de l'écrivain anglophone tout en le confondant avec son personnage d'Alice, pour détruire le « spectre du moi », il fait assumer symboliquement à son double la position du schizophrène en le faisant remonter à un stade antérieur au stade du miroir. Plus généralement, il remet en question l'unité et la conscience du soi qui y sont associées. La destruction de la représentation de soi (« le spectre du moi ») aboutit à une fragmentation/aliénation du corps. Cet aspect est tout autant caractéristique de la schizophrénie suivant la psychanalyse freudienne. Artaud détourne en fait ces symptômes pour critiquer les conceptions psychanalytiques. Il réinterprète poétiquement l'expérience de la folie même qu'il a vécue tout au long de sa vie.

Artaud a été traité depuis son adolescence pour ses souffrances psychiques. Après un épisode de délire hallucinatoire lors de son voyage en Irlande en 1938, il est interné et diagnostiqué schizophrène<sup>24</sup>. Il sera ensuite transféré dans différents asiles

---

<sup>23</sup> Voir l'introduction de « Le corps du schizophrène : quelques références théoriques » par M. Auré.

<sup>24</sup> Ferdière diagnostique le poète comme souffrant de « paraphrénie », c'est-à-dire « une variété de schizophrénie dans laquelle le fond mental, la vie intellectuelle est totalement conservée et jamais

psychiatriques pendant neuf années durant lesquelles il a été amené à rencontrer toute une série de psychiatres qui s'intéressaient à la psychanalyse ainsi qu'à la littérature, ces dernières étant bien entendu liées. Certains d'entre eux, comme le docteur Toulouse ou le docteur Ferdière, ont associé à leurs traitements le recours au travail littéraire et à la pratique artistique plus généralement, contribuant à définir de la sorte ce qui allait devenir l'art-thérapie. L'œuvre du poète se situe pour cette raison dès le départ dans un débat avec la psychiatrie et la psychanalyse, étant donné que ses médecins ont été à certaines périodes de sa vie ses commanditaires et ses interlocuteurs.

Évelyne Grossman lie le rejet du sujet psychologique par Artaud à une quête d'un « sujet transindividuel » dont l'écriture permettrait l'avènement. D'après elle :

Le sujet transindividuel de l'écriture poétique n'est pas le « moi-même » de l'identité; il est au contraire une dissolution de l'idée de personne, une projection dans l'autre (et l'autre de l'autre, à l'infini, sans stase ni arrêt de la pensée) pour y explorer cet envers du miroir qu'il traverse en lisant, par exemple, Lewis Carroll (A/J, p. 158).

L'envers du miroir, sa traversée associée à une traduction dont la critique rappelle très justement le lien du fait de l'étymologie, symboliserait cet espace de l'altérité absolue qui fait face au monde « réel » et logique :

Cette lecture-traduction (*traducere*, littéralement : « faire passer à travers ») est un procès sans fin qui permet de traverser les langues et les frontières de l'identité. C'est ce trajet que son texte exemplifie, s'arrachant à soi, traversant le miroir du dédoublement où toujours « Je » *me* réfléchis, pour se transporter métaphoriquement au lieu de l'autre. Relance indéfinie du processus qui s'apparente à une lutte éperdue pour prendre de vitesse la reconstitution qui toujours se profile du sujet identitaire, cette coagulation du Je transindividuel (Grossman, A/J, p. 159-160).

Il irait donc dans l'œuvre d'Artaud d'une perpétuelle traversée du miroir, « relance indéfinie » d'un processus de dissolution du « sujet identitaire » qui correspondrait à une fixation de ce « Je transindividuel ».

---

menacée, la mémoire, le jugement, toutes les facultés intellectuelles proprement dites » (« Entretien avec Mathieu Bénézet », *À voix nue*). Voir aussi FA, p. 209. La paraphrénie associée en fait schizophrénie et paranoïa et est parfois décrite en tant que schizophrénie paranoïde (Voir J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 301).

Mais la traversée du miroir associée par Artaud à une destruction du moi ne consiste pas en un simple rejet dialectique du moi cartésien qui est au fondement du sujet de la psychiatrie. Si Artaud traverse le miroir, ce n'est pas simplement pour se situer du côté d'une altérité radicale qui n'existe de toute façon que par son rapport à ce sujet, « identitaire » suivant les mots de Grossman, c'est-à-dire psychologique et objet des disciplines psychiatriques et psychanalytiques. Sans sujet psychologique, pas de *chora*. Il me semble qu'Artaud n'est pas le prisonnier naïf, car fou, de la métaphysique qu'on a voulu en faire (Derrida), sorte de Sisyphe qui tenterait perpétuellement de détruire tout miroir, car refusant toute répétition de façon à nier le sujet cartésien. Artaud est placé *de fait* dans une situation symétrique par rapport à la discipline psychiatrique. Cette dernière lui présente le miroir dans lequel il est censé se reconnaître et assumer à nouveau l'identité que la société lui a assignée. Cette confrontation est caractéristique des rapports entre médecin et patient. Le pouvoir psychiatrique tente « d'entamer l'affirmation de toute-puissance qu'il y a, au fond, dans la folie<sup>25</sup> » et cherche à réintégrer le patient au sein de sa famille et de la société en le forçant à se reconnaître dans son identité biographique<sup>26</sup>. Le cas d'Artaud se distingue du fait du dialogue intellectuel et artistique qu'il a constamment entretenu avec ses psychiatres. Le poète s'est même lié d'amitié à certains de ses médecins, dont certains, comme Ferdière, étaient écrivains, en raison de cet intérêt pour la pratique artistique qui les a

---

<sup>25</sup> M. Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique*, p. 147.

<sup>26</sup> « On pourrait dire, vous le voyez, que, au fond, la machine asilaire doit son efficace à un certain nombre de choses. Premièrement, l'encadrement disciplinaire ininterrompu ; la dissymétrie de pouvoir qui lui est inhérente ; le jeu du besoin, de l'argent et du travail ; l'épinglage statutaire à une identité administrative dans laquelle on doit se reconnaître par un langage de vérité. Mais vous voyez bien que cette vérité, ce n'est pas celle de la folie parlant en son propre nom, c'est l'énoncé de vérité d'une folie qui accepte de se reconnaître en première personne dans une certaine réalité administrative et médicale, constituée par le pouvoir asilaire ; et c'est au moment où le malade se sera reconnu dans cette identité que l'opération de vérité sera accomplie. C'est, par conséquent, comme ordonnancement du discours à cette institution de la réalité individuelle que se fait l'opération de vérité. La vérité n'est jamais en jeu entre le médecin et le malade. Ce qui est donné d'abord, c'est la réalité biographique du malade, instaurée une fois pour toutes, et à laquelle il doit s'identifier s'il veut guérir. » (*Ibid.*, p. 160)

mené à s'intéresser à l'art-thérapie. Cette dernière tend à mettre patient et psychiatre, au moins partiellement, dans une situation d'égalité. Aussi Artaud a-t-il été amené à devenir lui-même « psychiatre » et « psychanalyste » en se familiarisant avec les théories de ses médecins du fait de ses discussions et lectures – les psychiatres lui prêtaient des livres –, ce qui est dans une certaine mesure le but, en tant que guérison, de ces disciplines. Mais également sa relation à la psychiatrie a toujours été incluse dans un processus créatif plus global du fait de l'art-thérapie. Si bien que l'auteur est venu à revendiquer le pouvoir de la médecine, non seulement pour s'extraire de l'emprise de cette dernière mais également pour réaliser ses projets artistiques, en particulier son projet de réforme de la pratique théâtrale, associé au Théâtre de la Cruauté, qu'il définit justement en tant que « révolution physiologique ». Il a par suite défini le théâtre comme une thérapie de soi, ce qui découle de l'art-thérapie. Cette dernière présupposait que l'artiste pouvait être son propre thérapeute par la pratique artistique. L'œuvre du poète, qui a eu une influence décisive sur le théâtre contemporain et peut être considéré comme l'un des fondateurs de la pratique de la performance artistique, s'est donc construite dans un affrontement de la pratique psychiatrique et par un détournement de son discours. Je pense qu'il s'agit là de bien plus qu'un simple hasard. La performance, remettant en cause le théâtre classique fondé sur les notions psychologiques d'héritage cartésien de personnage et caractère, ne pouvait qu'être amenée à affronter les disciplines psychiatrique et psychanalytique. Et ceci n'est dans une certaine mesure que le deuxième acte d'une pièce dont le premier acte avait été la performance des patientes hystériques face à Jean-Martin Charcot<sup>27</sup>, le célèbre neurologue de la Salpêtrière dont les recherches sur l'hystérie marqueront de façon déterminante le travail de Freud. Après l'avoir extrait de l'emprise du pouvoir psychiatrique, le poète a, de la sorte, défini

---

<sup>27</sup> Voir J. M. Charcot, *L'Hystérie*.

un sujet de la performance en le faisant monter sur scène. Cette performance du sujet va au-delà d'une simple négation. L'acteur-poète se réapproprie ce pouvoir par sa pratique créatrice.

#### **d. Le reflet déformé : reprise et détournement de la psychanalyse**

La traversée du miroir me servira d'histoire conceptuelle et donnera sa structure à chacun des chapitres à suivre. Ce que je montre dans cette thèse est qu'on peut considérer la représentation linguistique, vocale et corporelle qu'Artaud donne de lui-même à la fin de sa vie sous les traits d'« Artaud le Mômô » comme une remise en question générale de cette phase du miroir en assumant la position de la folie. Ce détournement correspond à une reprise en charge du discours et donc du pouvoir psychiatrique. C'est ce que je considère comme le but de la « révolution physiologique » du poète. Évelyne Grossman déclare peu après les passages précédemment cités que « [l]'écriture de Rodez s'énonce de cette tension courante qui vise à détruire le sujet limité (celui de la banale affirmation des assises cartésiennes de la pensée : Je suis moi) pour tenter d'en trouver à l'infini, "un autre" » (A/J, p. 160). En effet, l'œuvre d'Artaud consiste en une tentative pour définir un « autre sujet ». Cet autre sujet n'est jamais explicitement formulé par Artaud mais on peut le désigner en tant que « sujet de la performance<sup>28</sup> », c'est-à-dire performance du sujet, processus ou pratique de subjectivation et c'est en cela qu'on ne peut que tenter de le trouver « à l'infini », non parce qu'il est intrinsèquement infini. Cette thèse donnera quelques pistes conceptuelles pour penser ce sujet, mon but étant en premier lieu d'analyser l'échange entre poésie et psychiatrie dans l'œuvre du poète.

---

<sup>28</sup> Ce sujet de la performance annonce la critique de la subjectivité cartésienne du modernisme élaborée par la phénoménologie existentialiste de Merleau-Ponty et développée par l'art corporel, ainsi que l'a identifié Amelia Jones : “[t]he philosophical notion of the self as an embodied performance [...] was expanded and developed through body art’s radical opening up of the structure of artistic production and reception.” (*Body Art / Performing the Subject*, p. 39)

En 1943, alors qu'Artaud est interné à l'asile de Rodez, son psychiatre, Gaston Ferdière, pionnier de l'art-thérapie, lui propose de traduire des poèmes de l'anglais. En particulier, le médecin lui suggère de traduire plusieurs textes de Lewis Carroll, dont un chapitre de *Through the Looking-Glass*. La traduction des néologismes carrolliens à laquelle il procède s'accompagne d'une interrogation sur le langage. En effet, lors de la même époque, le poète commence à inclure dans ses écrits des passages d'une langue inventée qu'il considère comme universelle et ancienne et rattache à la tradition des glossolalies. Il désignera par la suite ces passages comme « ces syllabes que j'invente » (cité par Thévenin, AAD, p. 230). Artaud signale l'importance de ce travail de traduction. Il déclare dans sa correspondance s'être remis à écrire grâce à ce travail après l'interruption due à son internement en 1937.

Je commencerai par revenir sur le contexte de l'émergence des glossolalies dans l'écriture artaldienne en montrant le rapport qu'elles entretiennent avec le travail de traduction de Lewis Carroll. L'étude de cette traduction permet de mieux comprendre la technique d'écriture dont il fait preuve dans ses passages de langue inventée. Je situerai ensuite ces derniers dans la tradition religieuse des glossolalies ou le « parler en langues ». Ce rapport à la religion est essentiel en ce que le mysticisme est un aspect central de l'œuvre d'Artaud et est l'objet d'un débat qu'il mène à la fois avec le surréalisme et la psychiatrie. Je montrerai alors comment les glossolalies consistent en une « expérience de langage ». Le poète les définit comme une contestation de la grammaire et une remise en cause du langage qui, tout en occupant une position typiquement schizophrène, remet en cause le pouvoir médical et le discours rationnel. Il assimile de la sorte invention langagière et transformation corporelle : il s'agit de s'approprier le pouvoir médical pour se « refaire » un corps. Cette « expérience de langage » traduit en fait une expérience des langues en raison du rapport avec une

multiplicité de langues qu'entretiennent les glossolalies ainsi que je le démontrerai par la suite. Les glossolalies, en tant que pratique du sujet poétique, ne sont donc pas simplement en dehors du sens ainsi que les psychiatres de même que certains interprètes l'affirment. Enfin, j'établirai que par et dans les glossolalies, le poète parodie les théories psychiatriques à propos du langage des « aliénés ». Il critique ainsi les définitions du sujet que lui impose le pouvoir psychiatrique auquel il tente de se substituer, en se revendiquant thérapeute, afin de se redéfinir. La pratique théâtrale d'Artaud consiste en cette « thérapie de soi ».

Beaucoup a été écrit sur les glossolalies. Pour une présentation globale et une bibliographie complète, je renvoie aux excellents articles de Jean-Jacques Courtine. Les glossolalies artaldiennes ont également été abondamment commentées. Deux auteurs leur ont consacré de façon exclusive des articles – Michel Pierssens, qui s'est attaché à préciser les conceptions linguistiques du poète, et Anne Tomiche, qui a replacé les glossolalies artaldiennes dans le contexte des expériences d'avant-garde similaires – tandis que Simon Harel, à partir des écrits de Rodez, leur a consacré un chapitre d'un de ses ouvrages dans lequel il a analysé leur fonctionnement psychique. L'originalité de mon approche est à la fois d'interpréter et de lire les glossolalies comme pratique signifiante, tout en les associant à la pratique théâtrale de l'auteur des années du retour à Paris. Ceci me mène à envisager comment ces glossolalies en tant que performance mènent à une critique et une redéfinition du sujet issu de la tradition cartésienne.

## 2. L'invention langagière : de la traduction à la glossolalie

### a. *Through the Looking-Glass*

Les passages glossoliques apparaissent pour la première fois dans les écrits d'Artaud en 1943 au moment où il entame son travail de traduction sous l'impulsion du docteur Ferdière. Ce dernier connaît l'œuvre d'Artaud par sa fréquentation du cercle des Desnos ; il a lu principalement *Le Théâtre et son double*<sup>29</sup>, a vu certains des films d'Artaud et connaît sa carrière d'acteur de cinéma. Il est contacté par la famille d'Artaud alors que celui-ci est interné à l'asile de Ville-Évrard, dans des conditions difficiles en raison des restrictions alimentaires imposées par l'occupation<sup>30</sup> et voit sa santé se dégrader. Ferdière accepte de s'occuper d'Artaud et obtient son transfert en zone libre, à l'asile de Rodez qu'il dirige et qui bénéficie de conditions matérielles meilleures, puisque le psychiatre s'approvisionne sur le marché noir<sup>31</sup>.

Ferdière, qui est ami de Robert Desnos et lié aux surréalistes, a contribué à fonder l'art-thérapie en France. Son rapport à la folie s'inscrit dans la lignée du mouvement surréaliste. Ferdière l'envisage donc comme une expérience de pensée, qui permet d'avoir accès à des vérités cachées de l'âme humaine, en particulier pour celui

---

<sup>29</sup> Voir Ferdière, « Entretien ». Le psychiatre déclare dans cet entretien ne connaître au départ que *Le Théâtre et son double* et n'avoir lu les premières œuvres d'Artaud, comme *La Correspondance avec Jacques Rivière* et *Le Pèse-nerfs* qu'après, quand il l'a fréquenté de près et a vu l'« intérêt de son œuvre antérieure au *Théâtre et son double* ».

<sup>30</sup> « Puis ce fut la guerre et bientôt le S.O.S que m'envoya Robert Desnos à son sujet [Artaud] [...] auquel je répondis par retour de courrier [...] Ma décision fut prise sur le champ : désormais, il fallait s'occuper d'Artaud sinon il mourrait de faim. » (Ferdière, *Les Mauvaises fréquentations*, p. 176) Voir aussi A. Roumieux, *Artaud et l'Asile*, t. I.

<sup>31</sup> « Le tabac c'était une chose que je gardais chez moi, dans la maison du directeur. C'était une monnaie d'échange... » (G. Ferdière, FA, p. 199) Et plus loin à la p. 200 : « Moi, j'achetais des pommes de terre à coup de paquets de tabac. » Ferdière revient également sur ce point dans sa biographie : « La pomme de terre constitue dans la région, et allait constituer pour nous, un fond de nourriture. Encore fallait-il, pour les obtenir, se procurer une monnaie d'échange. Ce fut le tabac, que je supprimai aux incontinents et aux malades de l'infirmerie. » (*Les Mauvaises fréquentations*, p. 159)

qui l'observe, et il considère les productions de ses patients dans le cadre de l'art-thérapie comme des signes à interpréter. Cette interprétation permet, selon lui, à la fois la compréhension du psychisme du malade, mais plus généralement du fonctionnement psychique de l'homme, ainsi qu'il l'exprime lui-même :

Il nous semble que chaque fois qu'il (le malade) écrit, qu'il dessine, il nous fait des signes. Ces signes, les psychiatres les ont méprisés pendant des siècles. Maintenant ils montrent à l'aliéné qu'ils comprennent ces signes, qu'ils cherchent à les interpréter, qu'ils se penchent sur lui non pas avec condescendance, non pas par pitié, par charité, mais pour comprendre ce qui se passe au fond de lui. C'est en quoi consiste cette méthode de traitement qui maintenant a droit de cité parmi les méthodes psychothérapeutiques, et qui s'appelle l'art-thérapie<sup>32</sup>.

Si Ferdière a contribué à fonder l'art-thérapie, cette dernière n'est pas au départ un traitement par l'art. Elle est plutôt un moyen pour diagnostiquer les malades, comprendre le fonctionnement de la maladie mentale et plus généralement le fonctionnement de la pensée. En effet, la psychiatrie considère le fou comme un négatif primitif de l'homme normal. Pour le psychiatre de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, comprendre la folie, c'est comprendre ce dont l'homme normal s'est extrait lors du processus de développement psychologique qui a eu lieu à l'enfance. Les traits caractéristiques des productions artistiques des aliénés sont donc analysés comme autant de symptômes.

Ferdière propose donc à Artaud de traduire le chapitre « Humpty-Dumpty » de *Through the Looking-Glass* dans lequel est inclus le poème néologique « Jabberwocky ». Le choix de ce texte est en partie dû à son diagnostic de schizophrénie paranoïde, puisque la psychiatrie et la psychanalyse de l'époque interprètent la logolâtrie, la glossomanie et l'invention de néologismes comme symptômes de schizophrénie<sup>33</sup>. Ferdière s'intéresse aussi au néologisme en raison de ses

---

<sup>32</sup> Ferdière, cité dans J.-P. Klein, *L'Art-thérapie*, p. 28.

<sup>33</sup> Voir plus bas p. 113-14.

préoccupations littéraires dans le sillage du surréalisme<sup>34</sup>. Le psychiatre expérimente le processus d'art-thérapie avec le poète et espère que ce dernier, qui ne crée plus, reviendra à l'écriture<sup>35</sup>. L'invention poétique nécessaire pour traduire ces poèmes et pour transposer en français les néologismes ainsi que les mots-valises de Carroll amène en effet Artaud à la fois à s'interroger sur le langage et à envisager à nouveau l'écriture. La traduction de Lewis Carroll se situe donc dans un rapport dialogique avec la psychiatrie, la psychanalyse et le surréalisme.

Jean-Michel Rey, dans *La Naissance de la Poésie. Antonin Artaud* a décrit le processus de traduction de certains poèmes depuis l'anglais par Artaud. Le critique a étudié la remotivation par Artaud du mot archaïque « dictame » emprunté à la traduction française de *La Jérusalem délivrée* du Tasse et utilisé dans sa traduction d'« Israfel » d'Edgar Allan Poe. Ce mot désigne à l'origine une plante vulnérable mythique qui se trouve assimilée par le poète par attraction paronymique à la performance poétique de la diction<sup>36</sup>. Rey démontre de la sorte l'importance du néologisme à la fois dans le retour à l'écriture et dans l'invention langagière chez Artaud. Ceci semble être confirmé par les déclarations d'Artaud qui, dans l'une de ses

---

<sup>34</sup> Ferdière fait même du néologisme, et plus particulièrement du mot-valise, appellation qu'il a justement donnée aux néologismes par agglutination de type carrollien et qui s'est imposée par la suite, l'essence de la création poétique en y discernant la motivation de la rime, processus inconscient ou automatique similaire à l'association libre et aux jeux de mots freudiens et surréalistes : « Désormais je crois pouvoir considérer le plaisir de la rime comme *l'émoi d'un néologisme demeurant "en puissance", facilement possible, d'un mot-valise toujours parfaitement réalisable et dont la réalisation est toujours différée* : un chemin constamment ouvert, quoique jamais suivi, me paraît mener de *belles* et *hirondelles*, index tendus au bout des lignes, au frémissant *hirombelles* posé entre deux vers comme la libellule entre deux roseaux. L'oreille se trouve délicieusement agacée par cette tentation renouvelée et sa sensibilité s'aiguise sans cesse à ce jeu qui trouve son acmé dans la rime assonancée ou homonyme, dans la rime-calembour. » (*Gaston Ferdière. Mi-rime, mi-raison. Notule sur les relations réciproques des rimes et mots-valises*, p. 6.)

<sup>35</sup> « Je m'intéressais beaucoup à Lewis Carroll, alors on a essayé de faire écrire Artaud à nouveau en lui mentant un petit peu, en lui demandant comme un service de le traduire. L'abbé Julien lui a dit : "Le Directeur – on m'appelle le Directeur là-bas, comment voulez-vous qu'on m'appelle ? Monsieur le Directeur ? – Le directeur s'intéresse énormément à Lewis Carroll. Il faut que vous m'aidiez à traduire ce passage-là parce que je n'y arrive pas tout seul. Vous, vous avez l'imagination, vous êtes poète, etc." Et mon Artaud allait tous les jours chez l'abbé Julien, l'"aider à traduire..." » (Ferdrière, FA, p. 232).

<sup>36</sup> C'est par une étymologie fantaisiste et syncrétique mêlant racines françaises, latines et grecques, (dictée, *dictus*, *dictamnus*), qu'Artaud associe le dictame à la création poétique, à l'invention langagière et à l'oralité.

lettres au docteur Ferdière, affirme que c'est grâce à lui et ce travail de traduction qu'il s'est remis à l'écriture (« Lettre au docteur Ferdière, vers le 9 mars 1945 », NER, p. 100). Ferdière estime donc que sa thérapie par l'art est réussie.

Le travail de traduction ne peut cependant pas être considéré comme l'unique origine du langage inventé par Artaud ou même de son retour à l'écriture<sup>37</sup>. Florence de Mèredieu défend avec raison dans sa biographie du poète que ce dernier n'avait probablement jamais cessé d'écrire<sup>38</sup>. De plus, lors de la même époque, des passages de langage inventé apparaissent dans les lettres d'Artaud. Ces lettres font référence à la tradition kabbalistique, ainsi qu'à d'autres traditions mystiques, et les passages en question imitent la Kabbale<sup>39</sup>. L'étude par Artaud de ces traditions mystiques l'a familiarisé avec les langages initiatiques et secrets<sup>40</sup> qui ont certainement dû jouer un rôle dans l'émergence de son langage inventé. L'un des premiers de ses textes dans lesquels apparaissent des glossolalies est envoyé par Artaud de l'asile de Rodez à Jean

---

<sup>37</sup> Ferdière et ses collaborateurs (Latrémolière en particulier) suggèrent que les électrochocs ont joué un rôle dans ce retour à l'écriture (Artaud signe à nouveau à partir de 1943 de son propre nom alors qu'auparavant il utilisait le nom de jeune de fille de sa mère). Cependant, il n'est pas clair si ce ne sont pas plutôt les conditions de vie meilleure et le fait que les électrochocs aient cessé (Artaud ne peut écrire lors du traitement, les électrochocs causant une amnésie partielle et temporaire, et recommence à écrire après que le traitement a cessé) qui ont favorisé ce retour à l'écriture, ainsi que le défend Mèredieu dans *L'Affaire Artaud*. Certains psychiatres attribuaient d'ailleurs l'invention de certains néologismes à des troubles de la mémoire (J. de Bobon, *Introduction historique à l'étude des néologismes et des glossolalies en psychopathologie*, p. 326-328).

<sup>38</sup> « Disons-le tout net; Artaud n'avait pas besoin d'apprendre à écrire à nouveau, puisqu'il n'avait jamais cessé. N'est-il pas à un moment noté sur son dossier médical qu'il est atteint de graphorrhée! Il a longtemps continué à rédiger des lettres. [...] Sans doute faut-il rectifier les choses. Ferdière ne remet pas Artaud sur le chemin de l'écriture. Il le dirige vers un type d'écriture plus « littéraire », plus « socialisé ». Et qui va devenir (c'est un fait indéniable) plus abondant. Ce sera, en particulier, la fonction des "traductions" qu'il va le conduire à entreprendre. » (Mèredieu, CAA, p. 771-772) Voir aussi : S. Lotringer, FA, p. 215 : « Paule Thévenin, qui a édité ses *Œuvres complètes*, m'a dit qu'il n'avait jamais cessé d'écrire. Il écrivait même énormément. »

<sup>39</sup> Artaud dès son arrivée à Rodez, en mars 1943, certes à l'instigation du docteur Ferdière, lui avait écrit une lettre dans laquelle il commentait « l'Hymne aux Daimons » de Ronsard et qui contenait déjà quelques néologismes à caractère mystique (O, p. 882-885).

<sup>40</sup> Selon William Samarin, les glossolalies ne sont pas une expression innée, mais elles sont acquises par un processus d'apprentissage : "If affect or feeling is simply the source of glossolalia, as it is for a vigorous "Bronx cheer," why is it encoded in this and not another way? The reason, I suggest, is that the individual has learned to use this means." [« Si l'affect ou le sentiment est tout simplement à l'origine de la glossolalie, comme c'est le cas du *Bronx cheer*, pourquoi est-il encodé de cette façon et non d'une autre ? La raison en est, ainsi que je le suggère, que l'individu a appris à employer ce moyen. » Ma traduction] (*Tongues of Men and Angels*, p. 40) Dans le cas d'Artaud, ses lectures mystiques ont probablement joué un tel rôle.

Paulhan<sup>41</sup>. Ce texte est intitulé « KABHAR ENIS – KATHAR ESTI » (« Lettre à Jean Paulhan du 7 octobre 1943 », O, p. 900), formule qui évoque la série des titres possibles suggérés par Artaud pour le poème « Jabberwocky » en Français :

NEANT OMO NOTAR NEMO  
 "Jurigastri – Solargultri  
 Gabar Uli – Barangoumti  
 Oltar Ufi – Sarangmumpti  
 Sofar Ami – Tantar Upti  
 Momar Uni – Septfar Esti  
 Gonpar Arak – Alak Eli." (O, p. 922)

Artaud, dans une lettre à Ferdière, propose d'abord de « s'en tenir à un seul mot pour ce titre et supprimer tout le passage intercalé. » Il semble anticiper la réprobation de son psychiatre : « Tout cela ne s'impose pas assez ou alors il faudrait écrire une autre histoire. Cet ajout sort un peu trop de l'esprit de Lewis Carroll. » (« Lettre à Gaston Ferdière, fin septembre 1943 », NER, p. 66) Or, plus tard, alors qu'Artaud revendique l'originalité de sa traduction et accuse Lewis Carroll de plagiat, il décide de conserver ce passage<sup>42</sup>. Ce dernier consiste en une illustration de l'exploration du langage qu'il réalise par sa traduction et de la technique d'écriture qu'il va développer et appliquer aux passages glossolaliques. On observe un parallélisme rythmique et syllabique entre ces titres. Certains mots sont obtenus par agglutination des mots précédents, suivie éventuellement d'une permutation ou d'un ajout de syllabes ou lettres : « NEANT » + « OMO » = « NEMO »; « Solargultri + « Barangoumti » = « Sarangmum-  
-pti »; « Sofar » + « Tantar » = « Septfar ». Le passage est donc basé sur une succession de contractions et d'expansions de groupes syllabiques qui emprunte à la technique des

---

<sup>41</sup> Dans une lettre à Jean Paulhan, Artaud déclare d'ailleurs que c'est grâce à cet homme de lettres qu'il s'est remis à écrire.

<sup>42</sup> Le poète inclut alors une note dans laquelle il reprend de façon ironique les « réserves » de la lettre à Ferdière : « Si tout cela ne plaît pas on peut choisir comme titre une seule de ces phrases par exemple : MOMAR UNI ou GONPAR ARAK ALAK ELI, qui veut dire : as-tu compris? » (O, n. 1, p. 922) En effet, cette « traduction » de la traduction, c'est-à-dire du langage inventé par le poète pour traduire celui de Carroll, qui semble conforme au texte à clefs carrollien, laisse émerger en fait une question qui représente un défi à la logique et à toute tentative de compréhension/interprétation.

mots-valises. Tous les titres de cet extrait sont composés de quatre syllabes et le plus souvent de deux mots. La dernière voyelle prononcée du premier mot ou du premier groupe dissyllabique est toujours un « a ». Le plus souvent ce mot ou ce groupe de deux syllabes se termine par « -ar ». La dernière voyelle du second groupe syllabique est presque dans tous les cas un « i », la plupart du temps final, souvent précédé de la consonne « t ». Certains des mots de ces passages de langue inventée sont formés de radicaux d'origine hébraïque utilisés dans la Bible ou dans la tradition kabbalistique : « Sofar » est une altération de *sofer*, qui signifie « l'écrivain » et « le scribe », « Eli », une altération d'*Elie*, adresse au divin. De même, dans le titre de la lettre adressée à Jean Paulhan, « KABHAR ENIS – KATHAR ESTI », « Kabhar » consiste en un néologisme paronymique de Kabbale formé à partir d'une terminaison caractéristique de l'hébreu. Ce mot rime ainsi phonétiquement et graphiquement avec « Kathar », écriture phonétique de la racine grecque *cathar*, signifiant « pur », qui évoque bien entendu la secte cathare. L'on voit que l'invention langagière du poète amalgame la tradition mystique juive et le mouvement hérétique chrétien. De plus, quelques mots de la série des titres sont des mots latins, la transcription phonétique de mots latins ou évoquent phonétiquement de tels mots (« Esti », « Omo », « Nemo »).

Le premier des titres possibles du poème « Jabberwocky » en français, en lettre capitales, titre donné à l'ensemble des titres et par conséquent capital à plus d'un titre, évoque une maxime latine : « NEANT OMO NOTAR NEMO ». On peut remarquer que *notar* est un verbe espagnol qui signifie « écrire, noter, remarquer », *omo*, une graphie phonétique pour *homo*, « homme » en latin et *nemo*, « personne » en latin. Ce dernier titre veut donc dire littéralement : « néant homme écrire personne ». Or néant vient du latin populaire *negens*, issu de *ne gentem*, qui signifie initialement « personne ». Cette phrase mystérieuse est donc potentiellement (étymologiquement) autotélique. Ce n'est

pas autrement que lettres et syllabes sont répétées, permutées et recombinaées entre elles. « NEANT » et « OMO » sont agglutinés entre eux pour former le mot-valise « NEMO ». Cette phrase a un sens ambigu, elle évoque la théologie négative de maître Eckart, qui procède de façon apophatique, c'est-à-dire qui tente de définir le divin à partir de ce qu'il n'est pas. Elle suggère une telle définition négative de l'homme par l'acte d'écrire et rappelle le rejet par Artaud du « moi », c'est-à-dire de la réflexivité du *cogito* cartésien symbolisée par le reflet dans le miroir. Celui-ci, par sa traduction, développe en effet le caractère philosophique des textes de Lewis Carroll, dont il fait des questionnements existentiels sur le langage, le sujet et l'humain (voir le titre donné à sa traduction *L'Arve et l'Aume*, qui suggère phonétiquement « Larve et l'Homme »<sup>43</sup>).

Par ailleurs, cette liste, composée de lettres et de syllabes qui sont reprises et combinées de différentes manières, rappelle la tradition kabbalistique de répétition, combinaison et décomposition de mots en d'autres mots et en lettres. Le tétragramme יהוה (*YHWH, Yahweh*), qui désigne dieu, est par exemple interprété comme un dessin graphique qui combine, superpose et rassemble les significations des différentes lettres

---

<sup>43</sup> S'opposant à Deleuze, qui, s'appuyant sur une lecture de l'œuvre de Louis Wolfson, considère ces apostrophes comme typique du langage schizophrène, Paule Thévenin écrit au sujet des mots de ce titre (*L'Arve et l'Aume*) dans « Entendre/voir/lire » que l'apostrophe intérieure « a été posée pour indiquer la provenance du texte original, elle est la marque de l'anglais » (AAD, p. 209). Elle en donne également une interprétation : « Car l'Arve ce peut-être larve avec une apostrophe intérieure, mais aussi l'arvum, c'est-à-dire la terre en labour, la terre à labourer; et l'aume ce peut être, en relation avec le féminin larve, la féminisation de la syllabe védique aum, qui peut, en face de Dodu Mafflu/Humpty Dumpty, dessiné par Tenniel comme un gros œuf posé sur un embryon de corps [la comptine qui porte le nom "Humpty-Dumpty", dont le héros principal a inspiré le personnage éponyme de Lewis Carroll et à partir de laquelle est adapté le poème "Jabberwocky", est originellement une charade à propos d'un œuf], un être resté œuf, non abouti, une espèce de larve, désigner Alice, fillette de la race "homme" [on peut se souvenir des transformations physiques successives que subit Alice au cours de ses aventures], mais peut aussi être l'aume/l'homme, Antonin Artaud, qui va labourer l'arvum, l'arve, la terre, le texte qu'on lui a donné à transcrire » (*Ibid.*, p. 209-210). À partir de 1943, cette syllabe *aum* est en effet employée dans plusieurs textes et correspond à l'écriture phonétique du mot homme. C'est Artaud lui-même qui suggère l'étymologie de cette syllabe, qu'il substitue au mot homme dans plusieurs textes :

« Ainsi étaient les choses avant le jugement premier,  
après quoi la nature et le corps ont sauté  
car l'Homme

l'aum,

dessous s'est révolté

et c'est ce qui va nous arriver » (cité par Paule Thévenin ; Cahier 391, dans CI, t. II, p. 2172).

qui le composent. Cette combinaison de lettres représente graphiquement dans deux sens distincts le corps de l'homme en justifiant ce qui le rattache au divin. Tout d'abord, les lettres qui composent ce mot et qui suivant la tradition kabbalistique ont chacune un sens – qui vient à la fois du nom et de la forme de la lettre, d'où suit que chacune est une sorte de calligramme, à la fois un mot et un dessin – désignent les différentes parties du corps humain. Par ailleurs, ces lettres permettent de tracer schématiquement ce corps<sup>44</sup>. La traduction de *Through the Looking-Glass* fait donc écho aux syllabes inventées par Artaud dans ses écrits mystiques de l'époque, qui s'inspirent de la tradition kabbalistique et plus généralement de différents courants mystiques. Les glossolalies contiennent des mots empruntés à ces traditions, dont elles imitent les langages initiatiques.

À l'origine, Artaud n'a pas l'intention de publier sa traduction. Plus tard, dans deux lettres écrites au jeune éditeur Henri Parisot, dans lesquelles Artaud évoque sa traduction du « Jabberwocky » de Lewis Carroll – que Parisot souhaiterait publier – tout en déniaut un quelconque intérêt au texte original, il revendique ses traductions comme

---

<sup>44</sup> « Lorsque le Hé vint se présenter devant le Saint-Béni-Soit-Il, il lui fut donné "de constituer avec le Vav et le Yod le Nom Sacré et de se consacrer à cette fonction sainte par excellence". Notre propre méditation, confirmée par le Zohar, nous a amenés à écrire le Nom divin selon le Schéma de l'Épée.

Les deux Hé sont alors les deux tranchants de l'Épée, les deux "phiphioth" en hébreu ou encore les deux "souffles" ("Phé" étant la bouche d'ouverture). Ce sont les deux poumons du "Corps Divin". Le corps humain est construit à l'image de ce dernier. Au centre du dessin, le Yod et la Vav, la tête et la colonne vertébrale, sont la voie du Milieu, la voie du "Mi" la lame de l'Épée.

Le graphisme primitif du Hé n'est autre que celui du Tétragramme : le Yod et le Vav sont la tête et la gorge que soutient la colonne cervicale, les deux Hé sont les deux bras et les mains qui prolongent les deux poumons.

La vie, dès son principe, est le souffle divin qui crée, module, module. Elle est ce son insufflé dans les narines de l'Homme. Dès que sorti de la glaise, ce dernier reçoit le souffle divin qui les façonne de son Nom secret. Dans le souffle, les lettres du Nom commencent à butiner, tailler, ciseler celui qu'elles composent. Elles le saisissent dans la spirale de leurs lois. » (A. de Souzenelle, *La Lettre, chemin de vie*, p. 51-52) Et plus loin : « Toujours selon la Zohar, "le Vav, allant se présenter devant le Saint-Béni-Soit-Il pour obtenir la grâce de présider à la Création, reçut du Seigneur des Seigneurs la même réponse que le Hé. Il se consacra donc à la constitution du divin Tétragramme.

En lui essentiellement le Vav relie les deux Hé, les deux tranchants de l'Épée" (dans le schéma du corps il relie les deux poumons ou encore les deux bras et les deux mains de l'Homme. Il est sa colonne vertébrale). S'il réunit les deux teth entre eux, il les réunit aussi tous deux au Yod, exactement comme dans le corps de l'Homme la colonne vertébrale réunit les deux côtés du corps, mais aussi ce corps tout entier à la tête. » (*Ibid.*, p. 55).

des originaux et accuse Carroll de plagiat. Le poète mentionne à ce sujet un livre, intitulé *Letura d'Eprahi Falli Tetar Fendi Photia o Fotre Indi*, qu'il aurait écrit en 1934 et qui lui aurait été dérobé<sup>45</sup>. Selon Artaud, ce livre est écrit dans une langue étrangère qui peut être comprise par n'importe quel lecteur/lectrice, quelle que soit la langue qu'il/elle parle. Artaud voit dans « Jabberwocky » un plagiat de ce livre. Dans cette même lettre, Artaud livre quelques « essais de langage » qui ne font que ressembler au « langage de ce livre ancien ». Ces essais de langage sont mis en retrait et en gras. Ce sont des passages de ce qu'il désignera pourtant plus tard comme « ces syllabes que j'invente » (cité par Thévenin, AAD, p. 230)<sup>46</sup> :

Ayant écrit un livre comme *Letura d'Eprahi Falli Tetar Fendi Photia o Fotre Indi*, je ne peux pas supporter que la société actuelle dont vous ne cessez de souffrir comme moi, ne m'en laisse plus que la latitude d'en traduire un autre fait à son imitation. Car Jabberwocky n'est qu'un plagiat édulcoré et sans accent d'une œuvre par moi écrite et qu'on a fait disparaître de telle sorte que moi-même je sais à peine ce qu'il y a dedans. Voici quelques essais de langage auxquels le langage de ce livre ancien devait ressembler. Mais on ne peut les lire que scandés, sur un rythme que le lecteur lui-même doit trouver pour comprendre et pour penser

**ratara ratara ratara**  
**atara tatara rana** (O, p. 1015).

---

<sup>45</sup> « Et j'ai, en 1934, écrit tout un livre dans ce sens, dans une langue qui n'était pas le français, mais que tout le monde pouvait lire, à quelque nationalité qu'il appartînt. Ce livre malheureusement a été perdu. » (« Lettre à Henri Parisot, 22 septembre 1945 », O, p. 1015)

<sup>46</sup> La typographie des passages de langage inventé, en retrait et en gras, correspond à un choix d'Artaud, lors de l'édition de certains de ses textes en 1947-1948. Elle a cependant été généralisée par Paule Thévenin à l'ensemble de ses textes posthumes. Cette dernière tend même à détacher et à regrouper systématiquement ces passages des textes dans lesquels ils sont inclus, voire à les placer en tête de ces textes, ce qui lui a été reproché par plusieurs critiques, dont Florence de Mèredieu. On peut remarquer que ce processus de mise en exergue, oriente l'interprétation de ces passages et en fait un paratexte, voire un hors-texte. On peut remarquer qu'Artaud, à l'occasion, utilise une typographie similaire pour le mot « dieu » :

« Ce qui veut dire qu'il a un os,  
où

**dieu**

s'est mis sur le poète,  
pour lui saccager l'ingestion  
de ses vers » (*Artaud le Mômo*, dans O, p. 1125). Cette occurrence souligne le rapport au rituel et au sacré d'une telle présentation, mais aussi à l'interpellation, à l'imprécation et au sacrilège, étant donné que dans ce passage la figure divine est présentée comme une menace pour le poète et rejetée, d'où l'emploi de la minuscule.

On voit comment le poète lui-même associe étroitement sa traduction de Lewis Carroll et les glossolalies, syllabes inventées qu'il désigne en tant que langage ancien et disparu.

C'est en avril 1947 que seront finalement publiés les traductions de Lewis Carroll par Artaud et à cette occasion, il les reprend et y ajoute des néologismes, ainsi que le suggère Paule Thévenin dans une note de son essai « Entendre/Voir/Lire ». Lors de la correction des épreuves de *L'Arve et l'Aume*, Artaud aurait inventé certains des néologismes qui jouent un rôle important dans sa traduction du texte de Carroll, comme l'équivalent *Dodu Mafflu* au nom *Humpty Dumpty* :

A l'époque où il corrigeait les épreuves de *l'Arve et l'Aume*, sa trouvaille de *Dodu Mafflu* comme équivalent de *Humpty Dumpty* parut à Antonin Artaud si heureuse que, tout joyeux, il vint nous rejoindre à l'atelier de céramique de ma sœur pour nous en faire part. Elle donna alors lieu à une cérémonie parodique. Le four qui servait à cuire les céramiques était lourd, trapu et grisâtre. Antonin Artaud vit une ressemblance entre le nom qu'il avait inventé et l'objet qu'il avait devant lui. Il nous suggéra d'attribuer au four le nom de *Dodu Mafflu* qui lui fut immédiatement inscrit à la peinture noire sur sa porte et ses deux côtés. Et il participa lui-même à l'opération. L'efficacité du *Jabberwocky*, comme celle de la chanson de Dodu Mafflu, il s'amusa à l'essayer sur ma fille qui avait alors six ans (AAD, n. 25, p. 274).

Il n'est pas clair si Paule Thévenin fait référence à une trouvaille récente ou plus ancienne. La jubilation de l'auteur laisse entendre qu'elle vient d'avoir lieu. Il convient de considérer les souvenirs de Paule Thévenin avec circonspection étant donné le rôle controversé qu'elle a joué dans le processus d'édition des textes d'Artaud<sup>47</sup> et que souvent certaines de ses impressions entrent en contradiction avec celles des autres personnes qui ont connu le poète à la fin de sa vie ou semblent destinées à justifier sa position de contrôle de la diffusion de son œuvre. L'extrait précédent ne nous renseigne pas sur le rôle qu'a joué Thévenin dans la transcription de ce texte, mais il entre en contradiction avec l'emploi de ce nom par Artaud dans ses lettres à Ferdière. Artaud

---

<sup>47</sup> Voir les critiques adressées à Thévenin par Ferdière (FA, p. 215-216) et à la fois par Mèredieu (AA, p. 201-205) et le neveu d'Artaud, Serge Malausséna, qui lui a intenté un procès à ce propos (AA, p. 165-174).

désigne certes au départ Humpty-Dumpty par « Gros Courtaud » mais dès 1943, il traduit le nom de ce personnage par « Dodu-Mafflu ». Paule Thévenin n'était pas nécessairement au fait du processus de la traduction lorsqu'elle a écrit son essai, étant donné que les lettres étaient inédites et en la possession de Ferdière. Plus tard, quand elle a publié le recueil de ses textes dans lequel elle a inclus l'essai en question, elle aurait pu avoir lu cette lettre dans les *Nouveaux écrits de Rodez*. Mais, elle n'a pas modifié ou précisé sa version de l'histoire. Ce passage est cependant intéressant, car il permet de comprendre le travail d'écriture d'Artaud et comment il a inventé son langage glossolalique. En effet, Artaud a partiellement réécrit ce texte au moment de sa publication. Évelyne Grossmann explique dans une note des *Œuvres* (n. 1, p. 917) que le poète a été contacté en 1947 par l'éditeur Marc Barbezat qui souhaitait publier cette traduction, après la tentative avortée de Parisot. Il a alors demandé au docteur Ferdière de transmettre à l'éditeur la traduction qu'il avait effectuée alors qu'il était interné à l'asile. Ce texte ne s'appelait pas encore *L'Arve et l'Aume*. Artaud a retravaillé sa traduction et a envoyé les épreuves à Barbezat en mars 1947 (Grossman, note de bas page, O, p. 927). À cette occasion, le poète a rebaptisé son texte, au moyen de l'attelage des néologismes qu'il vient de mettre au point, *L'Arve et l'Aume*. Il lui donne également le sous-titre de « tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll » et y joint un post-scriptum qu'il demande d'inclure et dans lequel il décrit sa traduction. L'invention des néologismes a donc été progressive. Elle est liée aux recherches d'Artaud avant son internement et a été finalisée après cet internement, si bien qu'on ne peut pas simplement considérer le travail de traduction de Lewis Carroll, initié par le docteur Ferdière dans le cadre de son traitement thérapeutique par l'art, comme un retour à la littérature. On ne peut davantage se contenter de l'analyser en tant qu'expression ou manifestation de la folie de l'auteur, alors interné en tant que schizophrène paranoïde,

en effectuant un relevé de traits stylistiques symptomatiques comme l'a fait Deleuze dans *Logique du sens*. La mise au point de ce langage inventé est contemporaine de la création des œuvres radiophoniques et donc de ce moment synthétique dans l'œuvre dernière d'Artaud, 1947-1948, où celui-ci développe ses visions d'un nouveau théâtre et d'un nouveau corps, rassemblées dans son projet de « révolution physiologique ». C'est pour cela que j'inclus l'analyse de ce processus créateur dans le cadre de l'étude de cette période, d'autant plus qu'il permet de comprendre la technique d'écriture des passages glossolaliques et de mettre en évidence comment elles se situent dès le départ dans un débat avec la psychiatrie.

## b. Le langage inventé par Artaud et la tradition des glossolalies

Artaud, le premier, établit un rapport entre ses passages de langage inventé et la tradition des glossolalies quand il les décrit dans sa correspondance comme un langage ancien et universel<sup>48</sup> et les désigne au moyen de l'expression de « crottes glossolaliantes » (XVI, p. 32). Il reprend cet adjectif à la psychiatrie et à la psychanalyse, de sorte que, comme je le démontrerai plus loin, cette expression fait référence aux théories psychiatrique et psychanalytique sur la glossolalie et le langage. Parmi les critiques, Paule Thévenin est la première à employer le terme de glossolalie pour décrire les passages du langage inventé par Artaud. Elle dit emprunter à la terminologie psychanalytique. Elle décrira plus tard ce langage inventé au moyen de l'expression utilisée par l'auteur même pour le décrire : « ces syllabes que j'invente » (cité dans Thévenin, « Entendre/Voir/Lire », AAD, p. 230).

Le terme de glossolalie a d'abord été employé pour désigner la tradition biblique du « parler en langues ». Ce mot savant est composé des racines grecques nominale *glôssa*, signifiant « langue », et verbale *lalein*, signifiant « parler ». Le « parler en langues » est évoqué à trois reprises dans la Bible. Dans l'Évangile selon Saint Marc, l'apôtre évoque le don de parler de « nouvelles langues » comme l'un des miracles qui accompagnera ceux qui auront cru. Dans les Actes des Apôtres, cette prophétie semble se réaliser lors de la fête de la Pentecôte quand l'Esprit saint se manifestant aux apôtres, ceux-ci acquièrent spontanément le don de xénoglossie<sup>49</sup> :

---

<sup>48</sup> « Et j'ai, en 1934, écrit tout un livre dans ce sens, dans une langue qui n'était pas le français, mais que tout le monde pouvait lire, à quelque nationalité qu'il appartint. » (O, p. 1015)

<sup>49</sup> Capacité à parler une ou plusieurs langues étrangères que l'on n'a pas apprises.

Le jour de la Pentecôte étant arrivé, ils se trouvaient tous ensemble dans le même lieu, quand, tout à coup, vint du ciel un bruit tel que celui d'un violent coup de vent qui remplit toute la maison où ils se tenaient. Ils virent apparaître des langues, qu'on eût dites de feu; elles se partageaient, et il s'en posa une sur chacun d'eux. Tous furent alors remplis de l'Esprit Saint et commencèrent à parler en d'autres langues, selon que l'Esprit leur donnait de s'exprimer. Or, il y avait demeurant à Jérusalem, des hommes dévots de toutes les nations qui sont sous le ciel. Au bruit qui se produisit, la multitude se rassembla et fut confondue : chacun entendait parler en son propre idiome<sup>50</sup>.

Dans la Première épître aux Corinthiens, Paul de Tarse décrit « le parler en langues » comme un don réservé aux initiés<sup>51</sup>, qu'il dit lui-même posséder. Il en limite cependant la portée et en condamne la pratique en assemblée<sup>52</sup>. D'autres occurrences mineures évoquent des langues divines ou angéliques qui rappellent la glossolalie.

L'Église catholique aura tendance à s'opposer à cette pratique de façon de plus en plus ferme de l'époque romaine au Moyen Age à la suite de l'excommunication des montanistes au II<sup>e</sup> siècle. Dans ce mouvement réprobateur, saint Jean Chrysostome condamne le parler en langues comme pratique d'initiés qui défie l'entendement<sup>53</sup>. La pratique du parler en langues sera néanmoins perpétuée par divers mouvements hérétiques et mystiques jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle quand un certain renouveau mystique en rend la pratique plus courante.

C'est à la suite de cette période que les glossolalies seront étudiées par plusieurs linguistes et psychologues à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'expression de glossolalie a été forgée à cette période par les psychologues religieux, puis reprise par les linguistes, pour décrire certains langages inventés. Plus tard, les psychiatres utiliseront à leur tour

---

<sup>50</sup> Les Actes des Apôtres, 2, 1-6, *La Bible de Jérusalem*. Toutes les citations bibliques proviennent de cette version.

<sup>51</sup> « Car celui qui parle en langues ne parle pas aux hommes, mais à Dieu; personne en effet ne le comprend : il dit en esprit des choses mystérieuses », saint Paul, Première épître aux Corinthiens, 14, 2.

<sup>52</sup> « Je rends grâce à Dieu de ce que je parle en langues plus que vous tous, mais dans l'assemblée j'aime mieux dire cinq paroles avec mon intelligence, pour instruire aussi les autres, que dix mille en langue. » (*Ibid.*, 14, 18-19)

<sup>53</sup> « Il y en avait beaucoup jadis qui possédaient le don des langues dans la prière; ils priaient, ils parlaient la langue des Perses ou celle des Romains, mais sans rien comprendre de leurs propres paroles » (saint Jean Chrysostome, Homélie XXXV, « Homélie sur les deux épîtres aux Corinthiens », *Œuvres complètes*, p. 178).

ce terme pour décrire l'invention de langues nouvelles par leurs patients. Ces langues étaient désignées initialement au moyen du terme de logolâtrie, qui englobait tout intérêt pour le langage, le recours au néologisme n'en étant qu'un exemple parmi d'autres<sup>54</sup>. Ce trait est alors considéré comme pathologique et est associé à la schizophrénie<sup>55</sup>. À partir des années 1950, à la suite de l'émergence et de l'expansion des mouvements néopentecôtistes, les glossolalies sont devenues une pratique religieuse répandue à travers le monde<sup>56</sup>. Grâce aux travaux menés par plusieurs linguistes, en particulier par William Samarin, les glossolalies ne sont désormais plus considérées comme une manifestation pathologique, mais comme une pratique rituelle courante.

À partir de ces études linguistiques, Samarin a donné la définition suivante des glossolalies : ce sont des « énoncés dépourvus de sens mais structurés phonologiquement, que le locuteur croit être une langue réelle, mais qui ne possèdent aucune ressemblance systématique avec une langue naturelle vivante ou morte » (*Tongues*, p. 2. Traduit et cité dans J. Courtine, « Les silences », p. 4). Les glossolalies sont donc une pseudo-langue. Elles ont le statut culturel, affectif et symbolique d'une langue, mais elles n'en ont pas la structure. Elles n'ont pas de grammaire et sont au-delà de ce qu'André Martinet désigne comme double articulation c'est-à-dire qu'elles n'ont ni syntaxe définie, ni règles morphologiques précises, bien qu'étant décomposables en phonèmes et donc articulées phonétiquement. Samarin parle ainsi de « phénomène » comparable au langage en général, mais non à une langue en particulier<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> Le terme est « inventé » par Tanzi (Bobon, *Introduction*, p. 39). Les psychiatres sont les premiers friands de néologismes.

<sup>55</sup> Ainsi que le rappelle Ferdière, suivant la psychiatrie de l'époque, « la glossolalie n'est pas un symptôme en elle-même comme la stéréotypie des paranoïaques. Il faut la démembrer, il y en a tellement de variétés. Bobon a étudié toutes les glossolalies mondiales en recherchant même leur étymologie par la psychanalyse. » (FA, p. 250.) Cependant, certaines manifestations glossolaliques sont considérées comme caractéristiques de la schizophrénie (Bobon, « Conclusions », *Introduction*, p. 319-331).

<sup>56</sup> Voir Samarin, *Tongues*.

<sup>57</sup> «There is no grammar for glossolalia, because it is a *phenomenon*, like human language in general, and not like a specific language.» [« Il n'y a pas de règles grammaticales qui s'appliquent à la glossolalie, en

Giorgio Agamben interprète la glossolalie en tant qu'« expérience du langage » caractéristique de la conception nouvelle du langage qui apparaît simultanément à la chrétienté : « l'apparition d'une nouvelle religion coïncide toujours avec une nouvelle révélation du langage et une religion nouvelle signifie avant tout une nouvelle expérience du langage<sup>58</sup>. » De façon à insister sur la diversité linguistique impliquée par la pratique du poète, je préférerai parler d'« expérience *de* langage ».

---

ce qu'il s'agit d'un *phénomène* similaire au langage humain en général et non à une quelconque langue en particulier. » Ma traduction.] (Samarin, *Tongues*, p. 73)

<sup>58</sup> G. Agamben, « La glossolalie comme problème philosophique », p. 65.

### **3. Une « expérience de langage »**

Les glossolalies artaldiennes correspondent à une expérience de langage tout d'abord en ce qu'elles sont issues d'une critique du langage. Cette dernière prend appui sur un rejet de la grammaire et plus généralement de toute articulation. Cette métaphore corporelle de l'articulation détourne, ce faisant, la pratique médicale qui voit dans cet agrammatisme un symptôme. Elle cherche à remotiver l'association entre corps et langage qui avaient tendu à être maintenus séparés en parallèle de l'émergence de la linguistique et de la caractérisation pathologique de ce trait par la psychiatrie. Or les glossolalies correspondent à une performance d'écriture, une expérience de langage dans un autre sens, qui traduit le mouvement du corps de l'acteur. Langage et corps n'y sont plus distincts. Bien plus, selon l'auteur, elles doivent mener à la transformation du corps et à l'avènement d'un nouveau corps. Invention néologique et invention du corps sont étroitement associées dans une réinterprétation du symbolisme originel des glossolalies. Cette réinterprétation de la tradition chrétienne, qui fait délirer à la fois religion et médecine, mène en fait à une critique bien plus systématique de ces disciplines et de leur caractérisation du corps, ce que je montrerai dans la dernière partie de cette thèse.

#### **a. Un plagiat par anticipation**

Au début de l'année 1947, alors qu'il prépare la publication de sa traduction du chapitre VI de *Through the Looking Glass*, Antonin Artaud ajoute en sous-titre « Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll », ainsi qu'un postscriptum dans

lequel il revient sur la « coïncidence » entre sa pensée et celle de Carroll qu'il avait décrite dans une lettre de 1943 à Ferdière<sup>59</sup> :

*J'ai eu le sentiment, en lisant le petit poème de Lewis Carroll sur les poissons, l'être, l'obéissance, le « principe » de la mer, et dieu, révélation d'une vérité aveuglante, ce sentiment, que ce petit poème c'est moi qui l'avais et pensé et écrit, en d'autres siècles, et que je retrouvais ma propre œuvre entre les mains de Lewis Carroll. Car on ne se rencontre pas avec un autre sur des points comme : être et obéir ou vivre et exister. (L'Arve et l'Aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll, dans O, p. 927)*

Cette similitude trahit cette fois la contrefaçon. Suivant un scénario tout autant paranoïaque qu'anachronique, la pensée de Lewis Carroll n'a pu rencontrer la sienne sur des « points » qu'il juge aussi fondamentaux que parce que ce dernier l'a plagié. Le poète reprend à son compte les questions philosophiques soulevées par la mise au jour de l'absurdité du langage lors de l'échange entre Humpty-Dumpty et Alice dans le texte de Carroll et les revendique comme siennes. Il invoque comme preuve les cahiers de Rodez, affirmant n'avoir pas eu connaissance à l'époque de l'œuvre de l'auteur anglais :

*Mes cahiers écrits à Rodez pendant mes trois ans d'internement, et montrés à tout le monde, écrits dans une ignorance complète de Lewis Carroll que je n'avais jamais lu, sont pleins d'exclamations, d'interjections, d'aboiements, de cris, sur l'antinomie entre vivre et être, agir et penser, matière et âme, corps et esprit. (O, p. 927)*

Par ce catalogue du contenu de ses cahiers, le poète fait référence aux glossolalies. Elles consistent justement en un geste de protestation face à la série d'antinomies et reprennent les recherches théâtrales des années 30 ainsi que l'auteur le revendique de

---

<sup>59</sup> « Mais j'ai été extrêmement frappé lorsque vous-même, M. Ferdière, m'avez signalé que le passage concernant l'invention verbale pure et où donc se pose encore une fois le problème toujours pendant des origines du langage était celui qui vous tenait le plus à cœur. » (« Lettre au docteur Ferdière, 25 septembre 1943 », NER, p. 65) Artaud signale, dans cette même lettre, « une coïncidence curieuse » : il s'est remis à écrire le matin même où on lui a remis à traduire le texte de Lewis Carroll et, bien qu'ignorant de quoi ce texte traitait, il s'était à cette occasion interrogé sur la nature du langage dans des termes semblables aux personnages de Carroll.

façon répétée dans sa correspondance avec Ferdière<sup>60</sup>. Dans son manifeste théâtral, Artaud appelait à « faire la métaphysique du langage articulé » pour « lui [au langage] rendre ses possibilités d'ébranlement physique » (« La mise en scène et la métaphysique », O, p. 531). Il évoquait également un nouveau langage théâtral affirmant que « le geste en est la matière et la tête » (« Deuxième lettre sur le langage », O, p. 572). Les glossolalies correspondent à un tel langage théâtral en associant geste et langage et en niant en pratique les distinctions antithétiques précédentes, en particulier les séparations entre corps et esprit ainsi qu'entre geste et pensée.

Qu'Artaud ait été dans une « ignorance complète » de l'œuvre de Lewis Carroll ne correspond pas à la réalité, puisque, même si les glossolalies ne proviennent pas uniquement du travail qu'a effectué le poète sur la traduction du texte de ce dernier, elles y sont liées dans leur origine. Artaud a eu connaissance de l'œuvre de Carroll dès la fin de septembre 1943 à la même époque où les glossolalies font leur apparition dans ses écrits (NER, p. 64). Il revendique néanmoins, de même que dans les lettres à Parisot, sa traduction comme une œuvre originale : « *D'ailleurs ce petit poème, on pourra le comparer avec celui de Lewis Carroll dans le texte anglais, et on se rendra compte qu'il m'appartient en propre et n'est pas du tout la version française d'un texte anglais.* » (texte original en italique ; O, p. 927) Artaud considère que ce texte est sa propre création et qu'il est n'est redevable en rien à Carroll.

#### **b. Le saut qualitatif des « contractions verbales elliptiques »**

La traduction par Artaud d'un chapitre de *Through the Looking Glass* ainsi que de « Jabberwocky » représente, il est vrai, un saut qualitatif par rapport à

---

<sup>60</sup> Voir plus loin p. 118-122.

l'original anglais. On peut voir dans l'extrait suivant (la première strophe de « Jabberwocky » avec sa traduction par Artaud) à quel point le traducteur complexifie et multiplie les mots-valises et les néologismes :

'Twas brillig, and the slithy toves  
Did gyre and gimble in the wabe;  
All mimsy were the borogoves,  
And the mome raths outgrabe. (Carroll, *Through the Looking-Glass*, p. 164)

Il était Roparant, et les vliqueux tarands  
Allaient en gilroyant et en brimbulkdriquant  
Jusque-là où la rourghe est a rouarghe a rangmbde et rangmbde a rouarghambde:  
Tous les falomitards étaient les chats-huants  
Et les Ghoré Uk'hatis dans le GRABÜGE-EÛMENT. (O, p. 922)

En particulier, le troisième vers de la traduction, qui correspond à la fin du deuxième vers de Carroll, « in the wabe », contient quatre néologismes qui traduisent un seul néologisme de l'original. Par ailleurs, les mots-valises d'Artaud ou plutôt ses « contractions verbales elliptiques<sup>61</sup> » suivant ses propres propos rassemblent bien souvent plus de deux mots comme « brimbulkdriquant » ou « rouarghambde ». Ce dernier est obtenu par la concaténation successive des mots qui le précèdent : « rourghe », « rouarghe<sup>62</sup> » et « rangmbde ». Tous ces mots évoquent un mouvement de rotation<sup>63</sup> « dénoté » dans le texte original au moyen de « gyre » et « gimble ». Ces deux mots contiennent la racine latine *gyrus*, qui signifie « cercle, volte, pirouette », issue du grec *gýros*, « anneau, cercle ». Le poète traduit cette similarité morphologique. Ses

---

<sup>61</sup> Définition d'un type de mot-valise donnée par Dodu Mafflu (Humpty Dumpty) à Alice dans la traduction par Antonin Artaud du chapitre « Humpty Dumpty » de *Through the Looking-Glass* (O, p. 923).

<sup>62</sup> Ainsi que Deleuze l'a déjà remarqué dans *Logique du sens* (p. 110), ce mot laisse entendre également « Rouergue », le nom de la région dont la ville de Rodez était la capitale. Rodez était également la capitale de l'évêché. Aussi, la glose de « rourghe » en tant que « un chemin à faire sauter les croix » par Dodu Mafflu annonce la profanation des symboles religieux dans les textes du poète d'après son reniement de la foi catholique, comme le « reniement du baptême » dans « L'Évêque de Rodez » (O, p. 1031-1034).

<sup>63</sup> Le poète indique par les voix d'Alice et Dodu Mafflu : « – Et rourghe, c'est la ruée, le *raoût* de toutes ces bêtes qui gambadent, autour de la roue circulaire que dessinent les cadrans solaires, j'imagine, dit Alice surprise de sa propre ingéniosité. – Sans aucun doute c'est cela. On appelle cela une rourghe à cause de toute la route à régler en haut, en bas et en arrière, comme un chemin à faire sauter les croix, vous savez. – Et des trois routes transversales où leurs bandes peuvent s'engager, ajouta Alice. » (O, p. 923)

concaténations contiennent toutes le radical « roue » que le poète assimile aux paronymes « route » et « ruée » ainsi que l'indiquent les gloses d'Alice et de Dodu Mafflu. La série des mots représente une gradation graphique, syllabique et sémantique. Chaque mot est obtenu par agrégation d'un mot au précédent. Le mot final rassemble les termes précédents, ce qui suggère une accélération du mouvement de rotation correspondant à l'idée de course évoquée dans les interprétations d'Alice et de Dodu Mafflu (« ruée », « gambadent » et « raôut », paronyme qui amène également le sème de « fête » et par extension ceux d'excès et de vitesse). Ces mots sont obtenus en partie par l'adjonction de consonnes aux mots-valises qui rend leur prononciation plus difficile et leur donne une consonance étrange/étrangère.

De plus, les néologismes se multiplient dans le texte traduit par Artaud. Plusieurs néologismes français traduisent un néologisme anglais. En particulier, le titre du poème se voit transcrit par une liste de mots parmi lesquels le lecteur est invité à choisir. Ils peuvent traduire des mots anglais courants et ne sont pas systématiquement expliqués. Quand bien même l'on s'appuierait sur leur équivalent en anglais, la formation des mots forgés par Artaud est difficile à retracer. Ils agrègent souvent plus de deux mots et ne suivent parfois pas les règles morphologiques du français, en raison de la concaténation de mots-sources multiples ou par l'ajout de consonnes. À l'opposé, les néologismes carrolliens sont identifiables morphologiquement en tant que mots-valises construits par agrégation ou dérivation de mots. Ils font l'objet d'une glose dans le texte par les personnages. Les explications que donnent les personnages dans la version artaldienne du texte sont allusives et laissent de côté de nombreuses connotations.

### c. Un « langage sans articulation »

Selon la psychiatrie de l'époque, la complexité morphologique des néologismes artaldiens est caractéristique du langage schizophrène<sup>64</sup>. Deleuze s'appuie sur ce diagnostic pour analyser la traduction du poète comme une manifestation de schizophrénie. Il discerne de même des traits symptomatiques typiquement schizophrènes dans l'abondance de sonorités consonantiques, gutturales et aspirées, ainsi que dans la présence d'apostrophes au sein des mots. Par association psychologique, le théoricien considère ces sonorités comme dures donc solides et insécables<sup>65</sup>. Elles rendent le mot difficile à prononcer, s'opposent à l'articulation et par suite tendent à « faire du mot une action en le rendant indécomposable, impossible à désintégrer : *langage sans articulation*. » (Deleuze, *Logique*, p. 109) Par l'emploi de cette expression, le philosophe suit les protestations du poète dans sa lettre à Parisot ainsi que dans son post-scriptum. Il établit une distinction stricte entre le langage du *nonsense* de l'original et celui de la traduction par Artaud. Ce dernier serait typique de la schizophrénie de l'auteur en ce qu'il s'oppose à l'articulation du langage ordinaire.

---

<sup>64</sup> « Au niveau du mot, les troubles essentiels sont le néologisme et le paralogisme. *Le néologisme de Snell* est un mot nouveau, signifiant et signifié; il peut n'être qu'un pur signifiant. Les mécanismes qui jouent dans l'évolution normale d'une langue, tels que nous les avons passés en revue, interviennent tous chez les néologues mentaux; notamment la dérivation analogique, la composition simple et la contamination. Parmi les types de contamination, Ferdière a bien étudié les *mots-valises* (portmanteau-words de Lewis Carroll, terme passé dans le vocabulaire des linguistes anglo-saxons), et Stuchlik a proposé le terme *druses verbales* pour qualifier des néologismes par fusion de fractions de mots usuels ou de pseudo-mots. *Les druses sont donc plus complexes et plus vides de sens que les mots-valises* [je souligne] car, dans le mot-valise, deux significations sont emballées (*packed up*) en un mot unique. Ce mot druse est emprunté au vocabulaire de la géologie; dans la terminologie psychiatrique de langue allemande, les Drusen sont des "conglomérats", telles les plaques séniles. » (Bobon, *Psychopathologie de l'expression*, p. 23-24)

<sup>65</sup> Thévenin a critiqué avec raison cette analyse qu'elle considère comme ethnocentrique : « N'y aurait-il pas d'ailleurs quelque racisme linguistique à le [le diagnostic de schizophrénie] voir confirmé par la surcharge en gutturales? » Ceci ne tient pas compte en effet de la relation du poète aux langues et cultures non occidentales et tend à répéter l'assimilation au nom d'une même « primitivité » des patients psychiatriques et des sujets non occidentaux. Cette primordialité accordée aux gutturales, dont on pourrait retrouver la trace dans les écrits des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles au sujet de l'origine du langage et de l'évolution des langues, est due à la disparition de certains sons gutturaux lors de l'évolution linguistique du latin ainsi qu'à l'association symbolique, qui n'est pas correcte d'un point de vue phonologique, de ces sons à la gorge ainsi que le traduit l'adjectif. Ils sont ainsi décrits comme cacophoniques ou exprimant de vives émotions.

#### d. L'opposition au « langage d'organes »

Le schizophrène s'oppose au langage ordinaire qu'il vit comme une passion s'attaquant au corps. Freud avait défini pour cette raison cette conception comme un « langage d'organes ». Le schizophrène par sa traduction s'efforce « de détruire le mot, de conjurer l'affect ou de transformer la passion douloureuse du corps en action triomphante, l'obéissance en commandement, toujours dans cette profondeur en dessous de la surface crevée. » (Deleuze, *Logique*, p. 108) Deleuze reprend dans cette analyse le « post-scriptum » à la traduction, dans lequel le poète dit s'être rencontré avec Lewis Carroll au sujet « d'être et obéir<sup>66</sup> ». Le poète y fait référence à la remarque de Dodu Mafflu quant au langage : « [I]a question est, dit Dodu Mafflu, de savoir qui est le Maître » (O, p. 921). Par l'invention néologique, Artaud refuse d'« obéir » au langage ordinaire et manifeste une volonté de domination de ce langage. Mais plus généralement, il interprète cette pratique comme un refus de l'antilogie entre être/exister et obéir. Selon Deleuze, ceci manifeste à nouveau un trait typiquement schizophrène. Ce refus et cette prise de pouvoir participe d'un rejet plus systématique de l'autorité et d'une agressivité caractéristiques de la position paranoïde-schizophrène, telle que définie par Mélanie Klein. Le schizophrène paranoïde, qui perçoit son corps comme fragmenté en une multiplicité d'organes, retourne au stade sadique anal<sup>67</sup> en occupant cette position. Ce stade a été initialement défini par Freud pour décrire l'organisation pré-génitale de la sexualité infantile dans laquelle il identifie à la fois un sadisme et un érotisme anal. Les références du poète à la fécalité semblent pointer dans cette direction

---

<sup>66</sup> Voir également une des lettres à Henri Parisot où on lit : « Je ne commanderai pas à mes désirs et à mes envies, mais je ne veux pas non plus qu'ils me conduisent, je veux *être* ces désirs et ces envies, et cela est certes difficile dans un monde qui n'a cessé d'être sous le commandement de l'esprit, et cela jusqu'au péril de l'âme et à la perte de tout corps. » (O, p. 1012)

<sup>67</sup> M. Klein, « Notes sur quelques mécanismes schizoïdes », dans M. Klein *et al.*, *Développements de la Psychanalyse*, p. 274-300.

et confirmer la lecture deleuzienne, mais comme je le montrerai elles résultent d'un détournement de la théorie psychanalytique.

**e. Un « langage sans organes »**

Le rejet du « langage d'organes » se produit simultanément au rejet du corps schizophrène fragmenté et divisé en organes en lequel consiste « le corps sans organes ». Aussi Deleuze va-t-il relier « le langage sans articulation » au rejet du langage d'organes et suggérer que le poète tente de développer un langage qu'on pourrait qualifier de « langage sans organes ». Il commente donc le vers de la traduction de « Jabberwocky » que j'ai étudié plus tôt (« Jusque-là où la roughe est à roughe a rangmbde et rangmbde a rouarghambde ») comme suit : « il s'agit d'activer, d'insuffler, de mouiller ou de faire flamber le mot pour qu'il devienne l'action d'un corps sans parties, au lieu de la passion d'un organisme morcelé. » (Deleuze, *Logique*, p. 110) Il compare les néologismes d'Artaud, qu'il rattache au langage inventé du poète, au nouveau corps qu'Artaud souhaite créer par sa pratique théâtrale et que le poète décrit comme un « corps sans organes » (*Pour en finir avec le jugement de dieu*, dans O, p. 1654). Il associe ainsi de même qu'Artaud l'invention langagière et la transformation du corps. De plus, le penseur reprend la critique du poème original de Lewis Carroll par Artaud dans la lettre à Henri Parisot – où le poète déclare qu'il « n'aime pas les poèmes ou les langages de surface » (O, p. 1013). Le philosophe considère que la traduction artaldienne est écrite dans un langage de la profondeur typiquement schizophrène. Le théoricien élabore à partir des descriptions d'un corps percé et donc béant donnés par les patients schizophrènes de Freud. Suivant Deleuze, ce langage transpose la profondeur du corps schizophrène chez Artaud. Linguistiquement, ce langage travaillerait la profondeur en ce qu'il conteste à la fois la logique et la grammaire. Le philosophe étend donc la remise en question de l'articulation phonétique à une remise

en question de l'articulation syntaxique, « la tentative agrammaticale » annoncée dans le titre de la traduction. Il reprend l'amalgame artaldien de la grammaire et de l'anatomie, de l'articulation syntaxique et de l'articulation corporelle.

L'analyse deleuzienne est pertinente et retient mon attention. Elle est conforme dans une certaine mesure aux revendications du poète de transformer simultanément corps et langage. Cependant, les analyses du théoricien à propos du « corps sans organes » sont symptomatiques en ce qu'elles s'appuient sur les théories psychanalytiques freudienne et kleinienne et négligent certains aspects idiosyncratiques des néologismes et du langage inventé d'Artaud. Tout d'abord, ainsi que je vais le démontrer, l'œuvre de ce dernier n'est pas simplement une illustration de la théorie psychanalytique à laquelle elle offre un cas exemplaire. Le poète fait référence de façon précise aux théories liées de la psychanalyse et de la psychiatrie si bien que tout diagnostic appliqué à son œuvre est voué à l'échec. De plus, comme je vais l'évoquer, les néologismes du poète de même que sa langue inventée procèdent par combinaisons de « blocs <sup>68</sup>» qui font référence à la fois aux techniques d'écritures combinatoires des surréalistes et des mystiques. Le langage du poète se situe certes au-delà de l'articulation, en particulier de la double articulation, mais il n'est pas sans articulation. Il est articulé phonétiquement. Il procède en fait d'un double mouvement de fragmentation et d'intégration et définit ainsi une autre articulation correspondant à l'autre anatomie du « corps sans organes ».

---

<sup>68</sup> Ce terme sera défini p. 72.

## f. Un langage agrammatical

C'est en vertu d'une semblable valorisation de la transgression grammaticale artaldienne que Ferdière justifie son admiration pour la traduction de *Through the Looking-Glass* bien qu'il déclare ne pas trouver « grand intérêt » aux glossolalies :

C'est une traduction qui trouve grâce à mes yeux. Elle est très poétique. Artaud a retrouvé un rythme du langage. Bizarrement, il me semble qu'au vingtième siècle les phénomènes de création poétique sont tellement spécifiques à chaque langage qu'ils apparaissent comme une destruction interne à chaque langue. Alors qu'avant on s'attaquait aux grandes structures, aux grands récits, maintenant on est vraiment au niveau de la destruction de toute forme d'ordre. (Ferdrière, FA, p. 233)

Le psychiatre reconnaît donc lui aussi la « tentative antigrammaticale » de l'auteur et son opposition à la syntaxe. Ceci est certes à mettre en rapport avec l'anarchisme affiché du psychiatre. Mais, cette négation de la syntaxe, qui revendique ce qui est considéré par les grammairiens comme faute ou erreur de syntaxe et dont le docteur Ferdière fait une essence de la poésie, s'oppose dans le même mouvement à la symptomatologie psychiatrique. En effet, le paragrammatisme et l'agrammatisme sont considérés par la psychiatrie de l'époque comme des traits typiques du langage du schizophrène (Bobon, *Introduction*, p. 111, 113 et 253). Selon cette dernière, la remise en cause de l'ordre et de la structure du langage est donc typique de la folie. Cette association s'appuie sur la négativité psychologique (négativisme<sup>69</sup>, délire de négation<sup>70</sup>)

---

<sup>69</sup> Le dictionnaire médical de l'Académie de Médecine donne cette définition : « Refus pathologique permanent, plus ou moins actif, des consignes, suggestions, sollicitations et communications venant d'autrui.

*Peut aboutir à un oppositionnisme global et même au grand négativisme avec enfouissement sous les draps et attitude fœtale.*

*Chez l'adulte, s'observe surtout dans les hébéphrénocatatonies schizophréniques, mode comportemental d'expression de la discordance. Plus rarement, il s'agit de délires de persécution, de mélancolies délirantes avec délire non congruent, de jeu maniaque, de débiles méfiants et vaniteux, de certains déments. Chez l'enfant, une protestation contre des frustrations ou des conflits peut se traduire ainsi. » (DAM)*

<sup>70</sup> « Idées délirantes de non-existence s'appliquant le plus souvent à un organe ou à une fonction, et qui peuvent aussi concerner le patient lui-même, sa famille, voire l'univers entier ou une partie du monde.

*Non spécifiques d'un trouble, elles peuvent se retrouver dans la confusion mentale, les démences, les délires paranoïdes ou paranoïaques. Mais classiquement, elles sont surtout une forme clinique de l'accès mélancolique, le syndrome de Cotard, qui repose sur le trépied sémiologique devenu rare : délire de négation d'organe ou de fonction, idées délirantes de damnation et d'immortalité.*

attribuée au schizophrène qui implique un rejet de toute forme d'ordre et d'autorité. Aussi quand le docteur interprète cette création poétique comme un accomplissement nécessaire et logique de la poésie, justement en ce qu'elle remet en cause à la fois l'ordre et la logique, il la dépeint en tant qu'exploration des limites de la pensée qui mène à son dépassement en raison du fait que le poète fait l'expérience de la folie. Cependant, Artaud assume de façon consciente cette position de la folie par sa pratique de l'écriture et il réinvestit d'un pouvoir poétique ce qui a été condamné par la psychiatrie.

La condamnation de Ferdière découle du fait que pour la psychiatrie les glossolalies sont caractéristiques du langage des aliénés comme Bobon, que cite le docteur, l'a résumé dans son ouvrage. Elles sont liées en effet aux échos sonores et à la fuite des idées motivée par ces derniers<sup>71</sup>, à l'écholalie<sup>72</sup>, au paralogisme<sup>73</sup>, au paragrammatisme et à l'agrammatisme<sup>74</sup>. Pourtant, les glossolalies artaldiennes impliquent une remise en

*Aujourd'hui, les idées de négation se rencontrent surtout dans les formes délirantes de dépression et les états délirants hypocondriaques, schizophrénies et psychoses paranoïaques en particulier.*

*D'autres idées de négation sont plus fréquentes, notamment dans les schizophrénies: négation d'identité, d'appartenance familiale. » (DAM)*

<sup>71</sup> « Emportement idéatoire sans suite logique, avec accélération et irrégularité du cours de la pensée que le sujet ne maîtrise plus, et dont l'inconsistance stérile, sans frein ni direction, contraste avec la richesse apparente.

*Chaque thème est quitté sans retour, avec passage fréquent à un autre par une quasi-homophonie ou du fait de la saisie aigüe d'éléments de l'environnement. Signe essentiel de la manie, elle est un des aspects de la tachypsychie. » (DAM)*

<sup>72</sup> « Stéréotypie qui consiste en l'imitation involontaire répétée, quasi automatique et dénuée de sens, des derniers mots entendus (écholalie), des mimiques ou attitudes d'autrui (échomimie, parfois en miroir), ou de ses actes et gestes (échopraxie).

*Les phénomènes d'écho s'observent surtout dans les arriérations, les psychoses infantiles, les hébéphrénocatatonies et les états démentiels (syndrome PEMA, de P. Guiraud: palilalie, écholalie, mutisme, amimie, dans la maladie de Pick).*

*L'écholalie de l'aphasie transcorticale sensorielle est parfois remarquable. Surtout dans certains syndromes frontaux, au comportement d'imitation peut s'associer plus ou moins rapidement un comportement d'utilisation (F. Lhermitte). Les noyaux gris centraux peuvent également être impliqués.*

*Le jeune enfant présente une tendance normale à répéter les sons émis par les adultes. » (DAM)*

<sup>73</sup> « Trouble sémantique caractérisé par le détournement du sens d'un mot ou d'une locution habituels au profit d'une acception personnelle étrangère à la convention commune (W. Wundt).

*Plus fréquents que les néologismes, ces choix verbaux incongrus donnent une allure insolite au discours de certains schizophrènes. » (DAM)*

<sup>74</sup> « Perturbations aphasiques se manifestant dans le discours oral ou écrit du patient par l'absence d'emploi des morphèmes grammaticaux libres (petits mots fonctionnels: articles, prépositions, pronoms) ou liés (flexions verbales: genre, nombre) et des déclinaisons.

question de la grammaire similaire à celle de la traduction du texte de Carroll. En tant que glossolalies, elles sont une pseudo-langue. Elles n'ont pas de grammaire et bien qu'ayant un semblant de syntaxe et de morphologie sont au-delà de la morphosyntaxe. De même, si elles sont écrites et découpées en mots et en vers, elles se situent au-delà de la double articulation. Elles sont cependant un phénomène linguistique décomposable phonétiquement. Cette remise en cause de la grammaire transparait tout autant dans la pratique de la liste. La glossolalie et la liste sont toutes deux des techniques d'écriture verticale qui remettent en cause l'horizontalité de la phrase syntaxiquement bien formée qu'elles découpent tout en procédant par des associations de mots par échos syllabique et sémantique.

#### **g. La « dysarthrie du Verbe »**

Artaud revendique cette agrammaticalité en retournant le diagnostic en direction du langage bien formé syntaxiquement de la médecine et de la raison. Dans certains textes de Rodez, Artaud recourt ainsi au terme de « dysarthrie » pour stigmatiser la langue classique qui suit les règles grammaticales, qu'il nomme « Verbe » et à laquelle il s'oppose : « c'est sur ce point que nous nous battons, dysarthrie du Verbe et moi » (XXI, 207). L'emploi qu'Artaud fait de ce mot est bien révélateur du rapport qu'il établit entre inventions corporelle et langagière par les remises en question conjuguées de la grammaire/syntaxe et de l'anatomie. Artaud détourne en fait le discours psychiatrique en le retournant contre lui-même, puisqu'ainsi qu'Évelyne Grossman le rappelle, « la *dysarthrie* est une difficulté de la parole qui résulte d'une ataxie ou d'une

---

*Les morphèmes lexicaux (mots à contenu) prédominent dans la production du patient, qui se caractérise par un style "télégraphique". Ce trouble survient de façon spécifique (mais non obligée) dans l'évolution des aphasies de Broca. » (DAM)*

paralysie des muscles et organes de la phonation<sup>75</sup> ». Or, Artaud recourt à ce terme justement pour décrire la grammaire et le discours de vérité logique et scientifique d'héritage cartésien. Cette association entre corps et langage rappelle certes les conceptions organicistes du XIX<sup>e</sup> siècle précédent, mais elle n'est pas le seul fait du poète. Elle a également lieu dans la symptomatologie psychiatrique, par laquelle elle est initiée. La terminologie médicale la première, par l'étymon d'*arthron*, qui signifie « articulation », utilisé à la fois pour décrire la syntaxe – reprenant ainsi de même que la linguistique une métaphore de la rhétorique classique (Aristote emploie ce terme pour désigner les articulations du discours dans le chapitre XX de sa *Poétique*) – et l'anatomie, assimile les représentations linguistique et corporelle.

#### **h. L'agrammatisme comme critique de la tradition métaphysique**

Cette opposition à la grammaire est liée par Artaud à sa quête mystique d'un autre langage plus à même d'exprimer sa pensée, auquel correspond la glossolalie. Il écrit notamment à cet effet que :

[l]e langage rationnel grammatical moderne actuel est beaucoup trop approximatif avec sa manière de serrer clairement un faux sujet, il oblige à n'édifier que dans le répertoire des choses claires, c'est à dire déjà éclairées, au lieu d'aller chercher dans l'obscur à chaque fois une inconnue à laquelle sera donnée sa vie claire par effort et par volonté. Ce que je fais est de fuir le clair pour éclairer l'obscur (Antonin Artaud cité par Paule Thévenin, qui date ces propos de février 1947, AAD, p. 230).

Remettre en cause la grammaire, « fuir le clair pour éclairer l'obscur », revient à laisser surgir l'étrangeté au sein même de la langue française. Le poète appelle donc à créer

---

<sup>75</sup> « La lutte contre la linéarité d'une syntaxe où s'enfoncent la langue et la pensée est l'un des thèmes constants de Rodez : "c'est sur ce point que nous nous battons, dysarthrie du Verbe et moi" (XXI, 207). Artaud met sur le même plan la dialectique psychique interne par laquelle il faudrait en passer pour penser et cette sclérose des articulations discursives que l'on nomme syntaxe. La *dysarthrie* est une difficulté de la parole qui résulte d'une ataxie ou d'une paralysie des muscles et organes de la phonation, mais nul doute qu'Artaud y entende aussi cette *arthrose* des rouages syntaxiques que sont les conjonctions de coordination ou de subordination, ces pronoms et locutions de toutes sortes dans lesquels la langue *coince* » (Grossman, A/J, p. 191).

une langue étrangère, ces « syllabes inventées » depuis l'intérieur même de la langue française :

Pour y arriver, partir de ce que je suis français  
 et de la manière qui exprime le mieux ma force de volonté présente, actuelle,  
 immédiate, humaine et autoritaire,  
 et corriger  
 car n'importe quoi est moi, ma façon de la faire n'est pas celle d'un être.  
 Ce sera toujours moi parlant une langue étrangère avec un accent toujours  
 reconnaissable (AAD, p. 229).

Ces syllabes inventées doivent se séparer de la langue française, qui représente symboliquement et culturellement, dans la tradition de Port-Royal, la langue de la logique et de la clarté, c'est-à-dire, suivant le poète, la langue de la métaphysique et de l'ontologie (de l'« être »).

#### **i. La performance glossolalique : réincarner le langage**

Cette opposition mystique et organiciste à la langue classique, qui semble d'un autre temps, sert pourtant au poète à définir une conception du langage nouvelle, congruente avec sa pratique théâtrale alternative qui contribuera à définir la pratique artistique de la performance. Dans une des ses lettres au docteur Ferdière, Artaud décrira cette pratique des glossolalies comme un « travail » rythmique et verbal (NER, p. 113) qu'il n'effectue que dans le cadre de ses pratiques artistiques (théâtre, dessin et poésie). Le rituel glossolalique devient ainsi une pratique artistique complexe. Il associe non seulement dans une chorégraphie le rythme du corps et celui de la voix, mais aussi entre en dialogue avec un poème ou un dessin dont les syllabes doivent « aider la compréhension », qu'elles traduisent vocalement et duquel elles ne se distinguent pas. Le poète martèle ses syllabes en face d'une représentation du corps, si bien que la transformation du corps par le dessin qui figure un « coccyx » et la transformation du langage par la glossolalie sont liées par la performance de l'écriture. Le poète déclare dans la même lettre demander justement conseil à ses médecins, experts en anatomie, de

vérifier la correspondance entre syllabes et corps dessiné. En tant que performance corporelle et langagière, les syllabes réalisent et justifient l'association entre corps et langage. Elles représentent un lien physique que le poète établit entre transformations corporelle et langagière. Leur inscription dans le dessin ou le poème auquel elles correspondent traduit donc la potentialité de la réfection du corps tentée par d'autres moyens dans le dessin, le poème ou les pratiques théâtrale et radiophonique.

*Couti l'anatomie* (voir Illustration 1), déjà étudié par Grossman (A/J, p. 197), est vraisemblablement le dessin que mentionne Artaud dans sa lettre à Ferdière (Thévenin, AAD, n. 29, p. 157). De nombreux dessins du poète, comme *L'Homme et sa douleur* – sur lequel je reviendrai, ont pour thème la transformation du corps soit en raison de la douleur subie soit par suite d'une remise en cause de l'anatomie associée aux pouvoirs médical et divin. *Couti l'anatomie* traite de la transformation du corps par un questionnement de l'anatomie et la présence de glossolalies lie cette transformation à la réforme du langage par l'invention langagière glossolalique. Le dessin est encadré par les glossolalies « Couti d'arbac/arbac cata/les os sema ». « Couti » est repris par le titre du dessin qui réfère ainsi la glossolalie à la transformation du corps, l'invention langagière à la critique de l'anatomie. Ce mot laisse entendre à la fois « outil » et « coutil », une sorte de tissu que représente étymologiquement le *texte*. Par association phonétique et sémantique, transparait également le sème de la coupe. Ce sème est dénoté par le suffixe *-tomie* d'*anatomie*, issu du grec *tomein*. L'implication des sèmes du tissu, de la coupe et de la chirurgie confère à « coutil » par association paronymique celui de la couture. Quant à « sema », il laisse entendre le mot grec *sema* qui signifie sens, tandis que « cata », qui évoque le grec *cata*, « vers le bas », suggère le renversement et l'opposition. « [L]es os sema » articule corps et sens en une sorte de mot-valise tout en annonçant la dispersion/fragmentation du corps (« semer les os ») qui

prépare sa transformation. Ces glossolalies jouent le rôle de ce qu'Artaud décrit comme encart<sup>76</sup> et que je désignerai à l'aide du terme de pictogramme<sup>77</sup>. Elles appartiennent à une multiplicité de médias entre dessin, écriture, performance théâtrale et vocalise. Elles réinterprètent le corps-hiéroglyphe de l'acteur dans *Le Théâtre et son double*<sup>78</sup> tout autant que les lettres-organes du « Rite du Peyotl<sup>79</sup> ». Par cette métaphore, écriture et dessin étaient déjà liés au mouvement du corps de l'acteur.

---

<sup>76</sup> Voir n. 265, p. 228.

<sup>77</sup> Voir plus loin le sous-chapitre « La Tour de Babel : la transformation du corps par l'expérience du langage », p. 227.

<sup>78</sup> « Ces acteurs avec leurs robes géométriques semblent des hiéroglyphes animés. » (« Sur le Théâtre Balinais », O, p. 536)

<sup>79</sup> Les lettres-organes, que mentionne Deleuze dans *Logique du Sens* (p. 107), manifestent « l'Esprit de Ciguri » dans « Le rite du peyotl, chez les Tarahumaras » : « Et au fond de ce vide apparut la forme d'une racine échouée, une sorte de J qui aurait eu à son sommet trois branches surmontées d'un E triste et brillant comme un œil. – Des flammes sortirent de l'oreille gauche du J et passant par derrière lui semblèrent pousser toutes les choses à droite, du côté où était mon foie, mais très au-delà de lui. – Je n'en vis pas plus et tout s'évanouit ou ce fut moi qui m'évanouis en revenant à la réalité ordinaire. En tout cas j'avais vu, paraît-il, l'Esprit même de Ciguri. » (O, p. 1689)

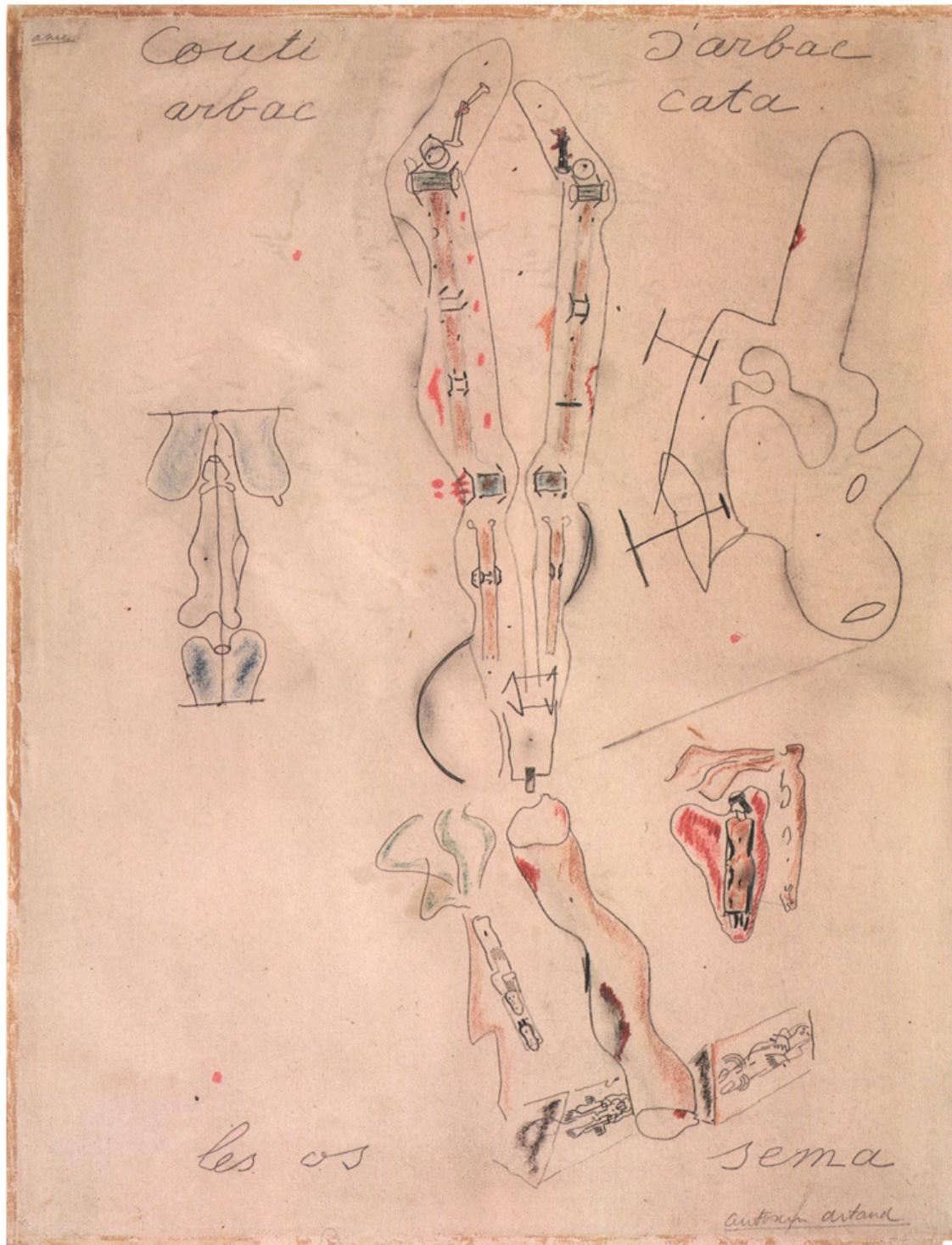


Illustration 1 : Couti l'anatomie

## j. La glossolalie et l'avènement d'un nouveau corps

Le poète va donc inscrire sa pratique glossolalique dans un projet plus vaste de refonte de l'humain, qui doit mener à la disparition de l'homme « mal créé » et à l'apparition d'un homme nouveau. Comme l'indiquent ses propres vers :

ce qui importe ce n'est pas d'ajouter le corps à la parole,  
 ce n'est pas d'incarner d'une part les mots,  
 de l'autre de faire saillir le démon de l'anatomie humaine parlant toute seule et pour son  
 compte à côté de la grammaire des mots purs,  
 non,  
 c'est la raison d'être elle-même du langage de la grammaire que je désaxe

**yo kambi de lo poulaino**  
**lo poulaino patentlu**  
**lo poulaino patentlu**

et je la désaxe de telle façon et sur tel plan qu'il en apparaît la nécessité d'une nouvelle  
 agonie humaine,  
 d'une nouvelle façon de souffler son corps, perpétuellement,

**ya garma yaur kaurtaurmo**  
**naun no ko**  
**ya garma yaurkaurtaurma**

comme hors apparences, hors notions et hors monde, dans un cri corporel pur, sur le  
 bord du temps et du néant. (« Lettre à Arthur Adamov, 26 octobre 1947 », O, p. 1631)

Cette transformation simultanée du corps et du langage est pensée à la fois sur un mode révolutionnaire, thérapeutique et eschatologique. La glossolalie en tant que pratique du souffle y tient le rôle d'une révélation apocalyptique (fin « du langage de la grammaire qu'elle désaxe » et « agonie humaine »). Le poète revisite le symbolisme de la glossolalie en tant que répétition de la Création. Il en fait cette fois une recréation de l'humain (« nouvelle façon de souffler son corps »), formation de l'homme par le souffle qui rappelle la Genèse, mais aussi émergence d'un nouveau corps semblable au corps de gloire amené par le jugement dernier. Selon Artaud, la glossolalie n'annonce pas seulement cette transformation, mais bien plus, elle la réalise et la manifeste. La remise en cause de la grammaire implique une remise en cause de l'anatomie. Dans le cadre de sa redéfinition de la pratique théâtrale, l'invention d'un nouveau langage mène à l'invention d'un nouveau corps.

#### 4. Une expérience des langues : la diversité linguistique face à la psychanalyse

Tandis que les interprétations psychiatriques et psychanalytiques de la langue inventée par Artaud insistent sur la schizophrénie du poète et le questionnement du sujet traditionnel qu'elle implique (Ferdrière, Deleuze, Kristeva), je pense que cette création d'une langue nouvelle ne se réduit pas à l'expression d'un sujet aliéné. La réévaluation linguistique des glossolalies, tradition dans laquelle s'inscrit cette langue, qui ne sont plus désormais considérées comme une occurrence psychopathologique mais plutôt comme une pratique rituelle courante, avait pavé le chemin. Si les glossolalies artaldiennes se prêtent aux interprétations psychanalytiques, c'est en raison du fait qu'elles y sont liées dans leur origine et en donnent un reflet parodique. Artaud a en effet contesté à la fois la psychanalyse et le concept de la famille qu'il associait à cette dernière. Il questionne ses propres origines et tente de s'affranchir de toute généalogie. Il est de même obsédé par une quête d'originalité absolue : il cherche à se définir lui-même, libre de toute prédétermination (culturelle, sociale et biologique). Ses textes se révèlent pourtant bien souvent comme une appropriation ambivalente de sources diverses, tout en étant traversés par une peur paranoïaque et une exécution de toute altérité expropriante. Cette ambivalence se retrouve quant au statut des glossolalies dans les textes d'Artaud, qui oscille entre universalité et expression idiosyncratique.

Dans plusieurs textes, dont *Ci-Gît*, Artaud se déclare son propre père et sa propre mère<sup>80</sup> et il invente une généalogie alternative qui le ferait descendre de sa grand-mère

---

<sup>80</sup> « 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,

maternelle d'ascendance gréco-turque. Comme Guy Rosolato l'a déjà suggéré, certains passages de la langue inventée par Artaud présentent justement des similarités avec le turc et avec le grec. Pourtant, cette langue inventée ne se réduit pas à l'expression d'une autre mythologie familiale. Une telle interprétation tendrait à répéter en la faisant varier une certaine interprétation psychanalytique. Artaud associe certes invention langagière et invention de soi, mais, selon moi, les glossolalies, traduisent une expérience des langues, une histoire du rapport du poète aux langues. C'est pour cela que je propose d'employer l'expression de « glossopoïèse <sup>81</sup> relationnelle » pour décrire plus précisément les glossolalies en ce qu'elles reprennent et combinent des mots de différentes langues. Ces mots ne sont pas des signes linguistiques, mais des « blocs » qui ne sont pas indexés sur une fonction syntaxique ou un sens précis. On ne peut percevoir que des effets de sens du fait de l'enchaînement, de la disposition ou plutôt de la « constellation » de ces blocs et du rapport qu'ils entretiennent avec les textes ou dessins dans lesquels sont incluses les glossolalies. Ces opérations sont liées à une performance rythmique qui relate cette aventure du sujet dans le monde. Il s'agit d'une redéfinition de soi dans le rapport vécu à la diversité des langues.

Ce polyglottisme a toujours été une caractéristique essentielle de la glossolalie qui a été souvent sous-estimée dans ses conséquences par ses interprètes. Le parler en langues lors de la Pentecôte, tel qu'il est décrit dans la Bible et que j'ai évoqué plus haut, est davantage une xénoglossie qu'une glossolalie. En effet, les apôtres, visités par l'Esprit saint, deviennent capables de parler de telle sorte qu'ils soient compris des

---

suie du cu de la grand-maman,  
beaucoup plus que du père-mère. » (O, p. 1152)

<sup>81</sup> Ce terme savant a été « fabriqué » par Théodore Flournoy pour décrire « la fabrication complète et de toutes pièces d'une langue nouvelle par une activité subconsciente » (*Des Indes à la planète Mars*, p. 191-192) à laquelle correspond selon lui la langue inventée par Hélène Smith. Cette langue est « une création à partir de langues existantes » (Courtine, « La question de la glossolalie » dans Sylvain Auroux (éd.), *Histoire des linguistiques*, p. 397-408). Derrida l'emploie pour caractériser les glossolalies d'Artaud dans *L'Écriture et la différence* puisqu'elles ne sont « ni un langage imitatif ni une création de noms » (p. 252).

locuteurs, parlant diverses langues mutuellement incompréhensibles, qui les entourent. Les apôtres parlent-ils une langue universelle, ancienne ou nouvelle ou acquièrent-ils miraculeusement la capacité de parler des langues étrangères qui leur étaient jusque-là inconnues, c'est-à-dire le don de xénoglossie? La glossolalie est décrite par ses locuteurs comme une langue autre, langue étrangère ou universelle, langue ancienne, originelle ou nouvelle, inventée, langue des anges ou langue inspirée par dieu. (Courtine, « Les silences », p. 7-8). Parole d'inspiration divine, la glossolalie pointe vers les langues adamique, angélique, divine ou babélique, d'avant Babel et la division des langues. Une autre tradition, à la suite de Paul de Tarse, la considère comme une langue singulière, certes d'inspiration divine, mais incompréhensible de façon directe et qui nécessite une interprétation.

Jean-Jacques Courtine, à la suite des remarques de William Samarin, suggère un moyen de réconcilier ces deux traditions, en s'inspirant de la scène d'ouverture de *Le Double Assassinat dans la rue Morgue*, nouvelle policière noire d'Edgar Allan Poe<sup>82</sup>. Dans cette nouvelle, un double meurtre est commis et des témoins, parlant tous des langues distinctes, ont entendu le meurtrier parler une langue étrangère. Chacun des témoins attribue alors une langue différente, distincte de sa propre langue maternelle, au meurtrier qui se révèle en fait être un singe. Je ne m'attarderai pas à souligner l'effet de familière étrangeté qu'on voit ici à l'œuvre à la fois du point de vue linguistique et biologique, qui rappelle la machine de Linné sur laquelle je reviendrai. Nos présupposés culturels sont mis à mal par cette étrangeté. D'ailleurs, Artaud surnommait « cage aux singes » un passage de sa dernière émission radiophonique qu'il avait interprété en duo avec l'acteur Roger Blin et qui contenait des vocalises glossolaliques. Ce passage figurait dans les esquisses préparatoires sous la forme de glossolalies. Ainsi que Jean-

---

<sup>82</sup> Courtine, « Des faux en langue? (Remarques linguistiques à propos des glossolales) », *Le Discours psychanalytique*, no 6, 1983, p. 38.

Jacques Courtine le suggère, les glossolalies déclenchent une tentative d'identification en raison de leur étrangeté, elles évoquent une langue étrangère sans pourtant en constituer aucune en particulier. Dans le cas des apôtres, bien qu'il ne reste pas de trace des paroles qu'ils auraient prononcées, le linguiste considère qu'il s'agit d'un tel effet d'identification. Ce caractère autre, étranger de la glossolalie en est un aspect essentiel et comme cette dernière ne peut être considérée de façon systématique comme un ensemble linguistique cohérent, une langue nouvelle ou déjà existante, il est permis par des effets d'étrangeté qui affectent l'interlocuteur et le locuteur lorsqu'il s'écoute parler. La glossolalie résonne comme une langue étrangère, elle évoque d'autres langues.

Ce n'est pas autrement que la langue inventée par Artaud est caractérisée par ce dernier comme une langue ancienne universellement compréhensible, qu'il maîtrisait jadis si bien qu'il aurait écrit tout un livre dans cette langue. Le poète l'aurait oublié depuis, et elle serait désormais disparue, le livre s'étant perdu en raison de mauvaises influences. Par sa pratique glossolalique, il dit tenter de retrouver ce langage perdu. Dans le cas d'Artaud, l'effet d'étrangèreté se produit par le biais de mots empruntés à des langues étrangères ou formés de mots provenant de diverses langues, sur le modèle des mots-valises, que le langage inventé se signale comme étranger. Ces mots ne sont plus des signes linguistiques, ils n'appartiennent pas à une seule langue et ne dénotent pas un sens déterminé, de façon plus ou moins exacte, par la syntaxe et le contexte. Aussi préférerais-je employer l'expression de « blocs » pour les désigner ou pour désigner également leurs syllabes en tant que fragments de ceux-ci. Ils ne sont plus utilisés au sein de phrases cohérentes, bien que parfois ces enchaînements de mots imitent la syntaxe et en suggèrent une autre, une pseudo-syntaxe<sup>83</sup>. Cependant, ils ne

---

<sup>83</sup> Certaines séquences glossolaliques imitent ainsi la syntaxe du français de façon plus précise par des séquences qui rappellent les enchaînements syntaxiques interjection/nom/adjectif : « **o kaya pontoura** » (O, p. 1123, l'impression d'imitation syntaxique est renforcée par la répétition « évocatoire » du mot

sont pas dénués de sens, ce sens étant parfois renforcé par des effets de connotations dus au « contexte » (texte ou dessin au sein duquel est inclus le passage glossolalique, ou autres blocs du passage). Ceci est la principale distinction entre les glossolalies artaldiennes et les glossolalies étudiées par Samarin. Les glossolalies d'Artaud sont écrites, elles sont la trace d'une performance de l'écriture.

Tout d'abord, le langage inventé d'Artaud semble étranger au lecteur à la fois phonétiquement et graphiquement. L'utilisation de certaines combinaisons graphiques et phonétiques par Artaud distingue ce langage du français et le rapproche de langues étrangères à ce dernier. Ce langage utilise davantage de voyelles que le français et les mots se terminent souvent par des voyelles sonores, « a », « o » ou « i »<sup>84</sup>. Toutes les voyelles sont prononcées, ainsi que le rappelle Paule Thévenin, l'écriture étant phonétique<sup>85</sup>. Les terminaisons vocaliques et la prononciation sonore des voyelles évoquent de nombreuses langues étrangères latines ou slaves, (terminaisons en a : italien, espagnol, russe) ou non occidentales : moyen-orientales (terminaisons en i : langues sémitiques ou turques), orientales (terminaisons en a et en i : sanskrit, védique, mandarin), amérindiennes (terminaison en a : raramuri). Cet effet d'étrangeté est paradoxal, comme l'a remarqué Samarin à propos des pratiques glossolaliques qu'il a étudiées, en ce sens qu'il est obtenu en augmentant la fréquence de phonèmes déjà

---

« kaya » qui semble être précisé et caractérisé par « pontoura »); interjection/adjectif/nom : « **o reche modo** » (*Pour en finir avec le jugement de dieu*, O, p. 1645); interjection/article/nom : « **o e cel** » (« Première lettre à André Breton », O, p. 1411); verbe/article/nom : « **sha la vita** » (*Suppôts et supplications*, O, p. 1377) ou conjonction de coordination/sujet/verbe/article/COD : « **ca i tra la sara** » (« Les malades et les médecins », O, p. 1087). Cette langue inventée mime donc, dans certains passages, le rythme et la syntaxe du français.

<sup>84</sup> Par exemple : « **ya garma yaur kautarmo naun no ko**

« **ya garma yaurkautaurma** » (« Lettre à Arthur Adamov du 26 octobre 1947 », O, p. 1631).

<sup>85</sup> « [I] [Antonin Artaud] faisait entendre toutes les lettres avec une prononciation beaucoup plus proche de l'italien que du français. » (Thévenin, notes, XII, p. 276)

courants en français<sup>86</sup>. Les glossolalies artaldiennes contiennent, par ailleurs, des groupes consonantiques qui n'existent pas en français, notamment des successions de plus de trois consonnes, comme « *rchpt*<sup>87</sup> », « *rch*<sup>88</sup> », ou « *mptl*<sup>89</sup> » et « *ntl*<sup>90</sup> ». Ce type d'enchaînements consonantiques est caractéristique des langues d'Amérique centrale (nahuatl, raramuri).

Comme Guy Rosolato l'a déjà noté<sup>91</sup>, certains passages du langage inventé par Artaud présentent des similarités à la fois avec le turc et avec le grec :

**tekhul adan**  
**teter kirkida**  
**tekhul adan**  
**teter kiti** (*Suppôts et Supplications*, O, p. 1357).

Dans ce passage, on reconnaît des mots, des groupes syllabiques ou des syllabes turques : *kir* (mot signifiant « saleté » et groupe syllabique qui apparaît dans de nombreux mots), *k(h)ul* (mot signifiant « esclave » et groupe syllabique commun), *adan* (groupe syllabique courant et déclinaison verbale), *kida*, *ter*, *terk*, *ki*, *ul* (groupes syllabiques et syllabes courants); ainsi que certaines terminaisons, *-ul* et *-dan*, et certains suffixes, *-a*, *-i*, *-da* et *-ti*. On retrouve également, dans de nombreux passages glossolaliques, des mots grecs ou des néologismes formés à partir de racines grecques, souvent écrits phonétiquement, (« *skizi* », « *proto* », « *ana* », « *leptura* », « *eretiki* »), ainsi que des mots italiens (par exemple « *pedana* », « *modo* », « *bella* », « *lupa* ») ce qui contribue à les rapprocher de formules latines qu'on retrouve dans la liturgie

<sup>86</sup> «In other words, he and every other creator of extemporaneous pseudolanguage tends to use what is common in his native language. In fact, it is more common that he maximizes what is already most frequent.» [« En d'autres mots, lui, ainsi que n'importe quel inventeur d'un pseudo-langage improvisé, tend à utiliser ce qui est le plus courant dans sa propre langue. En fait, il est même plus commun qu'il augmente le fréquence de ce qui est déjà fréquent. » Ma traduction] (Samarin, *Tongues*, p. 83)

<sup>87</sup> Ainsi : « **orch torpch**

**ta urchpt orchpt** » (*Le Retour d'Artaud, le Môme*, O, p. 1128-1129).

<sup>88</sup> Tel « **o marchti rombi** » (*Le Retour d'Artaud, le Môme*, O, p. 1128).

<sup>89</sup> Notamment : « **a tinemptle** » (*Le Retour d'Artaud, le Môme*, O, p. 1128).

<sup>90</sup> Ainsi : « **lo poulaino patentlu** » (O, p. 1631).

<sup>91</sup> G. Rosolato, *La Relation d'inconnu*, p. 138-139.

catholique de l'époque. Ainsi que Thomas Maeder le rappelle<sup>92</sup>, Artaud avait appris la langue grecque par ses grand-mères lorsqu'il était enfant, et il avait passé un été à Smirne, ville turque ayant une importante communauté grecque, dont sa famille était originaire et où il a pu côtoyer à la fois les communautés hellénophone et turcophone. Artaud avait également appris l'italien par sa nourrice. Ces langues jouent donc un rôle important dans l'imaginaire linguistique du poète. Ce dernier insiste, en particulier, à plusieurs reprises sur ses origines grecques.

Cependant, la langue d'Artaud est liée à nombre d'autres langues. Les glossolalies abondent en particulier en mots empruntés à des langues sacrées et mystiques. Le titre du livre perdu d'Artaud qu'il aurait écrit dans cette langue universelle est *Letura d'Eprahi Falli Tetar Fendi Photia o Fotre Indi*. Ainsi que Paule Thévenin l'a souligné, ce titre contient des mots ou en évoque qui sont empruntés à l'italien, à l'hébreu, au latin, à l'ancien français et au sanskrit (AAD, p. 215-219). Comme je l'ai déjà suggéré, l'hébreu, le latin et le sanskrit – langues dont on retrouve des mots et des racines dans les passages glossolaliques – sont des langues avec lesquelles Artaud a eu l'occasion de se familiariser, notamment, par les lectures de textes mystiques qu'il a faites durant son internement à Rodez, période durant laquelle il commence à inclure des passages de syllabes inventées dans ses textes.

Personne n'a cependant à ce jour cherché à établir des correspondances entre la langue inventée d'Artaud et la langue raramuri parlée par le peuple éponyme de la Sierra Tarahumara<sup>93</sup> que le poète a visité lors de son voyage au Mexique. Il a participé à leurs rituels et les a décrits par la suite dans plusieurs textes. Le passage suivant rappelle selon moi cette expérience :

---

<sup>92</sup> T. Maeder, *Antonin Artaud*, p. 26.

<sup>93</sup> Les hispanophones emploient le terme tarahumara pour désigner le peuple raramuri. La partie de la Sierra Madre dans laquelle ceux-ci habitent a été appelée par extension Sierra Tarahumara.

**ratara ratara ratara**  
**atara tatara rana**  
**otara otara katara**  
**otara ratara kana** (O, p. 1015).

Dans le passage glossolalique précédent, de la répétition, du déplacement et de la recombinaison des blocs, des mots raramuri émergent. *Rata* signifie « éclater » ou « être chaud »<sup>94</sup>. *Ratara* est le futur de ce verbe. *Ratare* signifie « fièvre ou chaleur », *rate* ou *atara*, « oncle », *rana*, « retentir, tonner », *tata*, « père ». *Rara* signifie pied. On le relève dans *raramuri* qui signifierait « ceux qui ont le pied léger ». *Rara* peut aussi signifier « épars ». *Kana* apparaît dans *oma kana* et *kanapuri* qui signifient « partout, de toute part ou dans chacune de ses parties ». *Ra*, *raka* et *rara* sont des particules utilisées pour former des noms, en particulier dérivés d'instruments ou de moyens. *Raka* peut aussi désigner « saigner ». *Tara* a pour sens « énumérer » et *rana*, « roux, alezan ». Toutes ces syllabes (*o*, *ka*, *na*, *ra*, *ta*) sont extrêmement communes en raramuri. Aussi n'est-il pas surprenant que par leur permutation des mots de cette langue se constituent.

La plupart de ces mots pourraient être proférés lors des rituels raramuri auxquels le poète a assisté ou être employés pour les décrire. Le poète semble se remémorer de façon plus ou moins consciente les mots raramuri qu'il a entendus. Ils appartiennent à des champs lexicaux qui jouent un rôle important dans l'œuvre d'Artaud. La langue des raramuri correspond, de même que le latin, l'hébreu et le sanskrit, à une expérience du sacré pour Artaud. Et le poète semble lui aussi posséder le don de xénoglossie, ce don de parler une langue que l'on n'a jamais apprise, comme en leur temps les apôtres visités par l'Esprit saint.

---

<sup>94</sup> Toutes les définitions précédentes sont ma traduction des définitions données par I. Gray-Thord dans son ouvrage *Tarahumara-English, English-Tarahumara Dictionary and an Introduction to Tarahumara Grammar*, seul dictionnaire de langue tarahumara/raramuri disponible à ce jour.

Artaud caractérise justement le passage glossolalique « raramuri » précédent dans la lettre à Henri Parisot dans laquelle il est inclus comme une tentative pour se souvenir d'un langage jadis connu, ou du moins entendu, qu'il aurait oublié<sup>95</sup>. La cryptomémoire, « la manifestation à la conscience de ce qui a été jadis enregistré par la mémoire et subséquemment oublié »<sup>96</sup>, a été en effet avancée par Samarin comme possible explication du don de xénoglossie. Le livre qui contiendrait l'expérience et le témoignage de ce langage perdu pourrait être le récit du voyage au pays des Tarahumaras, qu'Artaud décrira dans plusieurs autres textes par la suite. Henri Parisot avait contacté Artaud à l'origine pour publier les textes qu'il avait écrits à propos de son voyage au Mexique et en particulier des rituels raramuri auxquels il avait participé<sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> « Voici quelques essais de langage auxquels le langage de ce livre ancien devait ressembler. » (« Lettre à Henri Parisot du 22 septembre 1945 », O, p. 1015)

<sup>96</sup> «Some alleged cases of xenoglossia might be explained by cryptomnesia which is the appearance in the conscious mind of what was once stored in the memory and then forgotten. While such cases of "hidden memory" are not unusual, something more common is remembering a language under certain kinds of stress. Thus, an eminent botanist who in his younger days used Malay while conducting field work in Indonesia is able now to make sentences in this language only when in the hearing of a language that is unintelligible to him, and then the Malay appears unvoluntarily and instead of the intended sentences" [« Certains des cas présumés de xénoglossie pourrait s'expliquer en tant que cryptomémoire, qui consiste à la remontée à la surface de la conscience de ce qu'elle a jadis engrangé puis oublié par la suite. Tandis que de tels cas de "mémoire enfouie" ne sont pas rares, il est plus commun de se souvenir d'une langue sous l'effet de certains types d'émotions déstabilisantes. Ainsi, un éminent botaniste qui avait employé le malais dans sa jeunesse alors qu'il menait des recherches sur le terrain en Indonésie est à présent capable de former des phrases dans cette langue seulement dans le cas où il entend une langue qu'il ne connaît pas. Dans ce cas, le malais apparaît de façon involontaire plutôt que sous la forme de phrases intentionnelles » ; ma traduction] (Samarin, *Tongues*, p. 115). Cette question est indécidable, bien qu'elle soit historiquement et pratiquement liée à la question de la glossolalie, en particulier de la glossolalie comme xénoglossie. Elle se pose également à propos des passages qui imitent la langue turque et des mots grecs, italiens ou latins employés dans de nombreux passages glossolaliques, bien que la plupart de ces derniers soient en fait souvent empruntés au langage scientifique et à l'étymologie savante. Peut-on maîtriser, recréer ou du moins parvenir à évoquer un langage que l'on ne connaît pas, mais qu'on a déjà entendu ou pratiqué, en retrouver des mots, des sonorités?

<sup>97</sup> Artaud a écrit une série de textes au sujet de ce voyage, sur lequel il n'a cessé de travailler jusqu'à la fin de sa vie. Ces textes hautement subjectifs se concentrent sur l'observation du paysage par Artaud, sa rencontre avec les Raramuri et sa participation aux rituels raramuri. Ils ont été réécrits de multiples fois. Artaud a écrit une première relation de son voyage au pays des Tarahumaras au Mexique à la fin de 1936, en revenant de la Sierra Tarahumara. Dans la même lettre dans laquelle il tentait de convaincre Jean Paulhan de publier ce premier texte, il discute d'ailleurs des épreuves de son manifeste théâtral, *Le Théâtre et son double*. Plus tard, alors qu'il est interné à l'asile de Rodez, en 1943, après avoir été contacté par le jeune éditeur Henri Parisot qui souhaitait publier ses récits mexicains, Artaud a écrit un autre texte qu'il a inclus dans une lettre adressée à son psychiatre, le docteur Ferdière. C'est l'un des premiers textes qu'Artaud a ainsi écrit lors de l'expérience d'art-thérapie à laquelle il a participé et qui est considéré par certains comme un retour à l'écriture. Le poète a composé une dernière version peu avant sa mort au début de 1948. Ce texte a été inclus dans sa dernière émission radiophonique, *Pour en finir avec*

Dans la première lettre qu'il adresse à Parisot en réponse à sa requête, Artaud fait référence à des manuscrits qui auraient disparus, été perdus ou volés, peu après son arrestation en Irlande, avant son rapatriement et son internement. Artaud mentionne en particulier un livre intitulé *Voyage au Mexique*, dont une partie seulement a été publiée sous le titre de « Voyage au pays des Tarahumaras ». Dans une seconde lettre, Artaud mentionne à nouveau un livre qui aurait été volé, qui porte le titre *Letura d'Eprahi* et aurait été écrit dans une langue universelle. Il s'efforce de recréer ce livre en proférant les syllabes qui laissent alors entendre la langue des Raramuri. Ce passage glossolalique peut ainsi être considéré comme une tentative pour recréer le *Voyage au Mexique*. Il ne s'agit pas dans ce cas d'un récit qui raconte son voyage et décrit sa participation aux rituels raramuri. Il se distingue des autres textes que le poète a écrits à propos de cette expérience et qu'il publiera plus tard lors de son retour à Paris. Il s'agit plutôt d'une glossolalie, une incantation, une performance qui nous laisse entendre des mots raramuri faisant part(ie) de ces rituels, comme si nous y assistions, un rituel qui ranime ce rituel, un rituel (au sujet/en vue) du rituel. Le passage cité illustre bien comment la rencontre du poète avec les Raramuri a joué un rôle majeur dans sa redéfinition d'une pratique théâtrale alternative : un théâtre en tant que rituel thérapeutique<sup>98</sup> à travers lequel le sujet-acteur vient à se transformer lui-même<sup>99</sup>.

---

*le jugement de dieu*. Ce texte, intitulé « Tutuguri ou le rite du soleil noir », décrit un rituel, inspiré du rituel raramuri éponyme mais en le remaniant complètement. En particulier, le poète transforme ce rituel religieux – la religion raramuri correspondant à un catholicisme syncrétique – en un rituel anticatholique, basé sur la profanation de la croix. Ce rituel joue un rôle central dans la dernière émission radiophonique du poète, qui peut être considérée comme une réinterprétation de ses écrits sur le théâtre et une synthèse de sa pratique artistique multimédiatique. C'est pourquoi on pourrait, selon moi, caractériser cette expérience des rituels raramuri par Artaud en tant qu'*ethnopoétique*, étant donné que la rencontre du poète avec les Raramuri est liée à ses expérimentations théâtrales et est pensée, vécue et transmise en tant que pratique artistique.

<sup>98</sup> J'emploie l'expression de « rituel thérapeutique » pour rappeler le rapport du Théâtre de la Cruauté à la fois aux rituels raramuri et aux rituels d'exorcismes associés aux « incantations » glossolaliques, et ceci quand bien même l'auteur rejette dans l'un de ces derniers textes cette notion de rituel en ce qu'il la relie à la religion catholique et à sa tradition (CI, t. II, p. 1369-1370). Il serait plus juste de parler de performance, terme que j'emploie la plupart du temps mais qui efface cette relation. C'est en fait la

Les exemples précédents sont liés à l'expérience des langues qu'a eue le poète. Ils ont à voir avec sa mémoire, ses souvenirs, un imaginaire linguistique familial, personnel et collectif. L'un des aspects importants des langages inventés, dont font partie les glossolalies, est en effet ce rapport à l'imaginaire linguistique. Mais cet imaginaire, dans le cas d'Artaud, n'est pas mythique ou idéal, il entretient un rapport avec le vécu du poète qui marque ainsi de son empreinte le langage inventé. Dans la glossolalie s'écrit ainsi l'histoire d'un rapport aux langues, l'histoire langagière du poète. Son « expérience de langage » relate son expérience des langues. L'expression de « glossopoïèse relationnelle », pour parler du langage inventé par Artaud, en ce sens traduit le fait que les glossolalies artaldiennes réutilisent des mots et des syllabes d'autres langues<sup>100</sup> qu'elles transposent et recomposent en déplaçant leur sens. Elles sont

---

notion de performance qu'Artaud définit dans ces derniers textes en l'opposant à cette version du rituel qu'il détourne.

<sup>99</sup> Artaud s'intéressait particulièrement au rituel de Ciguri ou Jikuri en raramuri, lors duquel le prêtre recourt au peyotl, cactée aux puissantes vertus hallucinogènes afin de communiquer avec le demi-dieu éponyme. Ce dernier permet aux Raramuri d'entrapercevoir l'autre-monde, celui dans lequel vivent leurs dieux et de guérir ainsi leur âme et par suite leur corps. Artaud justifiait justement à son psychiatre les rituels associés aux proférations glossolaliques à la fois en tant que processus thérapeutique (« thaumaturgie ») et pratique théâtrale. Il ira même plus tard jusqu'à décrire sa pratique théâtrale en tant que thérapie. Le peyotl joue un rôle similaire au dictame dans l'œuvre d'Artaud. Mentionné plus haut, le dictame, en grec *diktamos*, est une plante mythique aux vertus vulnérables, qui, ainsi que l'*Énéide* nous l'a transmis, peut guérir toute blessure. Le poète utilisera plus tard ce mot à multiples reprises. Il en fait un néologisme auquel il accorde une multiplicité de sens, le décomposant en plusieurs mots, tels les mots-valises carrolliens : « dictée, diction et âme ». Ces mots font écho aux vertus magiques de la plante, pouvoir guérisseur semblable à celui du demi-dieu Jikuri représenté par le peyotl. Le dictame, dont le poète fait un synonyme de sa pratique poétique, correspond à une conception de la poésie incarnée et performée qui agit comme une thérapie en lien avec les rituels thérapeutiques raramuri. Ces rituels étaient un exemple du type d'expérience théâtrale que le poète souhaitait réaliser : une performance qui a une incidence directe sur le corps et la vie des participants/spectateurs.

<sup>100</sup> Comme le fait remarquer Samarin, le simple fait que les glossolalies soient structurées phonologiquement implique qu'elles font souvent écho à d'autres langues, ce qui est conforme à l'interprétation des glossolalies que Coutine déduit de sa lecture de Poe : "In such attempts (nonhuman language), where humans have to say or write something that somehow represents speech, authors cannot get away from human language: their most daring neologism will in all likelihood be similar to something found somewhere in the world, although writing permits the representation of unpronounceable words, like *wgooqxbb*." [« Dans le cas de tels essais (langage non-humain), où des humains doivent prononcer ou écrire quelque chose qui, d'une manière ou d'une autre, représente la parole, l'auteur ne peut se départir du langage humain : même ses néologismes les plus aventureux seront, en toute vraisemblance, similaires à une occurrence qui se produit à un autre point du globe, bien que l'écriture permette la transcription de mots imprononçables, comme *wgooqxbb*. » Ma traduction] (Samarin, *Tongues*, p. 103-104) Selon moi, ceci n'est pas toujours une simple coïncidence, mais comme dans le cas d'Artaud, peut résulter d'une expérience de ces langues.

donc « glossopoïèse » en tant qu'elles sont une (re-)création du langage, sa réfection dans un creuset de langues. L'adjectif *relationnel*, quant à lui, rend compte que les glossolalies sont déterminées par la relation du poète à ces langues et son histoire linguistique dont elles donnent une relation. Je prends la relation, dans le sens que donne Édouard Glissant à ce mot<sup>101</sup>. D'après lui, la relation a à voir avec une histoire du sujet au monde, en particulier une histoire de son rapport à la diversité linguistique<sup>102</sup>. La pratique glossolalique met au jour un principe essentiel de toute langue qui se définit d'abord par son rapport à l'autre, sa formation par emprunts successifs et évolutions phonétiques à partir d'autres langues, si bien que la glossolalie donne à entendre l'étrangeté fondamentale de toute langue, son multilinguisme originel. Elle rejoue Babel. La glossolalie manifeste en pratique cette interpénétration mutuelle des langues aux conséquences philosophiques et culturelles, qui fait qu'en pratique il n'y a pas de frontière linguistique et tout acte linguistique est d'abord une traduction. Cette pratique tend bien entendu à remettre en question l'idée de langue maternelle, la métaphore même à l'origine de cette conception et les analyses psychanalytiques qui en découlent.

---

<sup>101</sup> Voir Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, p. 187 : « La Relation relie (relaie), relate ».

<sup>102</sup> C'est sans doute pour cela, que Glissant cite à plusieurs reprises Artaud comme un exemple de ce qu'il nomme « l'appel du Divers » et déclare dans *Poétique de la Relation* que « la parole d'Artaud est un écho-monde en dehors du monde. » (p. 107)

## 5. Les glossolalies comme défi lancé à l'herméneutique et au diagnostic

### a. Glossolalies et sens

Artaud décrit ses glossolalies en tant que tentative pour réformer le langage et la langue française, en particulier en ce qu'elles remettent en cause la grammaire et empruntent à une multiplicité de langues. S'appuyant à la fois sur les propos de l'auteur au sujet des glossolalies et certaines de ses remarques sur le langage, plusieurs interprètes ont distingué dans cette remise en question de la grammaire et du langage une opposition à la signification. Ils ont ainsi situé les glossolalies en dehors du sens, retrouvant sur ce point les théories psychiatriques et linguistiques. Mais selon moi, les glossolalies en tant que pratique poétique et écrite, si elles excèdent certes la signification, ne lui sont cependant pas étrangères.

Le docteur Ferdière ne cachait pas son embarras et son incompréhension face aux passages glossolaliques dans l'œuvre d'Artaud, avouant à Sylvère Lotringer en entrevue leur trouver peu d'intérêt<sup>103</sup>. L'attitude de Ferdière s'inscrit dans la lignée des études linguistiques, psychanalytiques et psychiatriques des glossolalies à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle rappelle la condamnation par saint Paul, puis par saint Jean Chrysostome des glossolalies et fait écho aux conclusions des analyses du sanscrit de d'Hélène Smith par Saussure. Cependant, contrairement à saint Jean, saint Paul exhortait à l'interprétation de ces glossolalies tout en les rejetant en dehors du sens

---

<sup>103</sup> « **G. F.** Ça reste pour moi un signe d'aggravation, un signe de défaillance. On n'arrive pas à penser que la personne va s'en tirer.

[...]

**S. L.** Vous considérez les glossolalies d'Artaud comme un langage d'aliéné?

**G. F.** Je pense qu'ils n'ont pas grand intérêt. J'ai essayé de les lire et de les admirer comme les autres, mais je n'y suis pas parvenu. Je parle des textes qu'il a écrits d'Ivry, parmi les derniers, les tout derniers, sur la Kabbale, etc. Ça ne m'éblouit pas, je l'avoue. Il y a beaucoup d'écholalies, de glossolalies, beaucoup de choses que je ne comprends pas du tout, mais rien. Ce n'est pas une raison pour les rejeter, mais enfin... J'entends là des récriminations, des hurlements, mais je ne vois même pas la suite d'un paragraphe à l'autre. Je ne sais pas si vous pourriez me les expliquer. » (FA, p. 149-150)

commun. Quant à Saussure, il s'était appliqué à démontrer que les paroles d'Hélène Smith n'étaient pas du sanscrit et plus généralement il disqualifiait le parler de la glossolale en tant que langue sans toutefois lui refuser un sens. La position de Ferdière était vraisemblablement motivée par le fait qu'il distinguait dans les passages glossolaliques ce qu'il considérait comme une manie<sup>104</sup> de l'auteur. Elles trahissaient son intérêt pour la religion et le mysticisme qui se manifestait dans des rituels et des écrits « théologiques »<sup>105</sup>. Pourtant, ces passages glossolaliques étaient en partie liés avec le travail de traduction qu'Artaud avait entrepris sous l'initiative de Ferdière et entretiennent un rapport avec les néologismes que Ferdière tend à valoriser en ce qu'ils sont caractéristiques de la création poétique selon lui (FA, p. 233; *Gaston Ferdière. Mirime, mi-raison. Notule sur les relations réciproques des rimes et mots-valises*, p. 6 et « Entretien »).

À plusieurs reprises dans *Critique du Rythme*, Henri Meschonnic situe les glossolalies artaldiennes en dehors du sens et du langage : « Tout ce qui désorganise l'humain, qui le dissocie, déstructure la voix, retourne le langage vers la glossolalie comme chez Artaud. Tout ce qui ramène la voix à la nature, la ramène, à contre-langage, vers le cri<sup>106</sup>. » Les glossolalies sont, selon Meschonnic, en-deçà de la voix, du côté du cri. Il reprend ainsi les mots de l'auteur pour étayer son argument :

Mais les fragments de glossolalie des « suppliciés du langage » comme Antonin Artaud (*Œuvre Complètes, Les Tarahumaras, Lettres de Rodez*, Gallimard, 1971, IX, p. 186), dans leur structure de comptine répétitive ne semblent mimer qu'un feu perdu : « on ne peut les lire que scandés, sur un rythme que le lecteur lui-même doit trouver pour comprendre et pour penser » – « mais cela n'est valable que jailli d'un coup : cherché syllabe à syllabe cela ne vaut plus rien, écrit ici cela ne dit rien et n'est plus que de la

---

<sup>104</sup> Voir ce qu'écrit à ce propos G. Dessons dans *La Manière Folle*, à mettre en rapport avec ce que j'ai déjà dit des positions divergentes d'Artaud et de Ferdière quant aux glossolalies. Ce que Ferdière considère comme une « manie » correspond en fait à la « manière » d'Artaud, c'est-à-dire la « manière » qu'il cherche à définir pour son nouveau théâtre, mais aussi la « manière » dont il fait face à la folie. Comme je l'ai déjà suggéré, les glossolalies sont une thérapie incarnée de soi, tout en offrant un modèle pour la réforme du théâtre et du corps de l'acteur qu'Artaud appelle de ses vœux.

<sup>105</sup> Ferdière décrit ainsi le comportement d'Artaud comme « un délire paraphrénique typique avec un point de fixation dans un fantastique théologique. » (FA, p. 243)

<sup>106</sup> H. Meschonnic, *Critique du rythme*, p. 292.

endre » (*Ibid.*, p. 189). Pas de sens, reste la litanie pure (*Critique du rythme*, n. 51, p. 642).

Je reviendrai dans le prochain chapitre sur la question de l'inscription de la voix ainsi que de son rapport avec le cri et l'écrit dans l'œuvre d'Artaud, mais la lecture que propose Meschonnic des glossolalies pose dès maintenant deux problèmes. Tout d'abord, elle répète, du point de vue critique, le diagnostic du docteur Ferdière et plus généralement des psychiatres de l'époque en excluant les glossolalies du domaine de la signification. Meschonnic les rejette même, en appuyant l'analyse de Lombard<sup>107</sup> qui annonçait celles de la linguistique structuraliste, en dehors du discours, de l'humain et les situe du côté de l'animal et du sauvage mais aussi de l'enfance (à travers le pléonasmisme de « comptine répétitive ») et du religieux mystique et irrationnel (« la litanie pure », qui le distingue d'un autre type de religieux mesuré et sensé). Nier a priori tout sens aux glossolalies non seulement tend à mettre un terme à toute tentative pour étudier cette pratique en tant que discours, mais aussi à occulter la diversité de ces glossolalies. Toutefois, il y a plusieurs sortes de glossolalies dans l'œuvre d'Artaud :

---

<sup>107</sup> « On pourrait illustrer cette histoire imaginaire du langage qui confond phylogénèse et ontogénèse pour penser la conversion de la voix en signe, de la substance en forme, et du corps en raison de différentes manières : invention utopique de langues sonores ou musicales à l'âge classique, puis dans la création de langues internationales; théories de l'origine onomatopéïque du langage, à différentes époques (voir par ex. O. Jespersen, *Language. Its nature, development and Origin*, New York, Norton, 1964 (1922), p. 412-442); ou encore par les confessions des glossolales eux-mêmes qui rejouent cette genèse dans les premières phonations incertaines de leurs parlers. En ce qui concerne les glossolalies cependant, c'est Lombard qui a donné à cette histoire imaginaire sa formulation la plus aboutie, dans sa classification des types de "parlers en langues" : cette classification, qui mène des "phonations frustrées" à la "glossopoïèse" d'Hélène Smith en passant par des formations néologiques de plus en plus complexes, suit à la fois l'ordre d'une hiérarchie et la temporalité d'un développement. "Ce développement reproduit en gros, on doit l'admettre, celui du parler humain en général, et commence de même par la phase infantile et quasi animale du langage affectif... Le premier stade de la glossolalie est représenté par des phonations encore fort éloignées de la parole articulée et organisée, émissions vocales confuses, quoique parfois bruyantes, cris, soupirs, murmures, balbutiements" ("Essai d'une classification des phénomènes de glossolalie", *Archives de Psychologie*, 7, 1908, p. 8 et 6). Et Lombard rassemble dans une même pathologie des commencements du langage l'homme sauvage, l'enfant, l'hystérique, le mystique... » (Courtine, « Les silences », n. 42, p. 17) Cette comparaison entre le langage de l'aliéné, de l'enfant et du primitif, à la suite des travaux ethnographiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en particulier ceux de Lévy-Bruhl qui sont cités par certains des psychiatres qui ont étudié et classifié les glossolalies comme Bobon, est caractéristique de la psychiatrie des deux siècles derniers ainsi que l'ouvrage du même Bobon, qui y souscrit, le met en évidence.

elles peuvent être écrites ou enregistrées, dans tous les cas issues d'une pratique de l'oralité ; elles sont plus ou moins articulées ; la voix qui les profère est plus ou moins travaillée. Certaines des glossolalies de *Pour en finir avec le jugement de dieu* s'approchent en effet du cri jusqu'à remettre en question l'identité de celui qui les énonce : de qui s'agit-il ? quel acteur ? s'agit-il d'un homme ou d'une femme ? s'agit-il d'un être humain ou d'un animal ? Par ailleurs, Meschonnic, tout en qualifiant les glossolalies de « comptines répétitives », les associe au chaos et condamne leur capacité déstructurante alors même que cette répétition entretient un rapport au rythme et à l'écriture poétique que l'auteur revendique et décrit dans ses textes mêmes. Ainsi que je l'ai déjà évoqué, les glossolalies ne sont pas que de pures répétitions de sons, mais une « expérience de langage » de laquelle peut surgir un sens qui vient de la sorte à interroger la signifiante. La technique d'écriture des passages glossolaliques est par ailleurs reprise dans la pratique de la liste que j'étudierai plus loin. La glossolalie est de ce fait une pratique rythmique à part entière qui ne travaille pas que la dimension vocale ou sonore du langage. Enfin, Meschonnic, interprétant les commentaires d'Artaud sur ses glossolalies, les condamne en tant que « feu perdu ». Mais, c'est peut-être justement parce qu'elles ne correspondent pas à un certain idéal de langage « incompréhensible<sup>108</sup> », en raison d'un échec ou plutôt d'un écart entre la pratique et la théorie, que les glossolalies « font sens », sans qu'Artaud ait forcément cherché à situer les glossolalies en dehors du système de la signification. C'est cet idéal, ce « feu perdu » qui se situerait complètement en dehors du sens. Meschonnic s'appuie sur l'intention qu'il suppose à Artaud et attribue un statut idéal à ce « feu perdu », effaçant la pratique discursive effective que représentent les glossolalies.

---

<sup>108</sup> À savoir, d'après Artaud « tout vrai langage est incompréhensible. » (XII, p. 95)

Certains, comme Ludovic Cortade, insistant à nouveau sur l'aspect sonore des glossolalies, ont pu écrire que « les glossolalies constituent une distorsion du langage non pour signifier quelque chose, mais pour imposer à l'air une vibration qui n'a d'autre justification qu'elle-même<sup>109</sup>. » Il peut être tentant de faire des syllabes d'Artaud une étape d'un progrès de la poésie suivant un mouvement de focalisation sur son medium, si l'on définit ce medium comme le son ou la musique, ainsi que le font les lettristes et certains pratiquants de la poésie sonore. Ce mouvement serait lui-même le prolongement des quêtes symbolistes d'une fusion entre poésie et musique. C'est la position d'Isidore Isou, qui, tout en reconnaissant le travail d'Artaud, prétend que ce dernier a été « influencé » par la poésie lettriste<sup>110</sup>. Cela revient à appliquer certaines des analyses de Clement Greenberg de l'art visuel moderne à la poésie<sup>111</sup>, en établissant une analogie structurelle entre les arts plastique et poétique<sup>112</sup>. Cette façon de voir est l'un des paradoxes courants de plusieurs des mouvements avant-gardistes qui présentent une tendance primitiviste. Cette dernière développe le paradoxe révolutionnaire dans la culture, alliant quête du progrès et retour à une certaine « origine » : il s'agit de

---

<sup>109</sup> L. Cortade, *Antonin Artaud : la virtualité incarnée*, p. 89.

<sup>110</sup> Voir I. Isou, *Les Véritables créateurs et les falsificateurs de Dada, du surréalisme et du lettrisme (1965-1973)*, p. 89.

<sup>111</sup> « En fait, chaque art dut se livrer à cette démonstration pour son propre compte. Ce qu'il fallait manifester et rendre explicite, c'est [ce] que non seulement les arts en général, mais chaque art en particulier, avaient d'unique et d'irréductible. À travers les opérations qui lui étaient propres, il incombait à chacun de déterminer les effets qui n'appartenaient qu'à lui. Chaque art allait sans aucun doute limiter le domaine de ses compétences, mais en même temps il affermirait d'autant plus solidement ses droits sur ce domaine.

Il apparut très vite que le domaine propre et unique de chaque art coïncidait avec tout ce que la nature de ce medium avait d'unique. Le rôle de l'auto-critique devint d'éliminer de chacun tous les effets qui auraient pu éventuellement être empruntés au medium, ou par le medium, d'un autre art. » (C. Greenberg, « La peinture moderniste », p. 34)

<sup>112</sup> La discussion de Ferdière et Lotringer à ce sujet est éclairante :

« **G.F.** C'est une traduction qui trouve grâce à mes yeux. Elle est très poétique. Artaud a retrouvé un rythme du langage. Bizarrement, il me semble qu'au vingtième siècle les phénomènes de création poétique sont tellement spécifiques à chaque langage qu'ils apparaissent comme une destruction interne à chaque langue. Alors qu'avant on s'attaquait aux grandes structures, aux grands récits, maintenant on est vraiment au niveau de la destruction de toute forme d'ordre.

**S. L.** N'est-ce pas précisément ce qu'Isidore Isou et ses amis "lettristes" prônaient juste après la guerre? La tâche de l'avant-garde littéraire, selon eux, était désormais de s'attaquer à la lettre même... » (FA, p. 233)

réinterpréter des traditions anciennes, oubliées ou effacées pour mieux inventer et remettre en question les principes qui dominent l'art de l'époque. Ceci correspondrait à une évolution de la pratique artistique et poétique en l'occurrence congruente avec les progrès scientifique et technique auquel elle répond. Ainsi, en tant qu'accomplissement de l'histoire de la poésie qui tend à rejoindre la musique, ce qui consiste également en un retour à l'alliance mythique originelle entre poésie et musique, les glossolalies n'auraient pas de sens précis, mais bien plus, elles n'auraient absolument aucun sens, aucun rapport avec la signification et il ne conviendrait pas de les interpréter, l'interprète commettant une erreur d'imposition d'un sens à ce qui s'y veut radicalement étranger.

L'interprétation des glossolalies par Cortade (qui est une interprétation malgré tout) répond à certains commentaires que fait Artaud sur le langage et en particulier sur ses syllabes inventées, comme lorsqu'il écrit : « C'est pour les analphabètes que j'écris » (« Préambule », O, p. 21), « tout vrai langage est incompréhensible » (XII, p. 95), ou encore « celui qui chante n'a pas besoin de problème et/jamais d'autre solution à présenter que /la grâce de ses vocables insensés. » (XII, p. 181)

Artaud semble déclarer que ses syllabes inventées n'ont pas de sens, en ce qu'il affirme préférer de simples « vocables » qui n'ont non seulement pas besoin d'être écrits (ils s'adressent aux analphabètes, peut-être ne peuvent-ils et ne doivent-ils pas être écrits) mais qui n'ont aucun sens en particulier et ne peuvent être compris, interprétés (ils sont « insensés »). Néanmoins, les propos d'Artaud à propos des glossolalies sont contradictoires et comme je l'ai déjà fait remarquer, il ne dit jamais explicitement que ses glossolalies n'ont aucun sens. Si les glossolalies sont décrétées par certains interprètes (les psychiatres, les linguistes, certains critiques) en dehors du système de la signification et donc « insensées », ce terme ne signifie plus de nos jours « qui n'est pas sensé, dont les actes, les paroles sont contraires au bon sens, à la

raison », sens qui a vieilli, mais « contraire au bon sens » ou « bizarre, qui dénote l'extravagance ou l'excès » (GR). Ce dernier sens est appliqué à des choses concrètes, mais par extension ce mot peut aussi signifier « extraordinaire; qui provoque l'étonnement (et l'admiration). » (GR) En effet, en vertu de ce dernier sens, les glossolalies dépassent et traversent la signifiante sans effectivement y être opposées ou être extérieures. De même, « incompréhensible » caractérise ce qui ne peut pas être compris selon le sens commun, en particulier ce qui ne peut pas être compris de façon univoque et peut être jugé par ces mêmes interprètes comme incompréhensible. En effet, Artaud se plaint que son langage, qu'il a oublié et qu'il tâche de se rappeler, ne veuille plus rien dire à l'oreille de ceux qui l'entendent<sup>113</sup>. Enfin, quand Artaud déclare écrire pour les analphabètes, il ne rejette pas tant la possibilité que ce qu'il crée fasse sens que la pratique usuelle de la littérature, son élitisme et son oubli de la performance.

En définitive, la lecture de Cortade est problématique en ce qu'elle déplace le processus d'interprétation vers le commentaire de l'œuvre par son propre auteur et revient donc à une lecture fondée sur la détermination de l'intention de l'auteur. Cette intention est non seulement contradictoire et complexe mais aussi en contradiction avec la pratique des glossolalies. L'auteur lui-même reconnaît que ses glossolalies ne correspondent pas à son projet. Par ailleurs, une telle lecture éclipse totalement le fait que ces glossolalies consistent selon moi en une « glossopoïèse relationnelle ». Elles sont composées de mots, formées à partir d'autres mots appartenant parfois à diverses langues, liées à l'expérience du poète. Elles ont été aussi écrites au sein de textes auxquels elles sont liées bien qu'elles s'en détachent typographiquement, mises en gras et centrées. Les fragments glossolaliques sont ainsi composés de mots en rapport avec

---

<sup>113</sup> « [M]ais cela [ces essais de langage] n'est valable que jailli d'un coup; cherché syllabe à syllabe cela ne vaut plus rien, écrit ici cela ne dit rien et n'est plus que de la cendre ; pour que cela puisse vivre écrit il faut un autre élément qui est dans ce livre et qui s'est perdu. » (O, p. 1016)

ces textes qui les contiennent, ils évoquent des thèmes ou suggèrent des éléments de signification en rapport avec ce contexte. Les passages glossolaliques ont été écrits et parfois réécrits, révisés et édités. Ludovic Cortade admet pourtant que :

Si la glossolalie ne peut se traduire en un langage clairement articulé, elle peut cependant apparaître ou « sonner » comme un écho du texte dont elle est généralement ceinte. Ainsi le passage suivant :

(...) il faut un corps toujours touché et toujours intact qui entre DANS toutes les choses en augmentant son intégrité en empêchant toujours l'esprit de se dégager au dessus de lui-même et en se redolorisant toujours par la volonté frontale de la marche non en soi mais en fer et en bois car le cœur du soi chauffe le bois.

**scafar daur patilar**

**cafar daur patilarta**

**bari bara**

C'est le principe d'un feu qui ne monte pas mais gravit l'échelle des choses par compression de soi (...). (Cahiers de Rodez, juillet-août 1945, p. 62-63)

Dans ce passage, Artaud évoque la nécessaire résistance à la dilution. Apologie de la compression et de la concentration. Dès lors, la glossolalie fait vibrer ce que l'on pourrait appeler des « sonorités de la clôture ». Ainsi, la *scafar daur patilar* se dilate en *cafar daur patilarta*; la dilatation appelle à son tour la négation de cette excroissance comme une plaie que l'on coud pour éviter l'effusion. D'où *bari bara* qui sonne ici comme un verrou et prolonge sur un autre mode ce que le texte lui-même exprimait, à savoir la nécessaire canalisation de la force à l'œuvre. Les mots du langage articulé, qui ne sont que les manifestations sensibles d'une force sous-jacente, ont beau s'arrêter, cette force poursuit sa course dans un autre registre : les glossolalies. Elles prolongent le texte sur le mode du langage transmué. C'est la définition même de la rémanence (Cortade, *Antonin*, p. 117-118).

Le critique associe ainsi dans le passage glossolalique cité un mouvement de dilatation et de compression des signifiants mêmes à la description d'une transformation de son corps que fait Artaud dans le texte dans lequel il est inclus. Le signifié du texte trouverait ainsi son équivalent mimétique dans le signifiant de la glossolalie et dans son rythme, son « mouvement ». La glossolalie consisterait en un renversement du langage qui transfère la signifiante vers le seul signifiant. L'interprétation de Cortade est contradictoire cependant puisque, refusant à priori un sens aux blocs des passages glossolaliques qui sont, selon lui, de purs signifiants, il leur donne un sens, certes lié au contexte et à l'évocation d'un mouvement, qui se traduirait dans le rythme et l'enchaînement des glossolalies. En effet, en quoi les deux groupes dissyllabiques « bari bara » sont composés de ce qu'il considère comme des « sonorités de clôture », si ce n'est parce qu'ils sont des paronymes du verbe « barrer » ?

Le débat quant à la signification des glossolalies est en fait similaire à celui qui a accompagné l'observation et le commentaire scientifique du phénomène glossolale lors du développement de la linguistique au début du XX<sup>e</sup> siècle. Tandis que les glossolalies sont à la fois une invention mais aussi une réutilisation de plusieurs langues, elles se dérobent au sens et à l'interprétation, tout en permettant une interprétation multiple voire infinie puisque jamais exacte et déterminée. Mais Artaud ne distingue pas le signifié du signifiant, il ne les oppose pas. Sa pensée et son écriture se situent en dehors des théories structuralistes du signe, issues d'une certaine lecture de Saussure. Cortade traite les glossolalies comme une matière sonore, purement signifiante, qui n'a plus de signification. Il néglige ainsi le fait qu'elles sont performées et résultent de l'action d'un sujet, quand bien même cette action soit répétable et encodée par écrit. Effacer le sens, sa possibilité, c'est effacer la performance, le sujet et l'histoire. L'interprétation de Cortade, qui s'appuie sur la pensée de Deleuze, est antidialectique, s'opposant à un système qu'elle confirme pourtant par son opposition même. Elle cherche à reverser les glossolalies du côté du signifiant, c'est à dire à les soustraire à l'interprétation. Cette position qui cherche à préserver l'individualité du sujet à se déterminer aboutit pourtant à la négation complète de cela même qu'elle cherche à préserver. On ne peut pas nier simplement la dialectique du signifié et du signifiant, du sens et du non-sens sans retomber dans cette dialectique même. Il faut au contraire réexaminer le rapport entre ces couples antithétiques, redéfinir leurs limites et envisager les positions transitoires et alternatives, ce que représentent les glossolalies.

Je considère les glossolalies de façon significativement différente, sans les indexer sur la seule intention de l'auteur, en prenant garde à ne pas les inclure à priori de façon instrumentale dans un système de pensée. Les glossolalies consistent en une « expérience de langage » en ce qu'elles sont une manifestation-émergence du sens.

Elles mettent en évidence plusieurs impensés de la linguistique du signe : l'inséparabilité du signifié d'avec le signifiant, le rôle de la voix dans le discours et par suite le sens comme événement/avènement du sujet. Cette expérience de langage m'apparaît comme un retour d'un refoulé de la linguistique qui n'est pas seulement la reprise en charge par la poésie de ce qui est disqualifié épistémologiquement, mais plutôt une question posée à la linguistique congruente avec les recherches d'Émile Benveniste : le retour de la vie dans le langage, la question des rapports à nouveau envisagés entre la vie/l'homme et le langage – que la science linguistique avait séparé systématiquement – sous la forme de l'événement et de la performance. C'est pour cela qu'il me semble que cette pratique artaldienne aurait dû particulièrement intéresser Henri Meschonnic. La lecture de l'œuvre d'Artaud par les avant-gardes de la seconde moitié du vingtième siècle (lettristes, membres de *Tel Quel*) – qui en font l'une de leurs figures de proue – en particulier leur réinterprétation des glossolalies, est probablement en partie responsable du jugement négatif qu'émet Meschonnic à leur encontre.

Mon but n'est en aucun cas d'interpréter de façon systématique les passages glossolaliques, d'attribuer un sens unique à certains de ces blocs ou même de tenter de donner un sens à leur « constellation », mais de montrer que ces passages laissent émerger des mots qui entrent en résonance avec les textes dans lesquels les glossolalies sont incluses et ne sont pas extérieures au système de la signification. Ils contiennent des traces de sens, qu'on a pu considérer comme négligeables ou voulu nier, effacer. Pourtant, leur prise en compte permet à la fois de mieux caractériser la pratique artistique d'Artaud et de la situer philosophiquement ainsi que linguistiquement.

Il y a certes dans le passage commenté par Cortade que je viens de citer un mouvement de dilatation, de contraction et de concrétion. Mais, cela est dû au fait que les glossolalies, qui sont liées à la pratique néologique de traduction des textes

carrolliens, présentent une « morphologie » similaire aux mots-valises de Lewis Carroll, si bien que cette « nouvelle langue » présente des caractéristiques semblables à certaines langues agglomérantes. Les mots des glossolalies, se forment et s'enchaînent par la contraction ou la dérivation d'autres mots glossolaliques. Cortade avait bien relevé cette caractéristique dans un autre passage : « Les mots se télescopent, s'enchâssent les uns dans les autres, se contractent pour en former de nouveaux, si bien que les glossolalies provoquent, comme en alchimie, l'oxydo-réduction de la langue. » La comparaison précédente des glossolalies à une alchimie langagière reprend la description par Artaud de la poésie carrollienne (NER, p. 138). Pourtant, le critique ne rapproche pas les glossolalies des mots-valises carrolliens. Cette propriété n'est pas unique aux passages analysés par Cortade. Ainsi, on la retrouve dans le passage suivant :

menendi anenbi  
 embenda  
 tarch inemptle  
 o marchti rombi  
 tarch paiolt  
 a tinemptle  
 orch pendui  
 o patendi  
 a merchit  
 orch torpch  
 ta urchpt orchpt  
 ta tro taurch  
 campli  
 ko ti aunch  
 a ti aunch  
 aungbli (*Le Retour d'Artaud, le Mómo*, O, p. 1128-1129).

Dans ce passage, inclus dans *Le Retour d'Artaud, le Mómo*, la ligne 3 « tarch inemptle », devient « tarch paiolt » à la ligne 5 par l'ajout du son « o » de la ligne 4 et la contraction des mots « o » et « inemptle » et la recombinaison des consonnes de façon à obtenir « paiolt ». Ce mot ne peut qu'évoquer le peyotl. Similaire au dictame, que le poète égale à la poésie, cette cactée aux propriétés hallucinogènes utilisée lors de certains rites raramuri symbolise les « syllabes inventées » qui doivent guérir le langage. La référence au Mexique et à la langue raramuri était par ailleurs préparée par

l'utilisation du mot « inemptle » contenant la sonorité « ptle » qui évoque les langues d'Amérique Centrale et qui contient l'anagramme de temple, comme le souligne justement Évelyne Grossman. Ceci convie la dimension sacrée de ce rituel. Le mot *tarch*, qui fait en particulier écho à « *torpch* » et « *taurch* », amène la connotation du feu par le biais du mot « torche ». La cérémonie du Ciguri, durant laquelle les Raramuri consomment du peyotl, a lieu entre la tombée de la nuit et l'aurore autour de trois croix, dont l'une représente le Soleil, dieu suprême auquel cette cérémonie est dédiée. L'apparition du soleil conclut la cérémonie<sup>114</sup>. De même, la ligne 5 reprend les deux mots de la ligne 3, « *tarch* » et « *inemptle* » qu'elle contracte en *tinemptle*, le son « a » étant rejeté en tête de la ligne ce qui donne : « *a tinemptle* ». Cette ligne 5 fait ainsi écho par sa construction aux lignes 4, 8, 9 et 15 qui toutes débutent par un mot univocalique, de même que les lignes 11, 12 et 14 débutent par un mot monosyllabique. Ce passage, comme de nombreux passages, contient les sonorités du nom du poète et en particulier les syllabes « ar » et « tau/to » auxquelles il attribue une signification mystérieuse dans certains de ses écrits de la même époque<sup>115</sup>. La ligne 12, « *ta tro taurch* », associe ainsi le nom du poète au feu. Elle est obtenue par l'expansion de la ligne 10 au moyen de l'ajout de lettres des lignes précédentes, « *orch torpch* », à la ligne 11, « *ta urchpt orchpt* », puis par la recombinaison des phonèmes de cette ligne. Le poète, dont le nom devient « *torche* », prend feu en prenant part aux rites des Raramuri. Il devient lui-même dieu-soleil, un dieu raramuri. Dans le texte qui contient les glossolalies, Artaud décrit justement son « meurtre » et ce qui ressemble à une crémation :

---

<sup>114</sup> B. Fontana, *Tarahumara*, p. 51.

<sup>115</sup> « [L]es Thibétains, les Mongols, les Afghans écoutant dieu  
ou que le gouffre l'infini leur parle,  
sondant

l'antre éperdu du nœud par où le cœur inconscient libère sa soif propre d'être avant ce qu'on appelle le néant,

disent avoir entendu en eux monter les syllabes de ce vocable :  
AR-TAU » (*Suppôts et supplications*, O, p. 1415).

Le vieil Artaud  
est enterré  
*dans le trou de la cheminée*  
qu'il tient de sa gencive froide  
de ce jour où *il fut tué* (O, p. 1128). [Je souligne.]

Et dans le même texte, il défie « dieu » et se présente comme une alternative au divin, un autre dieu ainsi qu'il le revendique constamment dans ses écrits de l'époque :

(Tu ne lui enlèves rien, dieu,  
parce que c'est moi.  
Tu ne m'as jamais rien enlevé de cet ordre.  
Je l'écris pour la première fois  
je le trouve pour la première fois.) (O, p. 1123-1124)

Je décris ces syllabes inventées en tant que « blocs », reprenant une expression du poète dans sa dernière émission radiophonique, les « blocs de Kha Kha<sup>116</sup> », qui me permet de relier cette pratique linguistique alternative des glossolalies au thème de la fécalité. Artaud l'associe à l'invention langagière, il traverse toute l'œuvre du poète et joue un rôle fondamental dans la pratique artistique artaldienne. Le poète détourne de ce point de vue les théories psychiatriques au sujet des néologismes ainsi que les théories psychanalytiques freudiennes, abrahamiennes et kleiniennes qui considèrent la schizophrénie paranoïde comme une régression au stade anal. La pratique glossolalique artaldienne en particulier, comme je vais le montrer, parodie ces théories.

Les glossolalies sont donc écrites par blocs, groupes syllabiques qui sont répétés, permutés et combinés suivant une pratique rythmique et scandée. Ils ne sont pas régis par une syntaxe. De plus, ils dépassent la signification et ne dénotent pas un sens. Ces blocs se distinguent des mots en ce qu'il ne s'agit plus de signes. Ces combinaisons font cependant apparaître des mots qui prennent sens dans le contexte du passage glossolalique ainsi que du texte dans lequel le passage glossolalique est inclus. Par la

---

<sup>116</sup> « Alors il danse  
par blocs de  
KHA, KHA » (*Pour en finir avec le jugement de dieu*, O, p. 1662).

réécriture le poète est amené à développer ces effets de sens. Cette technique d'écriture entretient un rapport fondamental à la fois avec la pratique surréaliste de l'écriture automatique et avec la tradition kabbalistique de décomposition des mots qu'elle réinterprète toutes deux. Cette relecture s'appuie sur la critique des théories psychanalytiques que l'auteur développe par et dans cette pratique créatrice. La théorie freudienne a joué un rôle fondamental dans la définition de l'écriture automatique surréaliste. L'inconscient s'inscrit dans le prolongement de l'automatisme psychologique qu'a défini Pierre Janet à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Freud s'était intéressé en particulier au début de sa carrière au rapport entre cet automatisme et les jeux de mots<sup>117</sup>. Les créations langagières et néologiques aboutissent donc à remettre en cause la définition par Freud de l'inconscient. Elle en élabore la critique. Je pense que ces combinaisons ne révèlent pas un signifié secret que serait l'inconscient du poète, en particulier en ce qu'il est pathologique et atteint de schizophrénie. Ces combinaisons mettent en évidence un aspect souvent négligé du langage, qui entretient un rapport fondamental avec la pratique de la performance et c'est de cette façon que le poète réalise sa « révolution physiologique » dans le langage en associant à nouveau le langage et le corps en tant que performance et événement. Le langage se produit constamment par des déplacements que l'écriture lui impulse. C'est en ce sens seulement qu'il y a automatisme. Il ne s'agit pas d'une possession par un inconscient qui se manifesterait ainsi à la conscience. Cette manifestation du sens traduit la façon dont évolue et change constamment le langage à mesure que le sujet se (re)définit. Ceci

---

<sup>117</sup> « Dans la schizophrénie, les mots sont soumis au même procès qui, des pensées de rêves latentes, fait les images du rêve, et que nous avons appelé le processus primaire psychique. Ils sont condensés et transfèrent les uns aux autres leurs investissements, sans reste, par déplacement ; le procès peut aller si loin qu'un seul mot, apte à cela du fait de multiples relations, assume la représentance de toute une chaîne de pensées. Les travaux de Bleuler, Jung et de leurs élèves ont fourni, précisément en faveur de cette affirmation, un matériel abondant. » (Freud, « L'inconscient », *Métapsychologie*, dans XIII, p. 239) L'auteur ajoute en note : « À l'occasion, le travail du rêve traite les mots comme les choses et crée alors des paroles ou des néo-formations [traduit dans la version « Folio essais » par "néologismes"] "schizophréniques" très similaires. »

permet de traduire et d'enregistrer ce qui, dans le processus créatif, entretient un rapport fondamental au « coup<sup>118</sup> », au hasard, à l'échec, à la chance – au sens de ce qui déchoit<sup>119</sup>, rate, se produit malgré et contre la règle.

---

<sup>118</sup> Voir l'interprétation que fait Derrida du coup chez Artaud dans *Artaud le Moma* (p. 18) et « Forcener le subjectile » (p. 56). Elle s'inscrit en fait dans une interprétation du coup de dé mallarméen qui n'est jamais clairement formulée dans l'œuvre de Derrida et emprunte beaucoup à la pensée de Maurice Blanchot : « Cette parole elle-même retentissante, UN COUP DE DÉ JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD, la force de son affirmation, l'éclat péremptoire de sa certitude, ce qui fait d'elle une présence autoritaire qui tient physiquement toute l'œuvre rassemblée, cette foudre qui semble tomber, pour la consumer, sur la folle croyance d'*Igitur*, loin pourtant de la contredire, lui donne au contraire encore sa dernière chance, qui n'est pas de vouloir annuler le hasard, fût-ce par un acte de négation mortel, mais de s'abandonner entièrement à ce hasard, de le consacrer en entrant sans réserve dans son intimité, avec l'abandon de l'impuissance, "sans nef n'importe où vaine". » (*L'Espace littéraire*, p. 147)

<sup>119</sup> Cette syllepse étymologique est empruntée à Paul Valéry : « Chaque atome de silence/Est la chance d'un fruit mûr ! » (« Palme », *Charmes*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p 155) Elle était préfigurée par la fréquentation de « chance » et « chancellera » et plus généralement des champs lexicaux du hasard et de la chute dans « UN COUP DE DÉ JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD » de Stéphane Mallarmé (*Œuvres Complètes*, t. I, p. 365-87).

**b. Les « crottes glossoliantes » : reprise, détournement et réappropriation du discours psychanalytique**

Le rejet herméneutique des glossolalies en dehors du sens que je viens d'évoquer s'appuie sur le diagnostic psychiatrique à leur sujet. À partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, la glossolalie a été interprétée par la psychiatrie et la psychanalyse – celle-ci ayant émergé de celle-là, à laquelle elle a longtemps été étroitement associée – comme une manifestation pathologique liée à une régression psychologique<sup>120</sup> pouvant être la conséquence d'un « trouble mental » comme la schizophrénie. Ces théories tendaient à faire de la glossolalie de même que le néologisme un signe du retour au stade correspondant dans l'apprentissage du langage et par suite un signe du retour aux stades libidinaux précœdipiens. Par un transfert du champ théologique au champ épistémologique, la glossolalie, de symbole religieux de l'origine mythique du langage, était venue à représenter dans les théories scientifiques l'origine de son acquisition<sup>121</sup>.

---

<sup>120</sup> « Mentionnons enfin que la plupart des auteurs qui ont étudié les néologues donnant lieu, par leur comportement verbal, à cette dernière classification ont été frappés des analogies existant entre leur comportement psychique général et celui des enfants et des primitifs. Ces auteurs, admettant implicitement un concept dynamique de la neuro-psychiatrie, parlent de *régression à un stade infantile ou primitif de la personnalité*. Cette idée n'est pas neuve : incontestablement, on doit en attribuer la paternité à TANZI. Les travaux contemporains de PIAGET sur l'enfant et de LÉVY-BRUHL sur le primitif la rajeunissent aujourd'hui. » (Bobon, *Introduction*, p. 328)

<sup>121</sup> C'est l'œuvre de Piaget, comme le rappelle Bobon dans la citation de la note précédente, qui a permis ce rapprochement. « C'est ainsi que surgit le langage chez l'enfant. Il surgit précisément dans la sphère dialogique, dans le domaine social, et précisément sous la forme dialogique, bien que souvent le rôle de destinataire l'attire davantage que celui de destinataire comme le met en relief Piaget dans son livre intéressant *Le langage et la pensée de l'enfant* (Neuchâtel 1930). Bien sûr nous devons tenir compte des soliloques remplissant la solitude de l'enfant, surtout de celui qui s'endort. L'objet de ces énoncés est presque nul, c'est l'énoncé pour lui-même, les mots pour eux-mêmes qui deviennent l'objet essentiel de l'intérêt enfantin, la fonction communicative du langage cède la place à la fonction esthétique, et dans ces conditions la parole se change souvent en glossolalie. » (R. Jakobson, « La théorie saussurienne en rétrospection », p. 176, *Linguistics*, vol. 22, no 2, 270, 1984) Jakobson a également relevé une similarité

Le docteur Ferdière avait justement proposé au poète la traduction du texte carrollien néologique en partie en raison de l'association faite par la psychiatrie et la psychanalyse de l'époque entre néologismes et schizophrénie<sup>122</sup>. Il associait d'ailleurs Artaud aux plus grands créateurs en raison de son invention langagière, et plus

formelle entre les glossolalies et « les vocables mystérieux des comptines et des sortilèges enfantins » dans *La Charpente phonique du langage* ainsi que le rappelle Courtine (« La question », n. 5, p. 407).

<sup>122</sup> Dans la conclusion de son étude sur le sujet, Bobon résume la position de la psychiatrie quant aux mécanismes psychiques à l'origine des néologismes. De nombreux patients mentionnés dans cet ouvrage avaient été diagnostiqués schizophrènes, paranoïaques ou schizophrènes paranoïdes. Certains de ses mécanismes sont caractéristiques de la schizophrénie, de la paranoïa ou de la schizophrénie paranoïde (DSM-IV) : « **A. – Le néologisme, expression de troubles déficitaires prédominants**

[...]

#### 2. Perturbation fonctionnelle

c) *L'apparition primitive d'un automatisme pathologique* provoque des néologismes d'ordre hallucinatoire direct : *hallucinations auditives verbales* (SNELL, BROSIUS, BARTELS, TUCZEK, NEISSER, QUERCY), *hallucinations verbo-motrices* ou impulsions verbales (BROSIUS, NEISSER, KRAEPELIN)

2) L'expression de **représentations obscures** peut dans le domaine purement intellectuel, donner lieu à l'apparition de néologismes également (BROSIUS, KRAEPELIN, PREISIG, GERSON, SANTE DE SANCTIS, et LONGARINI).

3) Il peut encore s'agir de **troubles des mémoires de conservation et d'évocation** plus ou moins purs : perte des schèmes verbaux (STENGEL) ou des images verbales (BROSIUS, KRAEPELIN, PREISIG, GALANT), ces troubles étaient calqués fonctionnellement sur les troubles similaires à substratum lésionnel.

[...]

#### **B. – Le néologisme, expression de troubles réactionnels prédominants**

1) Le néologisme traduirait, dans maints cas, des **états vécus ineffables** d'ordre délirant (SNELL, BROSIUS, TANZI, LEFÈVRE, SANTE DE SANCTIS et LONGARINI, PREISIG, TUCZEK, BERNS, SCHILDER et SUGAR, K. SCHNEIDER, BRYAN).

2) Dans le même ordre d'idées, il s'efforcerait d'exprimer des **conceptions nouvelles** plus ou moins claires (TANZI, SÉGLAS, BERNS, BRYAN).

[...]

4) Le mot néoformé constitue encore une **formule magique**, au pouvoir occulte, actif ou conjuratoire (TANZI, MAEDER, SANTE DE SANCTIS et LONGARINI, CHASLIN, SCHILDER et SUGAR, BRYAN, STENGEL).

5) Il traduit l'**activité compensatoire** du rêveur ou délirant évadé vers l'imaginaire, fortement intériorisé (MAEDER, GALANT, CÉNAC) ou non (FLOURNOY, PREISIG, PFISTER, CHASLIN, TUCZEK, SCHILDER et SUGAR, TEULÉ, FROSTIG).

6) Enfin il peut être l'expression d'une **activité proprement ludique** : depuis le jeu verbal pur et simple (TANZI, FLOURNOY, TUCZEK, CÉNAC, SCHILDER et SUGAR, TEULÉ, A. SCHNEIDER, DIVRY et VASSART) au seul souci de se singulariser (BROSIUS, PREISIG, TUCZEK, CÉNAC), ou au plaisir en général (FLOURNOY, PREISIG, TUCZEK, SCHILDER et SUGAR, STENGEL, SCHJELDERUP).

En fait, nous voyons que les diverses théories de ce second groupe nous permettent à nouveau d'isoler deux mécanismes essentiels dans la production de néologismes : le délire et le jeu, autrement dit deux grandes classes de néologismes réactionnels : les **néologismes délirants** et les **néologismes ludiques**, auxquels pourraient correspondre, en première approximation, sur le plan du discours néologique, les **glossolalies** et les **glossomanies**. » (Bobon, p. 326-28) Ce livre est d'ailleurs cité par Ferdière comme la référence en ce qui concerne les glossolalies : « Mon collègue de Liège, Bobon, a fait une étude là-dessus qui lui a pris je ne sais combien d'années. C'est une énorme thèse, enfin un livre extraordinaire, un des plus beaux livres sur le langage d'aliénés. » (FA, p. 250) Bobon avait achevé son livre, issu d'un travail de recherche entamé en 1937, en 1943. Ses thèses étaient donc connues du docteur Ferdière à l'époque. Quant aux articles et livres cités dans cet ouvrage, ils avaient presque tous été écrits avant 1943 et étaient pour la plupart bien connus des psychiatres de l'époque.

particulièrement de son recours aux néologismes<sup>123</sup>, qui lui avait été en partie inspiré par le docteur et ses propositions de traduction, comme je l'ai mis en évidence précédemment. Pourtant, conformément à la théorie psychiatrique de l'époque, la revendication par Artaud de créer un nouveau langage a été considérée comme pathologique par le psychiatre qui y voyait « un signe d'aggravation, un signe de défaillance » (FA, p. 149). Ferdière et Artaud s'opposaient en ce qui concerne les glossolalies. Le directeur de l'asile de Rodez dit en entrevues trouver peu d'intérêt aux glossolalies (FA, p. 250) et la correspondance entre patient et médecin révèle que ce dernier, assimilant cette pratique, de même que le mysticisme d'Artaud, à un délire hallucinatoire, associait la guérison du poète à leur disparition et soumettait à la fois l'arrêt du traitement par électrochocs et le retour d'Artaud à Paris à la maîtrise de ce comportement<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> « L'homme qui vit confortablement dans son langage, qui vit à l'aise dans le langage m'étonne toujours, parce que j'y trouve rarement un créateur [...] Quelqu'un qui ne mélange pas le fond et la forme, à mes yeux, n'est pas digne d'écrire ou de penser, juger de la chose écrite. » (G. Ferdière, *Entretien*) Ferdière oppose ainsi dans les entrevues qu'il a données à Mathieu Bénézet, Artaud et Michel Leiris aux autres surréalistes, en ce qu'ils « sont passés à côté », selon lui, et ont voulu jouer avec le mot tout en le respectant, c'est-à-dire sans avoir recours à l'invention langagière, c'est-à-dire à ce qui remet en cause le mot comme les néologismes, les mots composés, les mots-valises, « l'imprécation » ou « l'interpellation » (Ferdrière, *Entretien*).

<sup>124</sup> « Je me rappelle une conversation que nous avons eue vous et moi au début de septembre dernier et où nous avons parlé de certains problèmes et notamment du problème de Dieu et où vous m'aviez dit que, pour vous, vous aviez obtenu dans mon cas le résultat cherché, et que vous n'estimiez plus une nouvelle intervention médicale nécessaire. Vous pensiez qu'on ne pouvait pas aller plus loin dans l'expulsion de certains "affects". Je me souviens qu'il est arrivé un accident qui a provoqué en moi des effets terribles pendant la dernière cure d'électro-choc. » (« Lettre au docteur Ferdière, 24 octobre 1943 », NER, p. 73.) Artaud ira même jusqu'à renier sa pratique des glossolalies dans une lettre du 26 février 1946, dans laquelle il évoque son retour à Paris et cherche visiblement à convaincre le docteur de sa « guérison » : « Mais il y a un certain nombre de choses que je me reproche beaucoup plus qu'on a pu ou que vous ne pouvez vous-même le reprocher. [On voit comment Artaud, tout en acceptant l'autorité du médecin s'y substitue, ce qui anticipe ses « autoportraits en médecin » et son appropriation du pouvoir thérapeutique.] C'est tout ce à quoi je m'étais laissé aller sous l'influence de ma conversion : psalmodies, incantations, chants qu'une voix décalée d'alto comme les chanteurs de la chapelle sixtine, genre voix d'ange exorcismes etc... » (NER, p. 111-12)

Pourtant dans une autre de lettre de la même période, il semble ne vouloir cesser « ce genre de travail » que temporairement, de façon à le reprendre, une fois rentré à Paris, dans le cadre de sa pratique théâtrale : « Je ne suis pas encore fou ou devenu malade pour faire cela [son « travail » de la voix] dans la rue ou sous les galeries de l'asile et mon inconscient jusqu'ici ne m'a jamais submergé. Je n'ai jamais perdu un atome de ma lucidité et il ne m'a jamais échappé un geste inconscient pendant mes 9 ans d'internement et même après les rouées de coups gratuits reçues au Havre, à Rouen ou à Saint-Anne. Les seules pertes de conscience que j'ai subies et où pendant 2 mois chaque fois je ne savais plus ce que je

Le psychiatre et son influence sur Artaud et son œuvre ont été critiqués d'abord par les amis d'Artaud, puis par les avant-gardes successives qui se sont revendiquées de son œuvre (le lettrisme, *Tel Quel*) et ont participé au fondement du mouvement antipsychiatrique. Plusieurs critiques, qui s'inscrivent dans cette tendance, ont effectué une lecture psychanalytique des glossolalies qui s'inscrit paradoxalement dans la perspective des interprétations qu'en a faites Ferdière.

Dans le sillage des théories psychanalytiques lacaniennes du langage et du sujet, Julia Kristeva interprète l'œuvre d'Antonin Artaud dans « Le Sujet en procès<sup>125</sup> » comme une « révolution du langage poétique<sup>126</sup> ». Selon Kristeva, les glossolalies et les expectorations rythmiques du poète proviennent de l'échec à réprimer les pulsions anales et plus généralement les pulsions de la sexualité infantine polymorphe. Ces pulsions sont conformes à l'interprétation freudienne du psychisme du schizophrène paranoïde qui sera reprise et développée par Lacan. Selon Freud, le psychisme du schizophrène subit une régression aux stades autoérotiques préœdipiens : le stade oral et le stade anal. Freud avait suggéré que le stade anal était celui de la différenciation d'avec l'autre, de l'acquisition à la fois de la négation et de la capacité à substituer (« Sur les transformations des pulsions, particulièrement dans l'érotisme anal », XV, p. 55-62). Par suite, l'enfant accède au symbolisme et au langage. Lacan reprendra cette piste, à la suite de Mélanie Klein qui associe les stades oral et anal dans la position paranoïde-schizophrène, et considérera le stade anal comme associé à la *Spaltung* du sujet (mot qui désigna à l'origine la dissociation schizophrénique), rejet qui définit sa

---

faisais me sont venues des comas de l'électro-choc et c'est pourquoi j'ai tellement insisté auprès de vous et des D<sup>rs</sup> Latrémolière et Dequeker *pour que cela ne recommence plus jamais*. Et quant à mes recherches de déclamation poétique j'attendrai comme je vous l'ai dit plus haut d'avoir un local à moi à Paris et des amis acteurs pour travailler avec moi.

Ici je ne l'essayerai même plus. » (« Lettre au docteur Ferdière, 24 octobre 1943 », NER, p. 113)

<sup>125</sup> J. Kristeva, « Le Sujet en procès », dans Philippe Sollers (dir.), *Artaud*, p 43-108.

<sup>126</sup> Titre d'un des livres de J. Kristeva : *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Lautréamont et Mallarmé*.

différentiation d'avec l'autre et son acquisition du symbolisme par suite de la signifiance (*Séminaires*, livre VIII et XXI). Le sujet serait ainsi fondamentalement associé à cette expérience de la schizophrénie et serait même dans une certaine mesure schizophrène, car divisé. Suivant en cela Jacques Lacan, Kristeva s'attache à démontrer que le sujet n'est pas donné mais émerge à travers le langage. Le cas d'Artaud, de ce point de vue, serait exemplaire en ce qu'il est schizophrène et répète indéfiniment le geste fondateur du sujet par le retour de la régression. Ce geste implique la perturbation de la langue française (de la grammaire, de la syntaxe, du sens et de la signification même) reflétant une impulsion à la fois psychique et révolutionnaire. L'impulsion précédente remet en cause l'ordre symbolique et apparaît dans des « coupures » faites au texte : perturbation de la syntaxe, glossolalie, oralité, rythme, gestes et musicalité. Cependant, cette interprétation dialectique situe la glossolalie en dehors du langage et de plus elle répète le geste du psychiatre puisqu'elle rejette également la pratique d'Artaud en dehors du sens. Il est intéressant de rappeler que Lacan, qui travaillait alors à l'hôpital Saint-Anne où le poète avait été transféré en 1939, l'avait justement déclaré « perdu pour la littérature » et qu'Artaud, plus tard, dans *Van Gogh le suicidé de la société*, avait nettement condamné un certain « docteur L. ». Le docteur Latrémolière s'était senti visé par ces attaques, qu'il ne pardonnera jamais à Artaud, refusant aux créations artistiques d'Artaud leur valeur artistique et condamnant leur auteur de mégalomanie. Mais, il s'agit plus vraisemblablement de Lacan, ainsi que plusieurs critiques l'ont déjà suggéré<sup>127</sup>. Artaud était donc opposé à la pratique médicale du

---

<sup>127</sup> Voir en particulier la note 1 de Grossman, *Van Gogh le suicidé de la société*, dans O, p. 1440. Celle-ci rappelle qu'Artaud avait confié à plusieurs personnes que le docteur L. était Jacques Lacan, dont il se souvenait qu'il l'avait examiné à l'hôpital Saint-Anne, où ce dernier était chef de clinique à l'époque. Paule Thévenin avait déjà indiqué dans les notes à l'édition de *Van Gogh le suicidé de la société* des *Œuvres complètes* (n. 3, p. 308), qu'elle tenait d'Artaud qu'il ne s'agissait pas du docteur Latrémolière, nom que ce dernier écrivait d'ailleurs La Trémolière et aurait probablement abrégé T. ou L.T. Enfin, on peut rappeler que Ferdière avait lui aussi publié en 1937, quelques années après Lacan (1932), une thèse sur l'érotomanie, sous la direction du professeur Henri Claude, l'un des premiers à avoir introduit en

docteur Lacan et certainement à ses théories, dont il est difficile de déterminer s'il en avait une connaissance précise. Ainsi que je le montrerai, il avait une certaine familiarité avec les théories psychanalytiques et psychiatriques du début du siècle, en particulier la psychanalyse freudienne, sur lesquelles Lacan s'appuie pour développer ses analyses. Ceci ne disqualifie pas tant les théories de Lacan que sa méthodologie critique. Est mis en évidence le rapport entre le diagnostic médical et les interprétations psychanalytique et linguistique. Le diagnostic médical non seulement oriente et détermine ce qu'il pense être son objet d'étude, (de même qu'un scientifique dont le protocole ou même la simple activité de mesurer a une conséquence sur les résultats de son observation). Il est également déterminé par cet objet du fait qu'il s'appuie sur lui pour déduire ses théories, en le prenant en exemple, lui empruntant même parfois des termes, des expressions, des associations ou des idées. Cet objet d'étude devient donc à proprement parler sujet d'étude.

Dans la lettre à Henri Parisot que j'ai précédemment citée, Artaud revendique sa traduction de Lewis Carroll comme une œuvre en propre dont l'original ne serait en fait qu'une copie. Gilles Deleuze, dans son essai « Du schizophrène et de la petite fille » de *Logique du Sens*, justifie ce renversement de position et cette accusation de plagiat, en opposant la pensée des deux auteurs : tandis que le non-sens névrotique de Lewis Carroll attaque seulement la surface du langage et ne se sépare jamais de la « logique du sens », le non-sens schizophrène d'Artaud crée des béances dans lesquelles le langage, la logique et le sens s'effondrent irrémédiablement. Selon Deleuze, les néologismes

---

France les théories freudiennes. Ce dernier a dirigé l'hôpital Saint-Anne où l'un des premiers psychiatres d'Artaud, le docteur Édouard Toulouse, avait également travaillé et où Nadja (Léona Delcourt) avait été tout d'abord internée. C'est pour cette raison qu'André Breton s'en prend au professeur Claude dans *Nadja*. Lacan a travaillé à Sainte-Anne sous la direction du professeur Claude et c'est là qu'il a diagnostiqué Artaud « définitivement fixé, perdu pour la littérature » (Roger Blin, cité par Grossman, « Antonin Artaud. Vie et œuvres », O, p. 1753). Dans sa thèse, Ferdière s'appuyait sur les théories de Gaëtan de Clérambault, premier psychiatre à avoir écrit sur l'érotomanie et dont Lacan était le disciple. Aussi le rejet de la psychiatrie lacanienne est-il dans une grande mesure un rejet de la pratique de Ferdière.

d'Artaud peuvent être considérés comme un dépassement des mots-valises de Carroll ; il s'agit de l'exploration des limites de la logique et c'est pourquoi, ainsi que le revendique le poète, Deleuze estime que ce « langage sans articulation » n'a plus de grammaire. Deleuze s'appuie sur les théories psychiatriques et psychanalytiques à propos du langage schizophrène. Selon la psychanalyse freudienne, le schizophrène possède une conception magique du langage. Ce dernier affecte le corps. Le schizophrène protège donc son corps en inventant un langage. Ce langage remet en question syntaxe et grammaire du langage commun et la psychiatrie en a tiré les symptômes psycholinguistiques d'agrammatisme/paragrammatisme. C'est l'une des raisons probables du rejet des glossolalies par Ferdière qui voit dans les inventions d'Artaud un symptôme pathologique tandis qu'il considère les néologismes de Lewis Carroll ainsi que la traduction qu'en a fait Artaud comme une possibilité d'exploration de la création poétique. Cependant, bien que Ferdière oppose néologismes et glossolalies, pour des raisons médicales et scientifiques, il associe dans son étude des néologismes les névrosés, les poètes et les enfants. La critique antipsychanalytique de Deleuze cherche au contraire à distinguer le discours des « sujets » distincts que sont les schizophrènes, les enfants et les poètes – qu'il considère que les psychanalystes et les psychiatres ont abusivement assimilé – en les comparant. Mais, Deleuze, ce faisant, assimile de son côté langage, sens et logique par le biais du *logos* métaphysique dans un geste typiquement philosophique. Or si la glossolalie, ainsi qu'on l'a vu, est un pseudo-langage qui n'a ni grammaire ni morphosyntaxe, peut-on pour autant dire qu'elle est dépourvue d'une logique propre et la considérer être en dehors du sens ? N'est-ce pas seulement une position symétrique de celle du psychiatre, toutes deux interprétant la glossolalie comme une altérité radicale et fondatrice du discours ? De plus, Deleuze procède à une lecture psychanalytique. Cette lecture, bien que Deleuze se soit opposé à

la psychiatrie dans son œuvre, est tributaire des théories psychiatriques du début du siècle. En particulier, il s'agit d'une analyse symptomatologique du langage d'Artaud, qui ne tient pas suffisamment compte de l'échange entre Artaud et la psychiatrie (l'effet de miroir) que je m'efforce de mettre en évidence dans cette thèse.

Artaud reproduit les indistinctions mêmes du discours psychanalytique de par sa situation, sa participation au processus d'art-thérapie et son détournement du discours psychiatrique. La langue d'Artaud, en rapport avec le parler enfantin, est créée à un moment où celui-ci est interné à l'asile de Rodez pour schizophrénie paranoïde et participe à une expérience d'art-thérapie. Dans certains passages écrits dans cette langue nouvelle, le poète imite le parler enfantin, le babillage et ses répétitions syllabiques, jouant avec les sonorités de son nom ou avec les noms des figures maternelles et paternelles qu'il rejette dans les textes qui contiennent ces passages. Dans d'autres passages glossolaliques, il joue aussi souvent avec la fécalité qu'il associe à l'enfance. Il revendique dans ses commentaires au sujet des glossolalies ou de sa traduction de Lewis Carroll cette association entre enfance, fécalité et invention langagière, en détournant les théories psychanalytiques freudiennes et abrahamiennes. Selon ces théories, le schizophrène retourne au stade anal du développement libidinal de l'enfant, que suggère cette scatologie. Artaud oppose ainsi, dans la même lettre à Parisot où il dénonce l'imposture carrollienne, « l'infantile anal qui s'est mis un jour à parler tout naïf », qu'il associe à sa traduction, au « fait sexuel anal de l'envie du infantile parler » (O, p. 1012 ; *sic*) du poème original de Carroll. Artaud signale donc certes la différence entre sa traduction et le texte de Lewis Carroll, mais ce n'est pas parce qu'il distingue entre les discours de l'enfance, de la folie et du poète.

Le langage inventé par Artaud dialogue avec le langage de l'enfance pour de multiples raisons. Ses glossolalies sont tout d'abord liées dans leur émergence à la

traduction d'un texte de la littérature pour enfants qui prend justement pour thème l'enfance et le langage. Comme nous l'avons vu ci-dessus, *Through the Looking-Glass* décrit le questionnement d'une petite fille (Alice) face à l'énigme présentée par le reflet du miroir, puis face aux énigmes langagières auxquelles elle est confrontée après l'avoir traversé. Le poète a revendiqué pour son compte cette interrogation linguistique qu'il dit avoir partagée à l'époque. Ce texte fait référence aux jeux d'enfants autour du langage (comptines, néologismes, expressions enfantines, idiome). Artaud a d'ailleurs fait répéter sa traduction du texte de Lewis Carroll par la fille de Paule Thévenin pour tester l'efficacité de ses propres rythmes et néologismes. (« Entendre/Voir/Lire », AAD, n. 25, p. 274)

Ce n'est pas autrement que au sein des glossolalies on retrouve des syllabes ou des groupes syllabiques répétés de la comptine « La Chanson de roudoudou » comme « dou » ou « roudou<sup>128</sup> » :

o dedi  
a dada orzoura  
o dou zoura  
a dada skizi (*Le Retour d'Artaud, le Môme*, O, p. 1123).

Ferdière, en raison de son intérêt pour le parler enfantin, avait écrit un texte sur cette comptine et avait demandé au poète de l'aider à réaliser une photographie pour l'illustrer (NER, p. 67-72 et illustration). Dans l'extrait précédent, on relève également toute une série de blocs ou séries syllabiques caractéristiques de l'enfance. « [D]ada »

---

<sup>128</sup> Voir aussi : « **yam camdou**

**yan daba**

**camdoura**

**yan camdoura**

**a daba roudou** » (« Lettre contre la Cabbale », O, p. 1526) Cette insertion d'un passage glossolalique, qui fait écho au langage de l'enfance en reprenant des syllabes d'une comptine, dans un écrit qui traite de la Cabbale, quand bien même il la rejette, montre bien comment Artaud associe ces différentes pratiques (mysticisme, comptine et langage enfantin, glossolalies).

est un exemple devenu emblématique du parler enfantin (palilalie<sup>129</sup>, répétition de syllabes typique de l'apprentissage des premiers sons syllabiques et croyance en l'efficacité du langage<sup>130</sup>) et de la création langagière qui lui est associée. « [D]ada » laisse ainsi entendre le nom du mouvement artistique. Tzara a tout d'abord affirmé dans son manifeste que « Dada ne signifie rien », ce qui souligne le nihilisme fondamental du mouvement dont le nom se trouve investi par connotation. Puis, il a donné pour étymologie à ce mot le redoublement de l'adverbe d'accord *da*, le petit cheval de bois et la marotte (« c'est son dada »), tout en y voyant une connotation sexuelle provenant de l'expression « aller à dada », que l'on retrouve dans le passage glossolalique « a dada »<sup>131</sup>. « [D]ada » évoque aussi par la répétition de la première syllabe la tentative de prononciation de l'anglais *dad*, « papa », par un enfant. « [D]edi » est le pluriel de grand-père en russe qui signifie également « aïeux, ancêtres ». Par l'irruption du paronyme de la racine grecque verbale *schizein* « skizi », annoncé par la répétition du dissyllabe contenant le son /z/ « zoura », à la fin de la série de blocs, *schizein* retrouve son sens littéral de « couper ». Cette coupure littérale transpose textuellement la violence transmise par le sème de la « coupure » et rappelle que l'enfance est inséparable ou non séparée de la folie, en l'occurrence la *schizophrénie*. Cette violence

---

<sup>129</sup> Le Dictionnaire médical de l'Académie de médecine donne cette définition : « Trouble acquis de l'émission du langage, qui réalise une répétition incoercible, parfois itérative, de syllabes, de mots, de courtes phrases, et comporte une tachyphémie avec fréquente aphonie terminale dans sa forme majeure. *La paligraphie pour l'écriture, la palilogie (intercalation de phrases bien construites mais automatiques), la palikinésie (gestes ou mouvements itératifs) constituent des équivalents. Une écholalie et une échopraxie s'y associent souvent, posant le problème de la palilalie en tant que simple autoécholalie. Trouble rencontré surtout chez les parkinsoniens, pseudobulbaires et certains déments (syndrome PEMA de P.Guiraud: palilalie, écholalie, mutisme, amimie, en fait non limité à la maladie de Pick), mais aussi chez des schizophrènes catatoniques, au cours de la maladie de Gilles de la Tourette (coprolalie) ou même dans certaines épilepsies.*

A. Souques (1908) » (DAM).

<sup>130</sup> « [D]ada » évoque l'analyse de Freud sur le jeu du « *fort/da* » auquel joue son petit-fils Ernst (*Au delà du principe de plaisir*, dans XV, p. 277-338).

<sup>131</sup> « Dada signifie "oui, oui" en roumain, "cheval à bascule" et "marotte" en français. Pour les Allemands, c'est un signe de naïveté un peu folle, de lien très étroit entre la joie de la procréation et la préoccupation pour la voiture d'enfant. » (Tristan Tzara, *Journal*, cité dans *Dada*, catalogue d'exposition, sous la direction de Laurent Lebon, Centre Pompidou, 2005)

met au jour comment la théorie psychiatrique rattache la dissociation schizophrénique – de façon apparemment inoffensive – à l'enfance par une « coupure épistémologique » initiale à partir de laquelle se justifie la « coupure psychiatrique », internement et traitement : d'une coupure l'autre, le poète remotive ces connotations de *schizein* en ravivant cette violence de l'enfance.

Certains passages sont composés de la répétition, du déplacement et de la combinaison de syllabes avec des ajouts et des élisions de phonèmes, si bien que différents mots apparaissent. Ils évoquent ainsi l'apprentissage du langage par un enfant, la répétition de phonèmes et l'écholalie, la répétition de phonèmes entendus, associées à la fois à l'enfance et à la schizophrénie par la psycholinguistique et la psychiatrie<sup>132</sup>. Il semble que le poète tente à plusieurs reprises d'articuler un mot, qu'il finit par prononcer. Ainsi le passage suivant :

**a yen**  
**te a**  
**en terra**  
**a yen**  
**te**  
**en**  
**era** (C, p. 26).

Dans cet extrait, il semble qu'un enfant tente de prononcer le mot « terra ». Par l'omission, le déplacement ou l'échange de certains phonèmes, il se forme une série de paronymes : « a yen », « te a », « en terra », « te/en/era ». On assiste à l'émergence à la signification du mot « terra », terre en latin, italien et portugais, alors que, dans le texte au sein duquel la glossolalie est incluse, il est question de phénomènes volcaniques ;

---

<sup>132</sup> L'écholalie appartient aux symptômes qui manifestent la catatonie, considérée à l'époque comme l'une des formes de la schizophrénie, en particulier par Bleuler à la suite de Kraepelin, qui en avait fait l'une des formes de la démence précoce. Le DSM-IV y voit un syndrome qui peut indiquer la schizophrénie.

certains sont poétiques (référence à la poésie nervalienne, « le Pausilippe altier<sup>133</sup> »), d'autres historiques (« autour du Vésuve ») ou mythiques (« le feu du ciel/est tombé ce matin », référence implicite au Popocatépetl<sup>134</sup>, dont Artaud a fait un mythe « personnel ») :

Le feu du ciel  
est tombé ce matin  
sur et autour du Vésuve  
sur le Pausilip[p]e altier  
de mille feux brillant (C, p. 26 ; *sic*).

Mais aussi, certains passages jouent sur les sonorités des noms de parents à la façon des enfants qui découvrent le langage en même temps que leur entourage en se familiarisant avec les mots qui les désignent et leur permettent de les identifier. Ainsi, le passage glossolalique suivant, inclus dans « Notes pour une "Lettre aux balinais" » :

**lo kundan**  
**a papa**  
**da mama**  
**la mamama**  
**a papa**

**lokin**  
**a kata**  
**repara**  
**o leptura**  
**o ema**  
**lema**

**o ersti**  
**o popo**  
**erstura**

**o erstura**  
**o popo**  
**dima** (« Chiote à l'esprit », O, p. 1503).

---

<sup>133</sup> Voir le vers 6 du sonnet « El Desdichado » : « Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie » (Nerval, *Les Chimères* dans *Œuvres Complètes*, t. III, p. 645). Une note de Grossman (CI, n. 3, t. II, p. 2229) souligne la référence à Gérard de Nerval.

<sup>134</sup> Suivant la mythologie aztèque, le guerrier Popocatépetl à la mort de sa bien-aimée Iztaccíhuatl aurait construit ce volcan sur lequel il se tiendrait depuis, portant sa torche funéraire. (Sigurdsson, *Encyclopedia of Volcanoes*, p. 19) Il se vengerait de la trahison des hommes en faisant « pleuvoir le feu sur terre ».

Ces mots sont répétés, « mama », « papa », certaines de leurs syllabes redoublées, « mamama », donnant l'impression au lecteur d'entendre le babillage d'un enfant qui tente de prononcer le nom de ses parents et joue avec leurs noms. Ils peuvent tout autant évoquer des troubles du langage comme la palilalie (répétition de syllabes identiques) et l'écholalie (répétition de sons entendus). Leurs syllabes constitutives sont ensuite combinées à d'autres syllabes pour former de nouveaux blocs : « repara », « ema », « lema », « dima ». La transformation de « a papa » en « o popo », par la substitution de la voyelle o à la voyelle a, laisse émerger à nouveau une scatologie typique du parler enfantin (*popo* est un redoublement hypocoristique qui désigne « le pot, petit pot ou pot de chambre » et par extension métonymique « le caca ») qui tourne en dérision la figure paternelle associée à Dieu et à l'esprit. Cette scatologie profanatoire est annoncée par le titre du texte à l'intérieur duquel se situent les glossolalies : « Chiote à l'esprit ». La figure divine (l'esprit) est rejetée dans ce texte en raison de la place prépondérante que lui accorde la tradition catholique par rapport au corps, christique et « fils de l'esprit » :

Comme s'il était entendu en fait et comme en principe et en essence  
 que l'esprit est le terme inné,  
 la valeur type,  
 le mot sommet,  
 à partir duquel le vieil automatisme atavique de la bête dénommée homme peut  
 commencer à ne plus broncher  
 Car le brancard est bien attaché.  
 Il a été entendu partout, après je ne sais combien de siècles de Kabbale, d'hermétisme,  
 de mystagogie, de platonisme et de psychurgie<sup>135</sup>,  
 que le corps est fils,  
 qu'il en est comme l'épaississement, le conglomérat  
 ou l'amas magique,  
 et qu'on ne peut concevoir de corps qui ne soit, au terme de la route infuse,  
 l'aboutissement de quelque sombre mariage de l'esprit avec sa propre force,  
 la borne d'un trajet élu par l'esprit sur sa route même [Suit le passage glossolalique  
 précédent] (« Chiote à l'esprit », O, p. 1503).

---

<sup>135</sup> Artaud s'est désormais détourné de la religion et du mysticisme, qu'il rejette de façon explicite. Cette phase athée, lors de laquelle la métaphysique est également condamnée par Artaud, est pourtant une phase de questionnement religieux : elle abonde en références religieuses et la réflexion prend pour base le sacré dans une sorte d'adresse plus ou moins directe au divin.

Le jeu avec les noms des parents s'accompagne d'un jeu avec les syllabes et les lettres du nom propre du poète qui le prolonge. Après l'exploration du rapport aux parents par l'apprentissage de leurs noms, le poète détourne cette fois la découverte de soi par l'apprentissage de son nom typique de l'enfance. De tentative ludique, elle devient une expérimentation qui mène à une transformation et une redéfinition du soi. Le nom du poète est ainsi pris comme un dissyllabique à la signification sacrée, qui apparaît dans certains textes sans rapport précis avec eux, comme une glossolalie<sup>136</sup> et parfois est inclus dans des passages glossolaliques<sup>137</sup>. Ce n'est pas autrement que sont traités le nom de Satan<sup>138</sup> ou la syllabe /ka/, écrite souvent Ka<sup>139</sup> ou Kha<sup>140</sup> ou même Kah<sup>141</sup>. Artaud lui donne un sens poétique qui revisite la tradition antique égyptienne<sup>142</sup>.

---

<sup>136</sup> « [L]es Thibétains, les Mongols, les Afghans écoutant dieu  
ou que le gouffre l'infini leur parle,  
sondant  
l'antre éperdu du nœud par où le cœur inconscient libère sa soif propre d'être avant ce qu'on appelle le néant,  
disent avoir entendu en eux monter les syllabes de ce vocable :  
AR-TAU » (*Suppôts et supplications*, dans O, p. 1415) ou « le gouffre Arto » (CI, t. II, p. 1786). Voir plus loin dans le chapitre « L'invocation : l'invention d'une voix » l'une des explications possibles de ce caractère sacré (n. 249, p. 214).

<sup>137</sup> Ainsi : « **to archting**

**te ar tau**

**gazura**

**te gazura**

**ta hetra** » (*Suppôts et supplications*, dans O, p. 1356).

<sup>138</sup> « SA – TAN » (Antonin Artaud, O, p. 1500).

<sup>139</sup> « [U]ne godiche imperceptible

dont la fonction

est de faire faire

Ka Ka

aux choses

par imperceptible

frôlement » (Cahier 391 – janvier 1948, CI, t. II, p. 2170).

<sup>140</sup> « Alors il danse

par blocs de

KHA, KHA », Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, dans O, p. 1662 ou encore :

« Kha lemontar

lebe lebe

a horto

hota » (Cahier 401 – février 1948, CI, t. II, p. 2298-2299).

<sup>141</sup> Par exemple : « la barba

kena

e

barba

kah!!!! » (Cahier 400 – février 1948, CI, t. II, p. 2283)

On remarque plus généralement une prévalence des voyelles a et o qui forment le nom du poète dans les glossolalies. Certains passages anagrammatiques utilisent les sonorités du nom du poète, qui sont répétées, combinées et permutées, ainsi, le passage glossolalique, cité précédemment, qui imite le raramuri<sup>143</sup>. Ou encore, Artaud, ainsi que le rappelle Évelyne Grossman dans les *Œuvres*, recombine les lettres de son nom de façon à devenir homme-théâtre : « TE ARTO – TEATRO » (Cité par Évelyne Grossman, O, p. 956). Ces passages anagrammatiques font là encore penser aux décompositions kabbalistiques et entrent en résonance avec les pratiques artistiques surréalistes.

La vision de l'enfance, qui transparaît à travers les passages de langue inventée par Artaud, correspond à une version trouble de celle de Lewis Carroll : une enfance de la subversion et du rejet de l'autorité. Le même glissement s'opère quand Ferdière demande à Artaud sa collaboration pour prendre une photographie illustrant la comptine « La Chanson de Roudoudou », à propos de laquelle le docteur est en train d'écrire un article. Artaud tente de justifier la photographie qu'il a prise, montrant une figure anthropomorphe composée d'une croix, formée d'une canne et d'un bâton, supportant sa veste et sur laquelle il a disposé des feuilles de chou. Cette photographie ne semble pas satisfaire Ferdière qui y retrouve ce qu'il considère comme les obsessions d'Artaud et les symboles qui reviennent constamment dans ses écrits mystiques et qui y jouent un

« Et que la médecine incompétente se rassemble, qu'elle se rassemble une fois de plus, autour de moi, si c'est un beau cas. Elle ne supprimera pas le fait.

Et quant au ca, c'est un beau ca ca.

Souffle Kah Kah, de l'occultisme des cuistres.

Mais ce n'est pas le mystère du souffle, et encore moins le souffle du moi. » (XIV, p. 51)

<sup>142</sup> Le ka est, dans la mythologie égyptienne antique l'âme immortelle. Artaud l'associe par différents jeux de mots à la fécalité et il le traite comme un vocable sacré, associant l'interprétation kabbalistique des lettres à la tradition égyptienne des hiéroglyphes (kha, de même que la lettre k de l'alphabet phénicien, est une lettre des alphabets arabe et cyrillique).

<sup>143</sup> « **ratara ratara ratara**

**atara tatara rana**

**otara otara katara**

**otara ratara kana** » (O, p. 1015).

rôle central, comme sa canne de Saint Patrick (O, p. et Mèredieu, CAA, p. 605-607).

Selon Artaud :

La chanson de Roudoudou est innocente en apparence, mais dans le fond elle ne l'est pas du tout. Je crois comprendre assez bien ce qu'elle veut dire et ce qu'elle désigne. Et je sais aussi ataviquement d'où elle vient. Je vois assez bien l'idée d'onanisme primitif qui se cache sous ses paroles comme l'idée de la procréation sexuelle est désignée dans la chanson :

Un antique et fort vieil adage

qui nous vient de je ne sais où

et qui veut que depuis les âges

les enfants naissent dans les choux.

On apprend dans la tradition occulte que le chou est la forme que prend le néant pour se manifester à la conscience humaine. (NER, p. 71)

L'interprétation d'Artaud de cette chanson est influencée par ses préoccupations mystiques. Dans la même lettre à Ferdière, Artaud mentionne la Kabbale. Artaud traite cette chanson comme un texte religieux mystique qui tient du langage d'initiés, le chou consistant selon lui en un symbole occulte.

Il est intéressant cependant de remarquer que le commentaire d'Artaud fait référence aux études psychanalytiques. Artaud emploie l'expression d'« onanisme primitif », qui fait écho aux travaux de Freud et de Jung, dont il cite les noms dans la même lettre, bien que pourtant avouant mal connaître leurs théories. Artaud, en raison à la fois de son rejet de la sexualité et de son catholicisme zélé de l'époque, cherche probablement à se distancier des théories sexuelles psychanalytiques et à minimiser sa connaissance de ces théories. L'« onanisme primitif » fait référence à l'un des stades du développement psychique de l'enfant tel qu'il a été défini par Freud et auquel retournerait le psychisme du schizophrène<sup>144</sup>. Cette expression a aussi des résonances mythographiques, se rapprochant cette fois plus spécifiquement des théories psychanalytiques jungiennes en mêlant sexualité et ontologie. Artaud attribue à cette

---

<sup>144</sup> « Relevons comme caractère le plus frappant de cette activité sexuelle que la pulsion n'est pas orientée sur d'autres personnes ; elle se satisfait sur le corps propre, elle est auto-érotique, pour recourir à un nom introduit avec bonheur par Havelock Ellis. » (Freud, « La sexualité infantile », *Trois essais sur la théorie sexuelle*, dans VI, p. 116)

comptine enfantine une signification sexuelle cachée. Le poète recourt à une lecture psychanalytique de cette chanson de façon à la condamner. À nouveau mysticisme, enfance et folie – Ferdière voyait dans ces remarques mystiques un symptôme du délire paranoïde d'Artaud – se trouvent assimilés par l'écriture et la pensée de ce dernier. L'enfance, vue par le poète, est une enfance inquiétante, troublante et moqueuse qui correspond à sa figure d'Artaud le Mómo. *Mómo*, peut désigner, ainsi que Paule Thévenin le rappelle « l'enfant, mais aussi le fou et le dieu grec de la raillerie, fils du Sommeil et de la Nuit, *Mómos* », (AAD, p. 238-239).

Par conséquent, Artaud ne tente pas de différencier sa pratique du langage de l'enfance. Il mêle dans sa création langagière même les références à la fécalité, l'enfance et l'invention poétique. Ainsi, les glossolalies et les interprétations qu'en fait Artaud reflètent les théories linguistiques, psychanalytiques et psychiatriques, qui associent les glossolalies aux langages du poète, de l'enfant et du fou. Mais bien plus, Artaud semble connaître ces théories et il est probable qu'il en ait été familier. Artaud a en effet lu les ouvrages du docteur Toulouse, dont il a édité et préfacé un recueil et il a eu accès à la bibliothèque de ce dernier. Par ailleurs, le poète avait probablement certaines notions de psychanalyse en raison de ses échanges au sein du groupe surréaliste. Il en fut à l'origine un des animateurs et modèles principaux. Il a également participé à des débats organisés par Jean Paulhan avec les membres du Grand Jeu. Les membres de ce mouvement étaient tout autant versés dans la psychanalyse que les surréalistes. Enfin, il a entamé une thérapie avec le psychanalyste Yves Allendy, qu'il a fréquenté au cours des années 1930. Sans oublier que les discussions entre Artaud, Ferdière et les collaborateurs de ce dernier à Rodez, l'ont probablement éclairé quant à la conception du langage de ses psychiatres.

Plusieurs passages des écrits d'Artaud pointent en ce sens. Tout d'abord, Artaud suggère qu'il est familier des théories de Freud et Jung, et pas seulement leur nom ; dans la lettre même où il avoue connaître « mal » leurs théories, il emploie l'expression d'« onanisme primitif », qui fait référence à un stade psychanalytique du développement de l'enfant. Artaud dit tenir ce savoir du Zohar, interprétation (*midrash* en hébreu) du Pentateuque (Torah) et texte fondateur de la tradition kabbalistique. Traversant une période croyante mystique, il cherche probablement à se distancier de la psychanalyse. Dans un autre texte, Artaud parle aussi de ses « crottes glossoliantes » (XVI, p. 32.), ce qui indique qu'il connaît l'expression de glossolalie. Cette dernière est alors employée principalement en psychiatrie, en psychologie, en psychanalyse et en linguistique. Tout autant que la mention de ce terme, la formulation elle-même démontre qu'il connaît les théories psychanalytiques et psychiatriques du langage. Celles-ci associent les glossolalies, comme les néologismes et plus généralement l'invention langagière et l'intérêt pour le langage (logolâtrie), à une régression du psychisme des patients inventeurs de néologismes.

Les « néologisants » (diagnostiqués en majorité schizophrènes, paranoïaques ou schizophrènes paranoïdes) retournent à un « stade infantile ou primitif de la personnalité » (Bobon, *Introduction*, p. 328). L'intérêt pour le langage manifesté par les pratiques néologiques et glossoliques avait tout d'abord été nommé *logolâtrie* par Tanzi. Ce dernier s'était fondé principalement sur l'observation de « paranoïaques néologues ». Le psychiatre associait ce comportement à un primitivisme mystique caractéristique d'une régression à l'enfance de la personnalité<sup>145</sup> :

Les « sauvages » sont, tour à tour ou en même temps, persécutés pantophobiques, mystiques, mégalomanes, érotiques hyponcondriaques, hallucinés. Avant tout, ils

---

<sup>145</sup> Cette association est renforcée par le rapprochement entre glossolalie et écholalie, stéréotypie typique à la fois de la schizophrénie et de l'apprentissage du langage par l'enfant (voir Piaget et R. Jakobson, ce dernier rapprochant de façon explicite écholalie et glossolalie).

apparaissent, eux aussi, comme des logolâtres. Semblables en ceci aux enfants, « les peuples jeunes..., dans le plaisir nouveau de parler, néologisent, même imbécilement ». Leur logolâtrie est physiologique, en quelque sorte. (Bobon, *Introduction*, p. 41-42)

Or Freud identifiera cette régression comme un retour au stade oral auto-érotique précédemment évoqué en ce qui concerne le schizophrène et au stade anal en ce qui concerne le paranoïaque (« La sexualité infantile », *Trois essais sur la théorie sexuelle*, dans VI, p. 116). Abraham, en 1924, suggérera par la suite que le stade sadique-anal est divisé en deux phases : la phase sadique d'expulsion/destruction de l'objet et celle de rétention entre lesquelles passe la délimitation entre psychoses et névroses<sup>146</sup>. Mélanie Klein identifiera ce stade anal précoce à un état paranoïde rudimentaire, puis le rattachera en 1926 au stade oral qu'elle englobe dans le stade sadique-oral abrahamien<sup>147</sup>. Elle finira par définir ultimement la position paranoïde schizophrène en 1946<sup>148</sup> comme la fusion de ces deux stades (anal et oral). La pratique néologique en tant que régression se trouve donc associée à ce stade anal, d'autant plus que Freud le premier, et à sa suite Abraham et Klein, avait lié ce stade à l'acquisition de la négation, du symbolisme et par suite de la signifiante, c'est-à-dire de la capacité linguistique (« Sur les transformations des pulsions, particulièrement dans l'érotisme anal », XV, p. 55-62). Le fondateur de la psychanalyse avait également décrit la paranoïa comme une régression au stade anal, en particulier dans son analyse du cas du président Schreber (« Remarques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa », p. 231-304). Par suite, certains psychiatres comme Schilder et Sugar en 1926 identifient le langage néologique d'un de leur patients « paranoïaque à base mixte » (c'est-à-dire souffrant d'un délire de persécution, semblable à celui d'Artaud qui sera diagnostiqué

---

<sup>146</sup> K. Abraham, « Esquisse d'une histoire du développement de la libido basée sur la psychanalyse des troubles mentaux », dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 255-313.

<sup>147</sup> Klein, « Les principes psychologiques de l'analyse des jeunes enfants », dans *Essais de psychanalyse*, p. 166-177.

<sup>148</sup> Klein, « Notes sur quelques mécanismes schizoïdes », dans M. Klein *et al.*, *Développements de la Psychanalyse*, p. 274-300.

en tant que schizophrène paranoïde) comme « l'expression déguisée d'un "complexe de castration anal" et, d'une façon générale, le témoignage d'une régression à un stade infantile ou plus primitif de la personnalité » (le stade anal correspondant) (Bobon, *Introduction*, p. 197). C'est ce même Paul Schilder qui en 1938 distinguera dans l'œuvre de Lewis Carroll les indices d'une régression au stade anal de l'auteur, lecture qui sera reprise et développée par d'autres par la suite<sup>149</sup>.

Dans ses lettres à Henri Parisot, Artaud évoque justement la fécalité pour décrire le langage du poème « Jabberwocky » de Lewis Carroll en des termes qui font écho à cette lecture :

Je me souviens que d'avoir fait en 1943, pendant l'été, une traduction d'un fragment de ce Jabberwocky dont vous me parlez et que d'ailleurs je n'aime pas. Car j'ai toujours trouvé que cet écrit manquait d'âme, s'il est plein d'une infinité d'astuces psychiques, dont la première est d'avoir voulu creuser dans le corps du poème à faire et pas encore fait cette espèce d'absence mentale où le langage parle seul, et ce n'est pas une astuce, c'est un fait, qui quand il est fait s'impose, mais c'est par l'astuce du mental que l'auteur de Jabberwocky a voulu provoquer le fait, le fait sexuel anal de l'envie du infantile parler, et non l'infantile anal qui s'est mis un jour à parler tout naïf dans son poème. (« Lettre à Henri Parisot du 20 septembre 1945 », O, p. 1012)

Les deux expressions « le fait sexuel anal de l'envie du infantile parler » et « l'infantile anal qui s'est mis un jour à parler tout seul » qu'Artaud oppose, revendiquant la seconde expression pour sa propre traduction, associent toutes deux la fécalité (à nouveau le stade anal du développement psychique : « le fait sexuel anal » et « l'infantile anal »), l'enfance et l'intérêt pour le langage et la parole. « Cette espèce d'absence mentale où le langage parle seul » désigne l'objectif des néologismes. Selon Artaud, Lewis Carroll n'a pas atteint à cet automatisme mental, propre aux « néologisants » d'après la théorie

---

<sup>149</sup> P. Schilder, "Psychoanalytic Remarks on Alice in Wonderland and Lewis Carroll", *The Journal of Nervous and Mental Diseases*, no 87 (1938), p. 159-168.

psychiatrique<sup>150</sup>. Il pense au contraire y être parvenu par le biais de sa traduction, à laquelle sont liées à l'origine les glossolalies ainsi que je l'ai montré plus haut.

Je considère que les expressions qu'Artaud emploie parodient le langage psychanalytique. Le poète s'empare de la terminologie psychanalytique de façon à forger de nouvelles expressions qui imitent les formules consacrées mais, par l'intermédiaire de différentes figures de style, revêtent un aspect comique. « Onanisme primitif » est ainsi une expression qui mêle les lexiques mythographiques, ethnographiques et psychanalytiques, suivant un esprit typiquement jungien et plus généralement typique de la psychiatrie de l'époque, et semble livrer de façon condensée et caricaturale des théories psychiatriques. « Le fait sexuel anal », par l'emploi du double adjectif postposé, rappelle la lourdeur des traductions des termes psychanalytiques en français qui sont souvent des expressions néologiques calquées de l'allemand. « L'infantile anal », par l'antéposition de l'adjectif « infantile » et la substantivation de l'adjectif « anal », qui se substitue à l'expression couramment employée de « stade anal », confère une sonorité poétique (rythme décroissant et allitératif) à une expression inspirée de la théorie psychanalytique freudienne.

Enfin, « crotte glossolaliante » est une métonymie complexe (métaphore *in praesentia*). Elle substitue au nom de « glossolalie » le mot enfantin de « crotte » en raison des théories psychiatriques et psychanalytiques. Ces dernières associent la glossolalie et le stade développemental correspondant de l'acquisition du langage par l'enfant au stade anal du développement libidinal de l'enfant. Cette interversion est motivée au moyen de l'adjectif néologique au sens actif formé par Artaud à partir de *glossolalie*, « glossolaliante ». Elle accomplit un transfert du patient néologue, qui est en pratique le « néologisant-glossolaliant », vers la « crotte », associée au stade anal et à

---

<sup>150</sup> « Pour de nombreux auteurs, nous l'avons vu, les néologismes sont l'expression d'une **activité verbale automatique**. » (Bobon, *Introduction*, p. 325)

la scatologie. Ce geste ironique et critique s'adresse à la psychanalyse et à la psychiatrie. Il suit les conséquences ultimes de ces théories jusqu'à mettre à nu leur absurdité en transposant littéralement la confusion que ces dernières effectuent conceptuellement. Le stade anal est d'ailleurs selon Freud celui de la possibilité de la substitution. Par une mise en abyme absurde et comique, il s'agit d'un néologisme au sujet de la pratique néologique qui réalise une condensation des théories psychiatriques et psychanalytiques de l'époque au sujet des glossolalies et du langage schizophrénique.

Or la condensation est un des principes du travail du rêve, selon Freud, que les néologismes qui en dérivent transposent linguistiquement. Ces derniers ont été analysés avant Freud par Kraepelin, psychiatre qui a défini la démence précoce qui sera plus tard rebaptisée schizophrénie par Bleuler. Kraepelin avait comparé le psychisme du rêveur à celui des patients souffrant de démence précoce (Bobon, « XI – Les néologismes et le rêve », *Introduction*, p. 107-133). Par extension, les néologismes carrollien et artaldien et ceux des langages de la schizophrénie, du lapsus et de l'enfance consistent en des condensations sémantiques. Artaud hybride de surcroît par la permutation-condensation précédente, langage psychanalytique/psychiatrique et langage enfantin, ce qui jette le discrédit sur les théories psychanalytiques et psychiatriques au sujet des glossolalies. Les commentaires d'Artaud apparaissent donc comme un détournement ironique de ces théories. Il vise la pratique psychiatrique du docteur Ferdière, qui leur porte un intérêt marqué à la suite du surréalisme, et annonce les attaques par Artaud à l'encontre de la psychiatrie à sa sortie de l'asile, comme dans *Van Gogh le suicidé de la société*, *Les Malades et les médecins* ou *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Aussi utiliser ces théories pour analyser ou interpréter les glossolalies est-il contradictoire, en ce sens que la langue inventée d'Artaud n'est pas un simple exemple de ces théories, mais leur offre plutôt ce reflet déformé qui les tourne en dérision.

## 6. Une performance thérapeutique

S'opposant aux positions du docteur Ferdière, qui dans le sillage de la psychiatrie et de la psychanalyse de l'époque considérait les glossolalies, de même que les rituels incantatoires auxquels elles étaient associées par le poète, comme des accès de délire (FA, p. 149-150), Artaud refuse le diagnostic du psychiatre et revendique ce comportement à plusieurs reprises. Il tente de l'associer d'abord aux écrits sur le théâtre d'un certain Antonin Artaud (il signe alors ses lettres du nom d'Antonin Nalpas, ayant adopté le nom de sa grand-mère maternelle, et Antonin Artaud désigne son double, l'artiste qu'il était avant l'internement, avant le diagnostic de folie et qui est donc en dehors de l'emprise de la psychiatrie) :

D'autre part en ce qui concerne les passes à tendances magiques auxquelles vous me reprochez d'avoir l'obsession de me livrer sur celui-ci ou sur celui-là, dans une attitude de Prosélytisme que la Médecine mentale considère en effet comme une maladie, laissez-moi vous rappeler M. Ferdière qu'Antonin Artaud était le Créateur d'une Dramaturgie qu'il n'a pas seulement exposée dans de multiples écrits mais qu'il a encore matérialisée sur la scène dans les mises en scène de quatre pièces qui sont :

*Les Mystères de l'Amour* de R. Vitrac

*Le Songe* de Strindberg

*Partage de Midi* de Paul Claudel

*Victor ou les enfants au Pouvoir* de R. Vitrac

et les *Cenci*

qu'il avait composés lui-même d'après Shelley et Stendhal –.

Les gestes comme ceux que me vous me reprochez ici, que j'ai esquissés sur vous sur un banc dans le jardin de l'Asile il y a quatre mois, que j'ai faits avant-hier sur Voronca et qui me servent moi à prier Dieu, étaient à la Base de la Dramaturgie exposée sur la scène par Antonin Artaud et si c'est une maladie pour moi que de m'y livrer alors Antonin Artaud a toujours été malade parce toutes ses mises en scène n'étaient composées que de cela. Et Philippe Soupault qui réclamait dans l'une de ses œuvres un crime gratuit, et Louis Aragon qui arrêté sur les Champs Élysées devant un lampadaire électrique cultivait un état volontaire d'hallucination étaient des fous avec tous les Autres Surréalistes. (« Lettre au docteur Ferdière du 13 août 1943 », NER, p. 54)

Artaud, c'est-à-dire Antonin Nalpas, suivant son propre avis, ne peut être fou. Si l'on admettait qu'il est fou, Artaud, c'est-à-dire Antonin Artaud, l'acteur, auteur et metteur en scène, serait malade lui aussi, puisque les mêmes gestes sont « à la base de la Dramaturgie exposée sur la scène par Antonin Artaud », après l'avoir « exposée dans de multiples écrits ». Le poète cite en exemple, dans le détail, ses expériences théâtrales

pour justifier que ses rituels, quand bien même il reconnaît leur dimension religieuse (« qui me servent moi à prier »), appartiennent en tant que tels au domaine théâtral. Le poète se compare également par extension aux « Autres Surréalistes », réactivant l'appartenance de son double Antonin Artaud au groupe surréaliste. Il évoque en particulier Philippe Soupault et Louis Aragon, ce dernier pratiquant « un état volontaire d'hallucination ». Si le psychiatre le juge fou, alors il devrait condamner de même toute l'activité du groupe surréaliste, ce dont Artaud le sait incapable du fait de son attachement au groupe<sup>151</sup>, d'autant plus que cela reviendrait à faire admettre au psychiatre sa propre folie. L'impossibilité de cette conclusion doit prouver que le poète n'est pas fou. Cette démonstration par l'absurde rejoint paradoxalement – puisqu'elle en conteste la validité – le jugement de Sigmund Freud qui, dans une lettre à Stefan Zweig, qualifie les surréalistes de « fous absolus »<sup>152</sup>.

De même, Artaud, à cette époque, défend sa pratique incantatoire en se comparant à l'exemple de figures mystiques ou hérétiques comme Thérèse d'Avila, Jean de la Croix et Maître Eckart, dont il est en train de lire les œuvres et qu'il associe au mouvement surréaliste :

Tous les Saints étaient sur terre des êtres singuliers, et il aurait suffi que par erreur ils aient été enfermés dans un Asile au lieu de l'être dans un couvent pour que leur esprit de mortification, leur illuminisme, leur zèle prissent immédiatement dans l'esprit de certains médecins peu avertis ou mal intentionnés le caractère de certaines psychoses, dont ils eussent été absolument incapable de se justifier. Saint François d'Assise ou Sainte Thérèse d'Avila seraient demeurés enfermés leur vie entière dans un Asile d'Aliénés. Le D<sup>r</sup> Latrémolière est un grand cœur droit et bien intentionné mais je m'aperçois quand je lui parle qu'il n'est pas du tout averti des manifestations et des étrangetés de toutes sortes qui ont marqué la vie surréaliste à Paris de 1920 à 1937 et qui ont été marquées dans des livres comme [le] manifeste du Surréalisme, les Pas perdus (Entrée des Médiums), les œuvres de Robert Desnos, etc. (« Lettre au docteur Ferdière du 20 juillet 1943 », NER, p. 50)

---

<sup>151</sup> Ferdière est lié, comme je l'ai signalé plus haut, au mouvement surréaliste à la fois socialement, en tant que membre du cercle de Robert Desnos, ami commun à Artaud et lui qui a contacté Ferdière de la part de la mère d'Artaud pour qu'il prenne en charge le poète, et littérairement, ses œuvres étant clairement empreintes de traits stylistiques surréalistes.

<sup>152</sup> « J'étais jusque-là enclin à considérer les surréalistes, qui semblent m'avoir choisi comme *saint patron*, comme des fous absolus » (S. Freud, *Correspondance*, Paris, Rivages, 1995, p. 128 ; je souligne).

En faisant appel à ces figures d'autorité, l'auteur refuse l'assimilation de son mysticisme à la folie à laquelle recourt le diagnostic psychiatrique. Les « manifestations » et « étrangetés » qui se sont produites au cours de leur vie distinguent les surréalistes en tant qu'« êtres singuliers » au même titre que les saints. Et en donnant l'exemple des livres de Breton, « le manifeste du Surréalisme, les Pas perdus (Entrée des Médiuns) », Artaud suggère que ce qui relie ses anciens camarades et les saints est cet « illuminisme » commun. Ce n'est pas autrement qu'il effectue une lecture mystique de l'œuvre de Breton en déclarant dans une autre lettre, dans laquelle il remercie justement Ferdière de lui avoir prêté les œuvres du pape du surréalisme : « la poésie d'André Breton est dans le domaine profane celle qui me rappelle le plus toutes les élévations à Dieu qui constellent les textes des Grands Mystiques. » (« Lettre au docteur Ferdière, fin septembre 1943 », NER, p. 66) Cet argument, de même que le précédent, fait appel aux préventions du docteur Ferdière en faveur du surréalisme, et notamment de l'œuvre de Breton. Ce dernier, de même que Ferdière, a étudié la psychiatrie et a manifesté un vif intérêt pour la psychanalyse. Il représente donc pour le docteur un double auquel il peut s'identifier. Le poète à nouveau présente un miroir au psychiatre et lui renvoie son diagnostic. De même que précédemment, il ne peut que se réprouver doublement en jetant l'anathème sur le mysticisme du poète, car ainsi il proscrireait les « étrangetés » et « manifestations » surréalistes, et en particulier la poésie de Breton, « le Grand Mystique », dont il est si proche intellectuellement. Cette interprétation mystique du surréalisme par Artaud est la raison pour laquelle il a été exclu du mouvement en mai 1927<sup>153</sup>. Ces arguments ont d'autant moins de chance de convaincre que le docteur Ferdière, athée et plutôt réticent à l'égard de la religion de même que les surréalistes, considère ce « délire mystique » comme un symptôme de folie dans la

---

<sup>153</sup> Voir *Au grand jour*, cité dans O, p. 235.

lignée de la psychiatrie de l'époque<sup>154</sup>. Le poète est conscient que ce mysticisme est l'enjeu d'un débat épistémologique entre poésie et psychiatrie et il développe sa rhétorique en conséquence.

Artaud retourne enfin vers le docteur l'accusation de paranoïa. Ce dernier serait victime d'un envoûtement :

Je crois que des gens mal intentionnés et qui ne m'aiment pas vous ont fait subir leur influence à mon sujet, et tous ces gens en plus n'aiment pas Dieu et ils ont été exaspérés de ma conversion. Et ils ont cherché à se débarrasser de moi. De là la terrible influence que font sur vous des choses beaucoup plus naturelles que vous ne les percevez et les voyez, parce que vous homme de bonne foi n'êtes plus seul à juger mais que d'autres esprits qui sont de mauvais esprits sont à ce moment-là autour de vous et dénaturent vos impressions en fonction d'un mensonge qui a été émis sur mon état mental au moment de mon internement. Et ce mensonge a été de prétendre que j'étais à ce moment-là un délirant. (NER, p. 82)

D'après Artaud, c'est en raison du mysticisme même que le docteur condamne le comportement mystique du poète, non parce qu'il y est fondamentalement opposé, mais parce qu'il subit l'influence de « gens mal intentionnés et qui n'aiment pas » le poète. Ces gens qui « n'aiment pas Dieu » non plus « ont été exaspérés par la conversion » du poète et ont jeté un sort au psychiatre. Ce sort exacerbe sa sensibilité à ces comportements. Il s'en suit erreur d'interprétation et diagnostic de folie qui n'ont de cesse de se répéter en se justifiant l'un l'autre depuis son internement. C'est donc le mysticisme qui déclenche initialement ce rejet – ce en quoi Artaud n'a pas complètement tort étant donné l'anticléricalisme de ses interlocuteurs.

Par ailleurs, Artaud objectera également à l'attitude du docteur Ferdière, l'absence de réaction de ses voisins de chambre et des collègues de ce dernier, justifiant ainsi l'innocuité et la « normalité » de son comportement<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> Voir Mèredieu, CAA, p. 784 ; Bobon, *Introduction*, p. 40, 43, 192 et 327.

<sup>155</sup> « Ce que l'on vous a dit à mon sujet est *complètement faux*. [...] Vous m'avez dit que je chantais dans ma chambre et que *mes voisins s'étaient plaints* or je suis allé interroger l'interne Joseph, j'ai interrogé le Dr Fauvon [?] ils m'ont répondu que je ne les avais jamais dérangés, qu'ils n'avaient jamais rien remarqué d'anormal dans mon comportement » (« Lettre au docteur Ferdière, 30 mars 1944 », NER, p. 91-92).

Le poète, alors qu'il signe désormais à nouveau du nom d'Antonin Artaud, continuera à invoquer, à sa décharge, l'exemple de ses expériences théâtrales dont il fait une sorte de jurisprudence pour justifier ses rituels en tant que pratique artistique :

Je voudrais savoir quand et où j'ai fait de la magie en public et d'une manière qui puisse provoquer ou énerver les gens et inspirer des doutes sur mon état mental? Vous oubliez que j'ai fait aussi de la mise en scène et que toutes mises en scène que j'ai faites étaient basées sur une utilisation particulière de la psalmodie et de l'incantation. Est-ce de l'aliénation ? (« Lettre au docteur Ferdière, 10 février 1944 », NER, p. 82)

Il décrira alors cette pratique comme un « travail » qu'il n'effectue que dans le cadre de son activité artistique (théâtre, dessin et poésie). Artaud donne une description de ce « travail du rythme » dans une des lettres au docteur Ferdière :

[L]es phrases que j'ai notées sur le dessin que je vous ai donné je les ai cherchées syllabe par syllabe à haute voix en travaillant, pour voir si les sonorités verbales capables d'aider la compréhension de celui qui regarderait mon dessin étaient trouvées. Je les ai dites à haute voix devant le dessin du coccys [*sic*] au Dr Dequeker et au Dr Solanès pour leur demander si les sons des mots que j'avais inventés étaient en accord avec le mouvement général du dessin. Mais j'insiste sur ce point que ce genre de travail est toujours chez moi lié ou à un dessin que je dessine ou à un poème que j'écris et que je ne le fais pas en dehors d'un travail précis et *déterminé* (« Lettre au docteur Ferdière, vers fin février 1946 », NER, p. 113).

Artaud scande en effet ses textes, à partir de 1943 et de son « retour à l'écriture », en les martelant. Paule Thévenin dans les notes de *Van Gogh le suicidé de la société* donne des indications sur la manière dont Artaud lui a dicté certains textes<sup>156</sup> et plus généralement sur le processus d'écriture de ceux-ci. Elle emploie l'expression d'« écriture vocale » pour le décrire. L'oralité des textes d'Artaud joue ainsi un rôle prépondérant. Mais contrairement aux glossolalies étudiées par Samarin, celles d'Artaud sont la plupart du temps insérées dans d'autres textes ou en rapport avec eux.

---

<sup>156</sup> « Étant donné les différences considérables présentées par les textes initiaux, nous avons estimé indispensable de les reproduire tels quels dans le Dossier de Van Gogh le suicidé de la société [*sic*] (p. 149-227). Leur lecture conjuguée avec celle du texte définitif est une illustration exemplaire de la maîtrise à laquelle Antonin Artaud était parvenu dans l'écriture qui peut être dite à voix haute, inséparable cependant de l'écriture manuscrite, celle qui grave sa trace dans la page, et qui lui était nécessaire pour pratiquer cette *écriture vocale* dont il ne semble pas paradoxal de dire qu'elle s'imprime à la fois dans l'air et dans l'oreille de l'auditeur, le premier auditeur en étant le locuteur lui-même, le couple locuteur/auditeur venant redoubler et renforcer le couple scripteur/lecteur. » (P. Thévenin, « Notes », *Van Gogh le suicidé de la société*, XIII, p. 307 ; je souligne)

Au cours de l'écriture, la réécriture, la transcription et la dactylographie, Artaud modifie le découpage des glossolalies. L'écriture tend à intégrer les glossolalies aux textes qui les contiennent, à enrichir les jeux sur le sens et les sonorités. Elles contiennent de la sorte des jeux de mots et certains des mots ont un sens qui fait parfois écho aux textes qui les contiennent. Les glossolalies correspondent donc à une pratique de l'écriture qui associe chorégraphie, chant, rythme et inscription. Le poète refuse désormais que le diagnostic psychiatrique ne s'applique à cette pratique en ce qu'elle correspond à un travail et une performance artistiques. Artaud nie l'avis et l'expertise du docteur. S'opposant à Ferdière, il s'attribue même à l'occasion un pouvoir médical alternatif : « J'ai fait de la thaumaturgie en public c'est parfaitement vrai, mais je voudrais savoir si c'est la thaumaturgie elle-même ou le délire qu'on me reproche. » (« Lettre au docteur Ferdière [?, 1944] », NER, p. 97).

Le poète développera par la suite, à sa sortie de l'asile, son rejet de la médecine ainsi que des pratiques et thérapies médicales<sup>157</sup>. Il décrit dans plusieurs textes, de façon à les condamner, les traitements de chocs, comme l'insulinothérapie (injection d'une forte dose d'insuline qui provoque un coma artificiel censé aider au rétablissement de l'équilibre psychique du patient) ou les séries d'électrochocs qu'on lui a administré à l'asile de Rodez (le but étant cette fois de simuler une crise épileptique, dont on pensait qu'elle était incompatible avec la schizophrénie et en permettait la guérison). Artaud critique la violence de ces traitements qu'il rejette et dont il dénie même l'efficacité.

Il revendique de son côté la connaissance de thérapies qui peuvent guérir l'acteur et l'homme, assimilant en particulier sa pratique du théâtre à un traitement (de choc) :

Le théâtre

---

<sup>157</sup> Voir la description du coma qui suit l'électrochoc dans « Aliénation et magie noire » (O, p. 1138-1140).

est l'état,  
le lieu,  
le point  
où saisir l'anatomie humaine,  
et par elle guérir et régenter la vie. (« Aliéner l'acteur », O, p. 1520)

Cette description du théâtre remotive le sens étymologique du terme, *theatron* signifiant en grec à l'origine « le lieu (d')où l'on regarde ».

La pratique théâtrale qualifiée de thérapeutique doit mener selon l'auteur à une refonte du corps humain. Cette guérison est une transmutation qu'il inscrit dans la tradition alchimique<sup>158</sup>. Le « souffle » de ces « syllabes » joue un rôle central dans ce projet de « révolution physiologique » (O, p. 1548), dont le but utopique est la « transformation organique et physique vraie du corps humain » :

L'acte dont je parle vise à la transformation organique et physique vraie du corps humain.  
Pourquoi?  
Parce que le théâtre n'est pas cette parade scénique où l'on développe virtuellement et symboliquement un mythe  
mais ce creuset de feu et de viande vraie où anatomiquement,  
par piétinement d'os, de membres et de syllabes  
se refont les corps,  
et se présente physiquement et au naturel  
l'acte mythique de faire un corps (« Le Théâtre et la science », O, p. 1544).

Il s'agit de « souffler son corps [...] dans un cri corporel pur, sur le bord du temps et du néant » (O, p. 1631) ainsi que l'auteur le décrit dans une lettre à Adamov, car « le corps a un souffle et un cri par lesquels il peut se prendre dans les bas-fonds décomposés de l'organisme et se transporter visiblement jusqu'à des hauts-plans rayonnants où le corps supérieur l'attend. » (O, p. 1547) Le poète réinvestit donc le pouvoir médical et s'improvise chirurgien par sa pratique d'un théâtre « creuset de feu et de viande vraie où anatomiquement,/par piétinement d'os, de membres et de syllabes se refont les corps ». Les performances glossolaliques, qui associent aux syllabes inventées une chorégraphie

---

<sup>158</sup> « Il faut au corps de l'acteur surmené des éléments d'une thérapeutique singulière que la médecine actuelle ne connaît plus, mais qu'on peut retrouver décrits point par point dans certains vieux livres d'alchimie. » (O, p. 1542)

au rythme marqué par ces piétinements, sont censées, selon l'auteur, mener à une réfection anatomique du corps humain. Cet « acte mythique de faire un corps » assimile la parole à un acte et associe la (re)création de l'homme, du corps humain à la profération de ces syllabes, c'est-à-dire à l'invention langagière. À nouveau, langage et corps sont confondus dans la mesure où ils sont la cible commune de cette « révolution physiologique ».

Il s'agit d'une conception magique du langage qui évoque les conceptions linguistiques organicistes du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>159</sup> et s'inscrit plus généralement dans l'héritage chrétien qui distingue dans l'apparition du langage un moment fondateur et définitionnel, création de la création<sup>160</sup>. Cette conception magique du langage est liée à

---

<sup>159</sup> La pratique glossolalique peut être associée à la fois aux recherches sur l'origine du langage, aux quêtes d'un langage originel et aux tentatives parallèles d'invention ou de découverte d'un langage universel qui ont ponctué les deux siècles derniers : « Par ailleurs, le mythe de la langue adamique *justifie* la création délibérée des langues artificielles de l'avenir, tout autant que les productions spontanées, mystiques ou spirites, et ce lien est le plus souvent *explicite*. Historiquement, les thèses sur l'origine du langage (essentiellement monogénéistes, puis polygénéistes à partir du XIX<sup>e</sup> siècle) et les projets de langue universelle se développent parallèlement. Bien que donnant lieu à des constructions de nature différente, ces deux types de recherche s'insèrent dans les mêmes courants de pensée. D'ailleurs, bien souvent, un même personnage a travaillé dans deux directions. » (M. Yaguello, *Les Langues*, p. 16)

<sup>160</sup> Les glossolalies posent la question de l'origine du langage. Elles sont venues à représenter l'apparition du langage puisqu'elles ont été associées par une certaine tradition chrétienne, à la suite de saint Jean Chrysostome, à la manifestation de l'Esprit saint le jour de la Pentecôte. L'Esprit saint symbolise à la fois l'apparition du langage et la création du monde à partir de l'Évangile selon saint Jean :

« Au commencement était le Verbe  
et le Verbe était auprès de Dieu.

Tout fut par lui,  
et sans lui rien ne fut.

Ce qui fut en lui était la vie,  
et la vie était la lumière des hommes,  
et la lumière luit dans les ténèbres

et les ténèbres ne l'ont pas saisie. » (Évangile selon saint Jean, 1, 1-5)

Cet évangile joue un rôle fondamental dans la définition du christianisme. Ce premier verset implique une réinterprétation du premier verset de la Genèse : « Au commencement Dieu créa les cieux et la terre. Et la terre était déserte et vide ; les ténèbres couvraient l'abîme et l'Esprit de Dieu reposait sur les eaux. Dieu dit : "Que la lumière soit !" Et la lumière fut. » (Genèse, 1, 1-3) Le texte fondateur du christianisme livre une nouvelle conception du langage. Ainsi que le rappelle Giorgio Agamben : « L'apparition d'une nouvelle religion coïncide toujours avec une nouvelle révélation du langage et une religion nouvelle signifie avant tout une nouvelle expérience du langage. » (« La glossolalie », p. 65) Dans la tradition chrétienne, la parole divine joue ainsi un rôle fondateur. Elle représente une altérité transcendante, une performativité proprement ou doublement « poétique » qui fonde le langage à partir du néant, puisque la parole divine est une création *ex nihilo* : elle provient du néant et invente ce qu'elle nomme. Le langage serait, dès lors, la première création divine, le premier acte de création, la création de la création. Certaines traditions mystiques voient même dans la création *ex nihilo* du langage la première manifestation du divin et par suite son apparition. Selon Jean Scot Érigène, « la création *ex nihilo* est,

la croyance en un lien fondamental entre les mots et les choses et à une prépondérance de l'analogie. Celle-ci a été déclarée comme irrationnelle et rejetée au profit de la différence par l'émergence des systèmes classificatoires et différentiels qui sont venus à structurer les sciences de l'homme à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les conceptions linguistiques organicistes ont été, à la suite de l'émergence de la linguistique à titre de discipline, déclarées caduques. Le langage en qualité de système abstrait, préexistant et structurant a été alors dissocié de la vie, humaine en particulier, et situé symboliquement du côté de la mort<sup>161</sup>. La psychiatrie, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, va considérer, sous l'influence de ce changement épistémologique qui va mener à l'émergence de la linguistique, le langage comme un élément déterminant et révélateur de la pensée. Elle va s'appliquer à analyser le langage des « aliénés » et identifier des symptômes linguistiques qui doivent lui permettre d'effectuer un diagnostic précis de ces patients en définissant une psychopathologie linguistique. La psychiatrie et la psychanalyse considèrent cette vision magique et efficace du langage comme typique de la schizophrénie en ce qu'elle assimile les dimensions symboliques et réelles<sup>162</sup>. Freud avait dépeint un « langage d'organes » typiquement schizophrène (« L'Inconscient », *Métapsychologie*, dans XIII, p. 238). Le schizophrène considère que le langage a une action directe sur le corps, qui revêt l'apparence d'une menace et aliénation pour le patient. Cette conception du langage est l'une des raisons, selon certains psychiatres, de

---

donc, en même temps, l'autocréation et l'autorévélation de Dieu » (« La glossolalie », p. 66). La glossolalie, en qualité de manifestation de l'Esprit saint, symbolise par suite l'apparition du langage. Elle rejoue ce premier acte créateur et fondateur en donnant à voir l'émergence d'une parole d'inspiration divine. La glossolalie représente donc une origine pour le langage et une performance de la création.

<sup>161</sup> Voir M. Foucault, *Les Mots et les choses*. Le rapprochement entre langage et vie subsistera cependant du point de vue méthodologique. L'étude de l'évolution historique du langage et de son acquisition prendront en effet pour modèle l'étude du vivant et en particulier s'inspireront des théories évolutionnistes darwiniennes. La biologie et en particulier l'étude de l'humain et sa différenciation d'avec l'animal ont été fondamentales dans la définition des systèmes classificatoires et du concept de différence même qui les sous-tend.

<sup>162</sup> Ces deux disciplines considèrent également le mysticisme, et donc la conception chrétienne d'une parole efficace et créatrice, comme pathologique.

l'abondance des néologismes dans le langage des patients paranoïaques et schizophrènes et en particulier de leur pratique glossolalique<sup>163</sup>. Retournant à son avantage ces symptômes, le poète combine les dimensions organiques et magiques du langage, qui sont liées par la psychiatrie même, à la suite de la linguistique, en ce qu'elles sont toutes deux condamnées de folie schizophrénique, dans la pratique glossolalique en convertissant ses syllabes en instruments chirurgicaux aux vertus thérapeutiques qui ré/re-forment le corps pour le guérir. Le poète ne fait que reprendre en charge l'interprétation des glossolalies par les psychiatres.

Discerner dans les glossolalies une thérapie psychique n'est pourtant pas le seul effet du « délire paranoïde » d'Artaud et de son rejet de la psychiatrie. Cette voie a été suivie par certains interprètes. Il a été suggéré que les glossolalies, religieuses dans ce cas, pouvaient participer d'une tentative de reconstruction intérieure, la glossolalie correspondant à un état psychique dépersonnalisant qui permettrait paradoxalement une réaffirmation de soi<sup>164</sup>. Simon Harel décrit de façon similaire la glossolalie artaldienne comme un processus de guérison. L'efficacité de la glossolalie proviendrait de l'irruption d'une « étrangèreté » qu'elle symbolise dans la psyché du locuteur<sup>165</sup>. Les glossolalies seraient l'équivalent performatif des traitements de choc, en particulier du traitement par électrochocs décrit par le professeur Delmas-Marsalet, comme Ferdière le rappelle, comme « un processus de dissolution-reconstruction » (*Les Mauvaises*

---

<sup>163</sup> « Le mot néoformé constitue encore une **formule magique**, au pouvoir occulte, actif ou conjuratoire (TANZI, MAEDER, SANTE DE SANCTIS et LONGARINI, CHASLIN, SCHILDER et SUGAR, BRYAN, STENGEL). » (Bobon, « Conclusions », *Introduction*, p. 327)

<sup>164</sup> Voir notamment le chapitre "Glossolalia as a kind of narcissistic therapy" dans "Glossolalia and the Psychology of the Self and Narcissism", J. D. Castelein, *Journal of Religion and Health*, Springer, vol. 23, no 1 (Spring, 1984), p. 47-62. Cette dialectique entre personnel et impersonnel, soi et autre, fait écho au propos d'Artaud dans une lettre à Ferdière où, défendant sa pratique incantatoire, il invoque « l'éternelle bataille entre le moi et le non-moi, où Platon en son temps avait essayé d'apporter ses lumières » (« Lettre à Gaston Ferdière, vers le 9 mars 1945 », NER, p. 100).

<sup>165</sup> « C'est parce que le locuteur ne sait pas ce qu'il dit, qu'il est "parlé" par un flux langagier qui le rend provisoirement étranger à sa propre identité, que la glossolalie est efficace » (S. Harel, *Vies et morts d'Antonin Artaud*, p. 282).

*fréquentations*, p. 190). Les glossolalies seraient donc un signe paradoxal de la folie, qui ne signifierait pas tant la folie, son essence, mais son expérience et peut-être la tentative pour en sortir. Artaud ne se fait pas médecin en vertu d'une simple opposition frontale à la psychiatrie et sa pratique glossolalique n'est pas simplement une dissolution antithétique de la personnalité. Son expérience artistique et psychiatrique le mène certes à remettre en cause les définitions de soi que lui impose la médecine, un soi comme sujet prédéfini et objet d'une connaissance, non en vue d'un sujet impersonnel, mais au profit d'un soi comme sujet en devenir, à (trans)former. Ce sujet doit se produire sur scène et émerge du projet théâtral de « révolution physiologique » (Antonin Artaud, « Le théâtre et la science », O, p. 1548). Je considère que le poète revisite les processus de subjectivation associés aux pratiques ascétiques (« pratique de soi »), analysées par Foucault dans ses derniers séminaires consacrés à la philosophie hellénistique<sup>166</sup>. Ces pratiques sont souvent décrites comme des thérapies de soi<sup>167</sup>. La performance artaldienne, par cette dimension thérapeutique, se fait donc théâtre du sujet.

---

<sup>166</sup> « Il me semble que dans l'ascèse païenne, dans l'ascèse philosophique, dans l'ascèse de la pratique de soi de l'époque dont je vous parle, il s'agit de se rejoindre soi-même avec, comme moment essentiel, non pas l'objectivation de soi dans un discours vrai, mais la subjectivation d'un discours vrai dans une pratique et dans un exercice de soi sur soi. » (Foucault, *L'Herméneutique du sujet*, p. 317)

<sup>167</sup> « Plus intéressant, sans doute, est le fait que la pratique même de soi, telle qu'elle est définie, désignée et prescrite par la philosophie, est conçue comme une opération médicale. Et au centre de cela on trouve cette notion fondamentale de *therapeuein*. » (*Ibid.*, p. 95)

## **II. Poétique de l'invocation : l'invention d'une voix**

Dans ce chapitre, je vais étudier les émissions radiophoniques du poète. Je montrerai que ces dernières ont à nouveau été créées dans un affrontement avec la psychiatrie spécifiquement dans le but de parodier et critiquer cette pratique. Ces émissions font partie des premières performances artistiques de l'acteur avec le « Tête à tête » de la conférence du Vieux Colombier. On n'a conservé de cette dernière qu'une trace écrite, partielle et probablement infidèle, puisqu'il s'agit d'un texte que Paule Thévenin a composé à partir des notes que l'auteur avait pris dans ses carnets. La version publiée ne représente qu'une esquisse que le poète n'a pas lue sur scène. Ce dernier avait certes amené un manuscrit avec lui qu'il a cessé de lire à partir d'un certain point. Ces émissions représentent donc les seuls enregistrements des performances du poète auxquels nous avons accès. Plus particulièrement, elles nous permettent de comprendre comment l'acteur a transformé sa voix de façon à incarner son personnage d'Artaud le Môme. Cette invocation se joue des caractérisations symptomatologiques, mais aussi des représentations populaires de la folie. Elle s'inscrit à nouveau dans le positionnement de l'auteur du côté du délire, affrontant tout autant la théologie que la psychiatrie et leur définition de la normalité de l'humain.

Je commencerai par étudier en détail les effets de voix dans la série d'émissions et la manière dont le poète transforme sa voix. Il développe une polyphonie qui associe ironie et folie. Cette polyphonie commence par des variations de la voix qui mènent ultimement à son dédoublement et sa prolifération : le poète finit par incarner une multiplicité de personnages. Ces personnages incarnent une diversité de points de vue, l'auteur anticipe les réactions à sa performance qu'il intègre dans son émission. Il donne la parole à de potentiels contradicteurs ainsi qu'à ses psychiatres. La polyphonie vocale devient polyphonie énonciative. La voix de

ces personnages se veut inquiétante, désagréable et dérangeante. Il s'agit d'effets vocaux caricaturaux, souvent comiques, qui tournent en dérision la figure de la folie telle qu'elle a été construite par la psychiatrie et telle qu'elle est relayée par les représentations populaires. Cette pratique est mimétique. Elle reflète en le déformant le discours psychiatrique. L'auteur se joue de la représentation de la folie par la discipline psychiatrique, il transforme sa voix en détournant le discours psychiatrique qu'il renvoie à une version parodique de sa caractérisation de la folie et tourne en ridicule. Elle met en évidence comment le théâtre de la Cruauté, imaginé par le poète, n'est pas un impossible théâtre idéal, expérience limite qui rejette toute imitation et est vouée à l'échec, mais au contraire un théâtre qui a l'ambition d'être populaire et emprunte aux pratiques théâtrales grands publics comme le Théâtre du Grand-Guignol. L'auteur s'inspire des traditions théâtrales populaires et non occidentales dans lesquelles marionnettes et caricatures jouent un rôle fondamental. Il ne s'agit plus de réalisme physique et psychologique. Corps, voix et langage présentent un reflet déformé au public : l'acteur passe la réalité au vitriol.

Le poète, par son travail de la voix, endosse le rôle du schizophrène paranoïaque de façon consciente et met ainsi en évidence l'instabilité de la symptomatologie qu'il tourne en dérision. Cette performance vocale correspond, selon l'auteur, à une transformation du soi plus globale qui conteste le pouvoir psychiatrique et la définition du sujet implicite dans les théories et pratiques de ce dernier. J'identifie ce détournement à une traversée d'un miroir vocal que les cris et vocalises employés par l'auteur dans ses émissions portent à son comble en consacrant une dissolution vocale critique du moi psychologique.

J'étudierai donc un aspect particulier de ce travail de la voix dans les parties des enregistrements dans lesquelles la voix n'est pas utilisée pour parler ou dire, mais comme un instrument (glossolalies, vocalises, chants, cris). Je discuterai notamment du rapport entre les glossolalies telles qu'on les a étudiées dans le chapitre précédent et cet usage de la voix.

J'analyserai ainsi la place des glossolalies dans ces enregistrements et la transformation qu'elles subissent à l'occasion de l'enregistrement de l'ultime émission. Dans cette émission, les glossolalies, de même que le cri, se situent au delà de l'articulation et traversent donc à la fois langage et signification. Cette performance se situe à nouveau, de ce point de vue, dans un débat avec la psychanalyse et la psychiatrie puisque ces disciplines considèrent cri et glossolalies comme des symptômes. Cette utilisation de la voix exemplifie tout en l'intensifiant la critique du sujet, sous-jacente dans la fabrication de l'image vocale que j'ai précédemment décrite. Le cri, symptôme et expérience de folie, devient thérapie transformatrice du sujet.

L'auteur s'est intéressé au medium radiophonique parce qu'il pensait que ce dernier lui permettrait d'accomplir une version en « modèle réduit » de son Théâtre de la Cruauté. Aussi ne peut-on s'arrêter à la condamnation de ces expériences par le poète et à son rejet ultérieur du medium radiophonique à la suite de la censure de l'émission et de sa réception mitigée par son cercle d'amis. Le poète a tenté de s'approprier le pouvoir médiatique et politique de la radio pour transformer la pratique théâtrale ce qui est symbolisé ultimement par la métamorphose du corps de l'acteur. Ce pouvoir de la voix s'appuie sur son « obscénité ». La voix, dans sa dimension physique et musicale, a toujours représenté un hors-scène/hors-d'œuvre : un accompagnement, dans l'Antiquité, confiné à l'orchestre, un instrument du texte et de l'interprétation suivant le réalisme psychologique ou une limite à la représentation quant il s'agit du cri ou de la voix monstrueuse. Le poète associe voix, fécalité et musicalité dans cette pratique qui doit mener à une redéfinition de soi.

Je conclurai ce chapitre par une étude des différents « brouillons » de ce que je considère comme un projet d'émission radiophonique sur le thème de la Tour de Babel que le poète projetait d'enregistrer et dans lequel on peut voir une première version de la dernière émission radiophonique du poète *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Ces ébauches sont

contenues dans les carnets de note des deux dernières années de la vie de l'auteur que j'ai consultés dans le fonds Artaud du département des manuscrits occidentaux de la Bibliothèque nationale de France à Paris. Ces carnets viennent d'être publiés l'année dernière chez Gallimard et ont été édités par Évelyne Grossman. Ils n'ont pas encore fait l'objet de commentaires et, surtout, cette série d'ébauches n'a jamais été étudiée jusqu'à maintenant. Cette analyse me permet de relier mon premier chapitre sur l'invention langagière à mon troisième chapitre sur l'invention du corps. Les glossolalies sont alternativement décrites par l'acteur en tant qu'invention d'une langue nouvelle ou redécouverte d'une langue ancienne. Elles sont donc associées à une relecture du mythe de la Tour de Babel. La pratique radiophonique permet de mettre en scène l'invention/recréation d'une langue à la fois nouvelle et ancienne : elle consiste cette fois en un rituel théâtral d'incarnation du nouveau « corps sans organes ». Cette réalisation du projet de Théâtre de la Cruauté doit mener ultimement à la transformation de l'être humain par le corps. Je résume ce double projet de transformation du langage et de l'humain au moyen de l'expression de « révolution physiologique ». La voix joue un rôle privilégié dans cette transition en tant que medium/organe utopique de la réalisation du projet artaldien. Cette analyse permet de mieux comprendre l'utilisation du medium radiophonique par le poète, et plus généralement sa pratique artistique. La radio représente un moyen de dépasser les séparations entre médias et de synthétiser la pratique de la performance qu'Artaud cherche à définir par son projet de Théâtre de la Cruauté.

## 1. Une métamorphose vocale

Entre septembre 1946 et mars 1948, Antonin Artaud participe à l'enregistrement de trois émissions radiophoniques. Lors des deux premières émissions, il lit deux de ses textes écrits pour l'occasion : *Les Malades et les médecins* et *Aliénation et magie noire*. Pour la troisième émission, Artaud crée et enregistre avec un groupe d'acteurs (ses amis Roger Blin et Paule Thévenin, sa « secrétaire », ainsi que la célèbre actrice de cinéma et de théâtre Maria Casarès qu'il a engagée pour l'occasion) *Pour en finir avec le jugement de dieu*, pièce radiophonique composée de passages lus, chantés, dansés, musicaux ou rythmés de musique (cymbales, gongs, tambours, timbales et xylophone ; voir Grossman dans O, p. 1636 et Thévenin, AAD, p. 129).

Si l'on écoute successivement ces émissions, on est frappé par les variations de la voix d'Artaud qui révèle l'évolution que l'acteur a fait subir à sa voix, si bien que celle que l'on entend sur ces enregistrements, est différente de celle de l'acteur lors de ses expériences théâtrales des années 30 et ou dans les quelques films parlants auxquels il a participé durant la même période. Je vais effectuer une analyse chronologique détaillée de ces trois émissions radiophoniques en m'intéressant en particulier aux effets vocaux et au rapport qu'elles entretiennent avec les pratiques rituelles du poète, dont les glossolalies font partie intégrante. Ce travail de la voix se situe dans un affrontement avec la pratique psychiatrique dénoncée dans ces émissions radiophoniques. Ma lecture mettra en évidence comment le poète cherche à incarner vocalement un personnage inquiétant qui transgresse les caractérisations de la folie par la psychiatrie tout en les détournant. Il cherche, en démultipliant sa voix, à traduire physiquement une ironie destinée à déjouer la pratique et la théorie psychiatriques. Par cette prolifération de la voix, Artaud rend ainsi difficile à identifier qui parle. Il se soustrait au jugement psychiatrique, défie la logique et remet en question la séparation entre acteur et

auditeur. Le poète donne donc à entendre le délire qu'il performe. Ce délire est une pratique poétique qui reprend la pratique de l'invention langagière glossolalique et annonce vocalement la transformation du corps décrite à la fin de l'ultime émission radiophonique.

La première émission radiophonique du poète fut enregistrée le 8 juin 1946 pour la série d'émissions du Club d'Essai de la radio dont l'animateur était Pierre Schaeffer – l'inventeur des musiques concrète et électroacoustique – et le directeur artistique, l'écrivain Jean Tardieu. J'ai retranscrit la version enregistrée de cette émission, étant donné que non seulement Artaud a modifié le texte à l'enregistrement, mais aussi certaines prononciations et effets de voix tendent à modifier substantiellement le rythme et le sens du texte. Les passages entre crochets et en italique sont mes propres commentaires concernant principalement la prononciation et les effets de voix. Les passages entre crochets et en caractères normaux ont été coupés par le poète à l'enregistrement. Les passages soulignés ont été ajoutés à l'enregistrement.

#### Les malades et les médecins

La maladie est un état.  
 La santé n'en est qu'un autre,  
 plus moche. [*prononcé « mort »*]  
 Je veux dire plus lâche et plus mesquin.  
 Pas de malade qui n'ait grandi.  
 Pas de bien portant qui n'ait un jour trahi, pour n'avoir jamais [pas] voulu être malade,  
 comme tels médecins que j'ai subis.

J'ai été malade toute ma vie et je ne demande qu'à continuer. Car les états de  
 privation de la vie m'ont toujours renseigné beaucoup mieux sur la pléthore  
 de ma puissance que les crédences petites-bourgeoises de :  
 LA BONNE SANTÉ SUFFIT. [*voix de fausset*]

Car mon être est beau mais affreux. Et il n'est beau que parce qu'il est affreux.  
 [Affreux, affre, construit d'affreux]  
 Guérir une maladie est un crime.  
 C'est écraser la tête d'un môme beaucoup moins chiche que la vie.  
 Le laid [con-]sonne. Le beau se perd [pourrit].

Mais, *malade*, on n'est pas dopé d'opium, de cocaïne ou de morphine.  
 Et il faut *aimer* l'affre térébinthe [*prononcé « térébenthe »*]  
 des fièvres,  
 la jaunisse et sa perfidie beaucoup plus que toute euphorie.  
 Alors la fièvre, la fièvre chaude de ma tête,  
 — car je suis en état de fièvre [chaude] depuis cinquante ans que je suis en vie,  
 — me donnera  
 mon opium,  
 — cet être, —

celui,  
tête chaude que je serai,  
opium [*prononcé « opi-aume »*] de la tête aux pieds.  
Car, la cocaïne est un os,  
l'héroïne, un sur-homme en os,

**ca te tari** [*voix aigüe et hurlée dans tout ce passage en gras*]

**te ca iber**

**ca te tiber**

**e ta te ri** [*syllabes prononcées de façon explosive*]

**[ca i tra la sara**

**ca fena**

**ca i tra la sara**

**ca fa]**

et l'opium est cette cave,  
cette momification de sang cave,  
cette raclure de sperme en cave,  
cette désintégration d'un vieux trou,  
cette excrémation d'un vieux môme, [*ce vers a été permuté à l'enregistrement avec le précédent*]  
cette excrémentation d'un môme,  
petit môme d'anus [*prononcé « anu »*] enfoui,  
dont le nom est :

merde,

pipi,

con-science des maladies.

Et, opium de père en fi,

[fi] donc qui va de père en fils, —

il faut qu'il t'en revienne la poudre, quand tu auras bien souffert sans lit.

C'est ainsi que je considère  
que c'est à moi,  
sempiternel [*prononcé « saint-piternel »*] malade,  
à guérir tous les médecins,  
— nés médecins par insuffisance de maladie, —  
et non à des médecins ignorants de mes états affreux de malade,  
à m'imposer leur insulinothérapie,  
santé  
d'un monde  
d'avachis.

Le texte des *Œuvres* (« Les malades et les médecins », O, p. 1086-87) a été publié initialement dans la revue *Les Quatre Vents* dirigée par Henri Parisot en mars 1947. Je considère ce texte comme une version préparatoire, puisque, dans la version enregistrée, certaines répétitions ont été supprimées (suppression des répétitions de « chaude » et « fi ») et certains aspects précisés (ajout de l'adjectif « térébinthe » qui décrit la « fièvre », paradoxe entre laid et beau souligné par une opposition sonore et vocale, chacun de ces deux termes respectivement « sonne » et « se perd » alors que précédemment le laid « con-sonne » et le beau « pourrit »). De plus, la prononciation « opi-aume » permet de mieux comprendre le

travail sériel que constitue l'expérience radiophonique du poète. *Opium* devient ainsi un mot-valise (*opi-aume*) qui laisse entendre le néologisme *aume*. Le poète associe ce néologisme à la fois à l'invention d'une langue nouvelle et à la transformation du corps humain. Il joue un rôle essentiel dans son œuvre du retour à Paris, en particulier dans la série des textes sur la Tour de Babel.

Dans cette première émission radiophonique, la voix d'Artaud présente des variations de hauteur, de rythme, de volume et d'accent. Elle déraile constamment, elle devient aiguë en particulier dans les passages qu'il met en relief. Ainsi, dans ce passage : « Et, opium de père en fi,/[fi] donc qui va de père en fils, —/il faut qu'il t'en revienne la poudre », la voix monte dans l'aigu en « Et » ainsi qu'en « fi » ce qui prépare à l'explosion dénotée par le mot « poudre » sur lequel l'auteur fait porter l'accent et qu'il prononce d'une voix forte et cavernieuse qui traduit vocalement cette explosion. La voix aiguë, avec laquelle est prononcée « fi », souligne la dimension d'interjection de ce mot et l'écho sonore avec fils. Ceci tend à ridiculiser la relation de paternité/filiation dans la religion chrétienne entre Jésus Christ et Dieu représentant la relation d'indexation du corps sur l'esprit. Le poète rejette cette indexation dans plusieurs textes écrits à la même époque, en particulier dans le recueil *Artaud le Momo* dans lequel l'émission radiophonique a été incluse : « Ce n'est pas un esprit qui a fait les choses, mais un corps » (O, p. 1133).

Par ailleurs, l'auteur fait varier sa voix de façon à introduire une polyphonie dans son enregistrement. Il prononce la phrase en caractères majuscules qui caractérise la position des médecins, « LA BONNE SANTÉ SUFFIT », avec une voix de fausset perçante et tremblante que l'emploi des majuscules d'imprimerie traduit. La typographie participe tout autant à la polyphonie et à l'ironie. Or cette voix désagréable évoque les caractérisations de la voix des

patients schizophrènes par la psychiatrie de l'époque<sup>168</sup>. Le poète semble donner à entendre une parodie de cette voix folle alors même qu'elle énonce la position du psychiatre, intermédiaire entre le patient et le monde de l'extérieur. Ce dernier doit s'assurer, par la guérison, que le malade réintègre sa position au sein de la famille et de la société. Artaud s'oppose à cette tentative d'assimilation, dont il condamne les intentions en tant que «*crédences petite-bourgeoise* ». Ces récriminations font penser aux condamnations lancées à l'encontre de la bourgeoisie bien-pensante par les surréalistes. Par le ton qu'il emploie, la psychiatrie est renvoyée à sa propre version de la folie. Elle se trouve parodiée et ridiculisée, en incarnant ainsi la folie qu'elle a définie et qui devient sienne.

C'est au cours de cette émission radiophonique que des glossolalies du poète sont enregistrées pour la première fois. Les glossolalies enregistrées sont articulées, on peut les transcrire phonétiquement, ce qui tend à contredire les arguments qui affirment que les glossolalies sont systématiquement en dehors du langage et de la signification<sup>169</sup>. Cependant, les glossolalies, qui ont été performées par l'auteur et que l'on peut transcrire donc, diffèrent radicalement des glossolalies annotées dans le texte préparatoire à l'émission. La version enregistrée est la suivante :

**ca te tari  
te ca iber  
ca te tiber  
e ta te ri.**

La version initialement prévue était :

**ca i tra la sara  
ca fena  
ca i tra la sara  
ca fa (O, p. 1087).**

---

<sup>168</sup> Voir n. 198, p. 173.

<sup>169</sup> « [L]es glossolalies constituent une distorsion du langage non pour signifier quelque chose, mais pour imposer à l'air une vibration qui n'a d'autre justification qu'elle-même. » (L. Cortade, *Antonin Artaud : la virtualité incarnée. Contribution à une analyse comparée avec le mysticisme chrétien*, p. 89)

La version enregistrée recourt de façon plus systématique à la technique d'écriture, par permutation et combinaison de blocs syllabiques des passages glossolaliques, que j'ai décrite dans le premier chapitre. La voix est aiguë et hurlée et évoque celle que l'auteur prend pour condamner les « crédences petites-bourgeoises » de la médecine et qu'il emploie à plusieurs reprises au cours de l'émission. Dans chacune des versions, on retrouve la syllabe « ca » répétée qui fait écho aux références scatologiques du texte (« merde », « anus ») et plus généralement à la fécalité qui joue un rôle central dans son œuvre de l'époque et, en particulier, dans sa dernière émission radiophonique. L'auteur associe cri, fécalité et remise en cause de la pratique psychiatrique et du sujet psychologique. Cri et excrément correspondent à des projections/projectiles que l'auteur décrit comme explosion au pouvoir de contestation et de destruction/création.

La dimension scatologique et blasphématoire est en effet essentielle dans l'œuvre de la même période. Cette profanation comporte une dimension mystique parodique, car les échos scatologiques que l'auteur discerne dans le redoublement de la syllabe du Ka égyptien correspondent à une relecture des traditions de l'Égypte antique. Dans le texte de l'émission radiophonique, par un autre jeu de mot homophonique, l'auteur, prononçant « anu » et non « anus » dans « petite môme d'anus enfoui », reprend et développe cet aspect en faisant référence cette fois à la tradition hindouiste, puisque l'*anu* est l'atome dans la philosophie indienne. Ce jeu de mot souligne la désintégration qu'a subi l'auteur. L'« opi-aume », le « môme », Artaud le Mômo, l'homme qu'est devenu Artaud transformé par cette souffrance qui est une drogue, qui altère et transforme, est le résultat d'un processus de « désintégration », « excrémentation », « excrémentation ». Le premier mot-valise rassemble *excrétion* et *création*. Il prépare à l'émergence du second, puisque ce dernier laisse entendre *excrément* et *création*, si bien qu'il explicite les termes agrégés en réalité pour former le mot précédent. La scatologie émerge ainsi. Ces deux mots associent à la fois la dissolution, la

combustion et l'excrétion/défécation. La désintégration due à cette souffrance évoque enfin l'effet de l'électrochoc sur la pensée du patient qui sera décrit dans la seconde émission radiophonique. L'électrochoc est en effet décrit par Delmas-Marsallet, dont les théories étaient reprises par les psychiatres d'Artaud, Ferdière et Latrémolière, comme « un processus de dissolution-reconstruction ».

Ce môme « opi-aume » est également décrit comme une « momification de sang cave », jeu de mots associant *môme*, *Mômo* et *momie* que l'on retrouve constamment sous la plume d'Artaud à l'époque. Le poète se décrit comme le résultat de la décomposition de substances organiques (sang, chair, sperme). Le terme « cave », résultat de la décomposition/destruction, évoque les descriptions par le poète de son corps en tant que gouffre anéantissant, cet anéantissement étant décrit comme une force transformatrice. Ici, c'est la fièvre de l'opium qui réalise cette transformation/sublimation.

Aussi, plus loin, décrit-il la fièvre comme une « affre térébinthe ». Le térébinthe produit une résine aux vertus antiseptiques. La fièvre-*pharmakon* présente des vertus thérapeutiques et cathartiques, ce qui reprend les théories développées dans le premier texte du *Théâtre et son double*, « Le théâtre et la peste ». Et cette souffrance est décrite comme un opium, qui est opposé à l'opium réel ainsi qu'aux autres drogues. Cet opium, prononcé « opi-aume », calembour qui laisse affleurer la racine védique, suivant l'étymologie fantaisiste artaldienne du mot homme inspirée de la syllabe védique sacrée *om*. Nous la retrouverons dans la série de textes sur la Tour de Babel, qui représentent selon moi des esquisses de *Pour en finir avec le jugement de dieu*. La souffrance est représentée comme une drogue mythique qui a la vertu de métamorphoser le corps humain, ce qui rappelle le pouvoir duquel est investi le peyotl dans les textes du poète sur les rites des Tarahumaras et également ses références

constantes à une certaine variété mythique d'opium dont il aurait besoin pour vivre<sup>170</sup>. Ces jeux de mots synthétisent le rapport ambivalent du poète aux drogues et notamment à l'opium. Le poète a toujours été dépendant de ce dernier malgré de longues périodes d'abstinence, lors de ses voyages au Mexique et en Irlande ou durant les neuf années de son internement dans divers asiles psychiatriques. Il s'en plaint tout en demandant constamment à ses médecins et à ses amis de lui en fournir en raison d'un besoin vital ou de vertus particulières qu'aurait cette drogue.

La « crémation » précédente (« excrémentation ») rappelle bien entendu les camps de la mort auxquels Artaud comparent les asiles à plusieurs reprises ce qui non seulement condamne la pratique psychiatrique, mais fait également écho à la réalité des politiques de l'Allemagne nazie et du régime de Vichy. Tandis que celle-là extermine ses malades dans le cadre d'*Aktion T4*, celui-ci arrête de financer les asiles de façon à condamner les malades à mourir de faim. Le poète en a subi les conséquences, en particulier à l'asile de Ville-Évrard où, dénutri, il a perdu beaucoup de poids.

Reprenant l'association entre Ka et étronc, le poète donne même à l'« opi-aume » le triple nom scatologique « merde,/pipi,/con-science des maladies. » La mise en retrait de la syllabe initiale con- du mot conscience laisse émerger la thématique blasphématoire. Le poète incarne cette « con-science des maladies » scatologique, sexuelle et profanatoire en assumant la position du malade. Elle s'oppose à la conscience d'héritage cartésien, représentée et définie par la psychiatrie, que cette dernière tente d'imposer au malade au moyen du traitement psychiatrique, ce que ce calembour tourne en ridicule. Il pousse à leur limite

---

<sup>170</sup> « Je crois que l'opium actuel, le suc noir de ce qu'on appelle le pavot, est la destitution d'une ancienne, extirpante puissance, dont l'homme n'a pas voulu », « Lettre au docteur Delmas (vers mai 1947), O, p. 1620 ; « mais l'opium présent n'est plus le reste de la goutte noire », *Ibid.*, p. 1620 ; « je veux dire que l'opium est le résidu corporel d'un état d'en haut qui a été gagné un jour par des hommes dans les transes et dans le sang, et que pour le comprendre il ne faut pas évoquer la sublimité psychologique et poétique ordinaire mais celle d'un état caveau, une espèce d'échappée foncière sur les charniers génésiques du plan où s'échafaude inlassablement la matière », *Ibid.*, p. 1622.

extrême la logique des théories psychanalytiques auxquelles recourt la psychiatrie de l'époque, puisque cette dernière interprète les souffrances psychiques du patient comme découlant de sa sexualité.

En écoutant l'enregistrement, j'ai remarqué que l'auteur avait certaines prononciations idiosyncratiques qui sont probablement des réécritures ou des jeux de mots comme la prononciation d'« anus » que je viens d'évoquer. Artaud tend à assimiler dans cet enregistrement les sons nasaux /ã/, /ẽ/, /õ/. Mais sa prononciation de sempiternel en « saint-piternel » fait émerger un calembour à la limite du kakemphaton qui cristallise sa caractérisation de son expérience de l'internement comparé de la sorte à un chemin de croix perpétuel. De même, en écoutant l'enregistrement, j'ai remarqué que le poète prononçait « mort » et non « moche » dans « la santé n'en est qu'un autre,/plus moche./Je veux dire plus lâche et plus mesquin. » Cette association de la mort à la santé, au-delà de l'inversion de la santé dont l'auteur questionne la réalité, semble cohérent cependant avec sa condamnation des médecins dans la seconde émission radiophonique, et plus généralement dans ses textes de l'époque, dans lesquels les médecins en tant qu'alliés du pouvoir divin sont tenus responsables de l'invention et de l'existence de la mort.

Un passage de cette émission est essentiel selon moi pour comprendre comment ce travail de la voix de l'auteur est associé à la personnification de son personnage d'Artaud le Momo et plus généralement à son projet de Théâtre de la cruauté. « Car mon être est beau mais affreux. Et il n'est beau que parce qu'il est affreux » souligne comment cette transformation vise à renverser les codes esthétiques. Le poète occupe et revendique cette position de la souffrance et de la folie, en particulier en transformant sa voix. Sa « beauté » ainsi que le succès de son projet de Théâtre de la Cruauté proviennent de ce caractère affreux et obscène qu'il associe à cette cruauté et qui rappelle l'intérêt du poète pour le Théâtre du Grand-Guignol, qui allie l'horreur au comique. C'est pourquoi « [l]e laid sonne. Le beau se

perd. » La musique, la poésie, la voix sont du côté de la laideur, tandis que le beau est sans écho, sourd et muet. Dans un vers qui a été coupé à l'enregistrement, comme bien souvent par une syllepse étymologique, l'auteur précisait le sens qu'il donnait au mot affreux et comment cet aspect affreux avait une dimension héroïque, « [Affreux, affre, construit d'affreux] », en ce qu'il était issu de son expérience de la douleur et de l'asile décrits comme une mort, de même que la santé et la guérison que prétend apporter le traitement psychiatrique. Le poète revendique cette souffrance dont il fait à la fois un chemin de croix et un processus volontaire (« construit d'affreux ») de guérison/transformation.

Dans cette émission, le poète opère un renversement symbolique des positions du malade et du médecin. La pratique psychiatrique est explicitement condamnée en étant décrite comme criminelle (« guérir une maladie est un crime ») et comparée à l'extermination des Juifs et des patients psychiatriques par les nazis. Néanmoins, elle n'est pas décrite de façon précise, le poète évoque rapidement l'insulinothérapie à la fin de l'émission, mais il ne mentionne pas l'électrochoc. Aussi, la seconde émission radiophonique apparaît comme un développement de l'émission précédente, puisque le poète va y décrire de façon précise la pratique psychiatrique, la souffrance qu'elle inflige au patient et plus exactement l'effet de la convulsivothérapie (traitement par électrochocs) sur ce dernier.

Dans la deuxième émission, la voix du poète a un ton légèrement emphatique et une diction précise. Elle rappelle celle de l'acteur qu'il fut dans les quelques films parlants tournés à cette époque<sup>171</sup>. Cette diction se rapproche donc de celle de l'acteur qu'a été Artaud dans sa jeunesse dont la formation, bien qu'expérimentale et liée au symbolisme ainsi qu'à l'expressionnisme, reste tributaire du théâtre traditionnel tel que représenté à la Comédie Française. Il y a un retour en arrière par rapport à la première émission et cette prestation ne satisfait pas l'acteur en toute vraisemblance. Artaud aurait confié à Paule Thévenin, selon

---

<sup>171</sup> Voir le film *Les Croix de bois* réalisé par Raymond Bernard et adapté du roman de Roland Dorgelès dans lequel Artaud joue le soldat Vieublé.

cette dernière, après l'écoute de sa première émission « Les malades et les médecins » : « C'est affreux, on dirait la voix d'Albert Lambert !<sup>172</sup> » Albert Lambert était un célèbre acteur tragique du début du siècle, connu en particulier pour ses interprétations de rôles titres. Il était loué pour sa « voix de bronze<sup>173</sup> ». Ce poncif a été utilisé à l'origine par Homère dans *l'Iliade* pour décrire la voix de Stentor, personnage éponyme qui donnera son nom à ce type de voix. Il désigne une voix « forte et puissante ». Ce n'est probablement pas cet aspect qui dérangeait le poète, mais plutôt le rythme, l'emphase, la prononciation et l'intonation de sa voix. Selon moi, la remarque précédente du poète s'applique davantage à ce second enregistrement radiophonique dans lequel sa voix ressemble à celle du grand acteur qui incarne l'esthétique traditionnelle de la Comédie Française et donc plus généralement celle du théâtre bourgeois qu'il associe à l'héritage métaphysique, qu'il critique en raison de son réalisme psychologique et qui lui sert de contre-modèle dans *Le Théâtre et son double*. C'est ceci qu'il qualifie d'« affreux » dans un sens réprobateur et donc ironique par rapport à l'affreux qui s'oppose à la bienséance et à l'esthétique tragique/classique et auquel il vise par la transformation de sa voix. La transformation que le poète fait subir à sa voix prend cette voix comme contre-modèle ; il cherche à nier l'acteur qu'il a été pour se redéfinir. Il s'agit à la fois d'une transformation de soi et d'une critique du théâtre traditionnel en ce qui a trait à son usage de la voix. Cette critique est rendue possible par le médium radiophonique.

Lors de l'enregistrement, le poète a également fait subir un certain nombre de modifications au texte qu'il avait écrit pour l'émission – des coupes principalement. Voici la version enregistrée du texte :

---

<sup>172</sup> « Quand il est arrivé à Paris, Tardieu lui a fait demander par un ami à moi d'enregistrer au Club d'Essai, alors il a enregistré une première fois un texte qu'il avait écrit exprès *Les malades et les médecins*. Pis, quand il s'est écouté, il m'a dit : "c'est affreux, j'ai la voix d'Albert Lambert" », P. Thévenin, « Entretien avec Paule Thévenin », *Du jour au lendemain*, 16 mars 1993, France Culture.

<sup>173</sup> Selon Florence de Mèredieu, c'est à Colette Thomas qu'Artaud aurait fait cette remarque, qu'il a pu répéter à plusieurs de ses connaissances : « Artaud dira à Colette Thomas n'avoir pas reconnu sa voix, la radio lui ayant donné une tonalité et un rythme bizarres, proches de la voix d'Albert Lambert (1865-1941). », CAA, p. 890.

### Aliénation et magie noire

Les asiles d'aliénés sont des réceptacles de magie noire conscients et prémédités,

et ce n'est pas seulement que les médecins favorisent la magie par leurs thérapeutiques irascibles et stupides [intempestives et hybrides], c'est qu'ils en font.

S'il n'y avait pas eu de médecins  
il n'y aurait jamais eu de malades,  
[pas de squelettes de morts  
malades à charcuter et dépiauter,]  
car c'est par les médecins et non par les malades que la société a commencé.

Ceux qui vivent, vivent des morts.  
Et il faut aussi que la mort vive ;  
[et] il n'y a rien comme un asile d'aliénés pour couvrir doucement la mort, et tenir en couveuse des morts.

Cela a commencé 4000 ans avant Jésus-Christ cette technique thérapeutique de la mort lente, et la médecine moderne, complice en cela de la plus sinistre et crapuleuse magie, passe ses morts à l'électro-choc ou à l'insulinothérapie afin de bien chaque jour vider ses haras d'hommes de leur moi, et de les présenter ainsi vides, ainsi fantastiquement disponibles et vides, aux obscènes sollicitations anatomiques et atomiques de l'état appelé **Bardo**, livraison du **barda** de vivre aux exigences de non-moi.

Le Bardo est l'affre de mort dans lequel le moi tombe en flaque, et il y a dans l'électrochoc un état flaque par lequel passe tout traumatisé, et qui lui donne, non plus à cet instant de connaître, mais d'affreusement et désespérément méconnaître ce qu'il fut, quand il était soi, [quoi, loi, moi, roi, toi, zut et ÇA.]

J'y suis passé et ne l'oublierai pas.

La magie de l'électrochoc draine un râle, elle plonge le commotionné dans ce râle par lequel on quitte la vie.

Or, les électro-chocs du Bardo ne furent jamais une expérience, et râler dans l'électro-choc du Bardo, [comme dans le Bardo de l'électro-choc,] c'est déchiqueter une expérience sucée par les larves du non-moi, et que l'homme ne retrouvera pas.  
[Au milieu de cette palpitation et de cette respiration de tous les autres qui assiègent celui qui, comme disent les Mexicains, raclant pour l'entamer l'écorce de sa râpe, *coule de tous côtés sans loi.*]

La médecine soudoyée ment chaque fois qu'elle présente un malade comme guéri par les introspections électriques de sa méthode, je n'ai vu, moi, que des terrorisés de la méthode, incapables de retrouver leur moi.

Qui a passé par l'électro-choc du Bardo, et le Bardo de l'électro-choc, ne remonte plus jamais de ses ténèbres, et la vie a baissé d'un cran.  
J'y ai connu ces moléculations souffle après souffle du rôle des authentiques agonisants.

Je suis présent, je vis, je travaille, mais je ne vivrai plus comme avant.

[Ce que les Tarahumaras du Mexique appellent le crachat de la râpe, l'escarbille du charbon sans dents.

Perte d'un pan de l'euphorie première qu'on eut un jour à se sentir vivant, déglutissant et mastiquant.

C'est ainsi que l'électro-choc] De plus, comme le Bardo crée des larves, il fait de tous les états pulvérisés [*répété deux fois*] du patient, de tous les faits de son passé des larves inutilisables pour le présent et qui ne cessent plus d'assiéger le présent.

Or, je le répète, le Bardo c'est la mort, et **la mort n'est qu'un état de magie noire qui n'existait pas il n'y a pas si longtemps.**

Créer ainsi artificiellement la mort comme la médecine actuelle l'entreprend c'est favoriser un reflux du néant qui n'a jamais profité à personne, mais dont certains profiteurs prédestinés de l'homme se repaissent depuis longtemps.

En fait, depuis un certain point du temps.

Lequel ?

Celui où il fallut choisir entre renoncer à être homme ou devenir un aliéné évident.

Mais quelle garantie les aliénés évidents de ce monde ont-ils d'être soignés par d'authentiques vivants ?

**[Farfadi  
Ta azor  
Tau ela  
Auela  
A  
Tara  
Ila**

FIN

Une page blanche pour séparer le texte du livre qui est fini de tout le grouillement du Bardo qui apparaît dans les limbes de l'électro-choc.  
Et dans ces limbes une typographie spéciale, laquelle est là pour abjecter dieu, mettre en retrait les paroles verbales auxquelles une valeur spéciale a voulu être attribuée<sup>174</sup>.]

Cette émission annonce tout autant la série de textes sur la Tour de Babel que je vais étudier dans le chapitre prochain et la dernière émission radiophonique. Le poète décrit un

---

<sup>174</sup> Même convention que le texte précédent, voir p. 134.

pouvoir électrique à l'influence potentiellement nocive. Ce pouvoir électrique représente simultanément le medium radiophonique et le pouvoir psychiatrique qui recourt aux électrochocs et qui emprunte au pouvoir divin par son pouvoir de vie et de mort. Cette ambivalence de l'électricité, qu'on retrouve souvent dans les récits des patients diagnostiqués schizophrènes paranoïaques, tient au fait qu'à l'instar de la voix et de la maladie-contagion, elle se propage et circule entre les corps, franchit donc les limites entre soi et l'autre et remet en question l'intégrité, l'individualité et l'indépendance du patient. De ce fait, elle représente un emblème, un instrument et un véhicule idéaux pour la paranoïa, aspect qu'elle partage avec la voix.

L'affrontement entre l'auteur et le Bardo, associé au pouvoir psychiatrique de l'électrochoc, est traduit dans la mise en page, comme l'indique la remarque sur la typographie incluse dans la partie finale, à partir de « Une page blanche... » que j'ai placée entre crochets. Cette partie a été ajoutée au moment où le poète a décidé d'inclure le texte de l'émission radiophonique en tant que cinquième poème dans son recueil *Artaud le Môme*. Cette remarque semble adressée à l'éditeur mais a pourtant été incluse dans le texte du recueil, probablement en raison de sa dimension poétique. Artaud demande l'ajout d'« une page blanche pour séparer le texte du livre qui est fini de tout le grouillement du Bardo qui apparaît dans les limbes de l'électro-choc. » La page blanche par glissement métonymique est désignée d'ailleurs dans la phrase suivante en tant que « limbes ».

Dans la remarque précédente, l'auteur commente en particulier la typographie des glossolalies. Bien que le poète n'ait cette fois pas inclus le passage glossolalique final dans l'émission radiophonique, il indique à l'éditeur de « mettre en retrait les *paroles verbales* auxquelles une valeur spéciale a voulu être attribuée ». Ce passage glossolalique, désigné en tant que « paroles verbales », joue un rôle essentiel dans la version de l'émission radiophonique qui a été publiée. Selon l'auteur, « la typographie spéciale [...] est là pour

abjecter dieu » : dieu est écrit avec une minuscule qui justement « abjecte » typographiquement la figure divine. Les glossolalies dans les textes manuscrits et publiés d'Artaud sont ainsi systématiquement placées en retrait et espacées sur la page. Le poète avait également demandé à Paule Thévenin et à ses éditeurs qu'elles soient publiées en caractères gras et centrées. Ceci met en évidence le caractère incantatoire des glossolalies qui sont liées aux exorcismes que l'auteur pratiquait déjà à l'asile de Rodez et permet de mieux comprendre l'inscription de cette émission radiophonique dans une pratique rituelle plus vaste. Ce sont la performance des glossolalies et le travail de la voix qui sont ainsi représentés sur la page et se trouvent ultimement investis graphiquement de ce pouvoir critique d'exorcisme.

Ces glossolalies sont à nouveau composées des syllabes et phonèmes du nom de l'auteur :

**farfadi**  
**ta azor**  
**tau ela**  
**auela**  
**a**  
**tara**  
**ila** (O, p. 1140).

Ces glossolalies affirment la présence du poète face au risque potentiel de dissolution de son moi par le traitement par électrochoc assimilé au *Bardo Thödol* « tau ela », « au ela », « ila », ce qui annonce le dialogue avec « le Bardo » qui nie l'existence du moi du poète à la page suivante : « tu es toujours là [...] tu n'es plus là [...] le monde est là. » (O, p. 1141)

La description du traitement par électrochocs et son effet sur l'âme du patient est décrite par Artaud comme une dépossession par une multitude d'êtres qui correspond à son délire schizophrène et paranoïaque. Les mots qui décrivent ce phénomène, chargés du pouvoir de ce qu'ils représentent, deviennent réalité et grouillement sur la page. Cette narration a ainsi ressuscité cet état qui se trouve à portée d'affecter le lecteur. C'est pour protéger ce dernier que l'auteur recourt à son effet typographique. Or le titre du *Bardo Thödol*, traduit en français

par *La Libération par l'écoute dans les états intermédiaires*, est formé justement au moyen des mots tibétains *bardo* et *thödol*, signifiant respectivement « liminalité » et « libération ». Cette démarcation typographique, en les arrêtant au seuil des états intermédiaires, libère le poète et le lecteur de l'emprise de l'électrochoc/*Bardo Thödol*. Elle est bien entendu à associer à une conception magique et efficace du langage, considérée comme symptomatique du langage schizophrène par la psychiatrie (Freud, chapitre « L'inconscient », *Métapsychologie*, dans XIII). Or l'auteur condamne justement la mort « créée artificiellement par la médecine » de façon ironique en tant que « magie noire ». Ce n'est pas autrement que l'électrochoc est désigné en tant que magie. L'auteur renvoie donc le diagnostic à l'expéditeur : c'est la pratique psychiatrique même dans son ensemble qui est magique. À nouveau, le diagnostic psychiatrique est détourné par le poète et la psychiatrie se trouve définie par son propre diagnostic. Cette protection magique est une cure contre la pratique médicale. Le poète-guérisseur reprend en charge le pouvoir thérapeutique et magique de la médecine.

Cette dramatisation typographique, interprétation poétique du texte et de sa typographie, est conforme aux théories du Théâtre de la Cruauté, telles que décrites dans *Le Théâtre et de son double*, en particulier dans « Le théâtre et la peste ». Elle transpose, du point de vue du texte, l'échange entre scène et public en un échange entre auteur et lecteur. En ce sens, on pourrait en effet parler de « théâtre d'écriture », ainsi qu'Évelyne Grossman désigne la pratique de l'écriture du poète. Mais, contrairement à l'éditrice des *Œuvres* du poète chez Gallimard, je ne pense pas que le Théâtre de la Cruauté soit un idéal qui ait trouvé seulement un espace d'application dans l'écriture. La pratique de l'écriture artaldienne consiste en une performance qui est indissociable de sa pratique théâtrale à dimension ritualistique. L'expression « théâtre d'écriture » permet de condenser cette relation fondamentale entre théâtre et écriture, qui n'est pas « écriture du théâtre », domination de l'un des termes par

l'autre selon la pratique traditionnelle du théâtre que l'auteur condamne dans son manifeste théâtral. Elle représente plutôt un renversement de cette tradition et dépasse l'opposition dialectique entre voix et écriture, car la performance rythmique ne sépare pas voix et écriture. La trace laisse subsister le mouvement de l'écriture et le rythme de la voix dans les combinaisons/permutations de blocs à l'intérieur des passages glossolaliques ; notamment par le biais de la typographie.

Le rituel glossolalique, traduit par la typographie, qui participe à la pratique rituelle, s'oppose à la pratique méditative du *Bardo Thödol*, comparée puis assimilée par le poète à l'électrochoc et à la pratique psychiatrique. Le pouvoir psychiatrique se trouve de la sorte explicitement rattaché au pouvoir divin en tant que pratique religieuse qui s'inscrirait dans le cadre de cette tradition bouddhiste. La typographie des glossolalies, qui closent le texte condamnant les médecins et leurs pratiques, est censée « abjecter dieu ». Psychanalyse et divin sont ainsi inclus dans un même mouvement de rejet/contestation. Cette abjection est représentée par la typographie, la voix, les glossolalies et dans les autres émissions, elle passe par la dimension scatologique. Ces quatre aspects se trouvent parfois associés comme dans les glossolalies de la première émission radiophonique ou dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*, par la mention de la « danse du chant » des « blocs de KHA, KHA », « théâtre des révoltes furieuses/de la misère du corps humain/devant les problèmes qu'il ne pénètre pas » (O, p. 1662).

L'électrochoc qui selon le poète consiste en « moléculations souffle après souffle du rôle des authentiques agonisant », ce qui évoque les descriptions de sa pratique théâtrale alternative dans ses textes de l'époque<sup>175</sup>, représente donc un contre-modèle pour le Théâtre de

---

<sup>175</sup> « D'un souffle à un souffle passe un corps, et l'opération de faire passer un corps de sensibilité authentique d'un souffle à l'autre n'a rien de plus mystérieux et de plus magique que de créer un corps synthétique dans un laboratoire de chimie, la seule différence est que si l'opération se fait de plus en plus dans les laboratoires de chimie elle a depuis des siècles cessé de se faire au théâtre,

la Cruauté. Mais je ne pense pas qu'il s'agisse là de la réalisation de la cruauté/violence, que le poète voulait imposer au spectateur dans *Le Théâtre et son double*, sur le corps de l'acteur/poète. En ce sens, je réfute l'argument de Nigel Ward qui dans l'article « Twelve of the Fifty-One Shocks of Antonin Artaud » paru dans le *New Theatre Quarterly*<sup>176</sup>, présente l'électrochoc comme une réalisation inéluctable dans le corps du poète du Théâtre de la Cruauté, en tant que destin tragique du théâtre occidental. Cette interprétation est « épochale », c'est-à-dire qu'elle réduit l'expérience du poète à une manifestation historique par une lecture téléologique rétrospective du passé.

Le poète décrit de façon très précise l'effet de l'électrochoc sur le patient, à la fois le choc épileptique et les conséquences de ce traitement au réveil. En particulier, il mentionne le râle émis par le patient qui se produit après l'électrochoc. Ce râle correspond au cri qui annonce et débute la crise d'épilepsie<sup>177</sup>. Ce cri, dans la tradition de la *phoné* métaphysique, rappelle les cris des délires schizophrénique et hystérique ; l'épilepsie a été historiquement associée à la folie. Par ailleurs, la description de l'effet de l'électrochoc sur la pensée du patient évoque la description de l'effet du coma épileptique suivant l'électrochoc sur le psychisme du patient, tel que décrit par Delmas-Marsallet. Ce dernier y discerne un « processus de dissolution-reconstruction » mentales. L'état du malade suite à la crise épileptique est caractérisé par le poète comme « l'état appelé **Bardo**, livraison du **barda** de vivre aux exigences du non-moi ». La paronomase, par la permutation vocalique finale du o

---

or si la chimie manipule des corps abstraits de matière morte  
 le théâtre manipule des corps animés et concrets de sensibilité et de volonté.  
 La volonté du souffle animé  
 vit la mort d'un corps,  
 et le passage d'un corps à l'autre.  
 Elle vit l'apparition alchimique et magnétique d'un nouveau corps,  
 d'un souffle à un souffle elle vit le passage du nouveau corps. » (O, p. 1538)

<sup>176</sup> «Artaud's own body, then, becomes the location of a theatre that his doctors were trying to deny, a purely physical theatre of assault upon Artaud.» [« Le propre corps d'Artaud devient ainsi le lieu du théâtre que ses médecins tentaient de nier, un théâtre purement physique qui consiste en une agression contre le poète. »] (Nigel Ward, «Twelve of the Fifty-One Shocks of Antonin Artaud», p. 126 ; ma traduction)

<sup>177</sup> « Enfin, il y a parfois un cri initial, qui est d'ailleurs assez pénible à entendre. » (Ferdière, FA, p. 219)

avec le a, soulignée par la typographie, les deux mots étant écrits en caractère gras, décrit le Bardo comme un écrasement du moi du malade, qui succombe sous le poids de l'encombrant et envahissant **Bardo/barda** : « le moi tombe en flaque », le malade étant désormais soumis « aux exigences du moi ». L'électrochoc est d'ailleurs qualifié d'« état flaque ». Cet état est décrit au moyen du champ lexical de la désintégration, l'envahissement du non-moi étant parfois désigné de façon explicite : « déchiqeter une expérience sucée par les larves du non-moi », « celui [...] qui *coule de tous côtés sans lois* », « moléculatation », « états pulvérisés ». Ceci reprend les discussions sur la dialectique entre moi et non-moi dans la correspondance du poète, alors qu'il est interné à l'asile de Rodez, avec le docteur Ferdière<sup>178</sup>. Cet affrontement entre moi et non-moi est lié à la fois à l'interprétation de la pratique néologique poétique de Lewis Carroll et à celle de la glossolalie ainsi que je l'ai suggéré dans le premier chapitre. Dans cette lettre, le poète, qui dit reprendre cette thématique de la « bataille entre le moi et le non-moi » à Platon, mentionne justement Carl Gustav Jung, qui a commenté le livre du *Bardo Thödol*<sup>179</sup>.

Or, un des effets du traitement par l'électrochoc est l'amnésie partielle qu'il entraîne. Le patient oublie qu'il a été soumis à ce traitement et parfois une partie des instants qui précèdent. Cette amnésie est considérée comme partielle, temporaire et bénigne par la psychanalyse. Mais l'auteur, ainsi qu'il le remarque dans le texte, « la vie a baissé d'un cran », a toujours insisté sur les effets définitifs de ce traitement sur la mémoire du patient, et c'est pourquoi il le considère comme une mort. Selon le docteur Ferdière, Artaud ne devrait donc pas avoir souvenir du traitement qu'il a subi, ni de ses effets (FA, p. 217-225). Le poète a probablement acquis ses connaissances sur le traitement par électrochocs de l'observation des traitements subis par les autres malades ou de ses discussions avec ceux-ci. Les malades,

---

<sup>178</sup> « L'éternelle bataille entre le moi et le non-moi, où Platon en son temps avait essayé d'apporter ses lumières » (NER, p. 100).

<sup>179</sup> Carl Gustav Jung, *Commentaire psychologique du « Bardo-Thodol », dans Le Livre des morts tibétain ou Les expériences d'après la mort dans le plan du « Bardo »*, p. 227-242.

comme l'a suggéré de façon pour le moins évasive le psychiatre, pouvaient percevoir les effets du traitement de façon indirecte, n'étant pas restreints, ayant accès aux chambres des autres patients qui n'étaient d'ailleurs pas fermées et étaient partagées, les lits n'étant pas isolés. De plus, Artaud était peut-être familier avec les descriptions des effets physiques et psychiques de l'électrochoc de par ses lectures et/ou ses discussions avec ses psychiatres.

La page qui suit le texte de l'émission radiophonique dans *Artaud le Mómo* dépeint justement un dialogue imaginaire entre le poète/malade et une personnification du *Bardo Thödol*, « le Bardo <sup>180</sup> ». Ce passage rappelle les discussions avec ses psychiatres-psychanalystes qu'on retrouve dans la correspondance du poète, les autres émissions radiophoniques ainsi que dans d'autres textes comme *Fragments d'un Journal d'Enfer*, publié à la suite du *Pèse-Nerfs*. Ces discussions appartiennent à un genre hybride à mi-chemin entre journal intime et correspondance (O, p. 177). Le Bardo commence à parler au malade qu'il tutoie. Ce tutoiement est qualifié d'« immonde » par le poète, ce qui tend à renforcer le rapprochement entre le *Bardo-Thödol* et la pratique psychiatrique. En effet, le poète avait toujours demandé à être vouvoyé et appelé « Monsieur Artaud », ce qui lui était refusé à l'asile étant donné le fonctionnement des asiles psychiatriques de l'époque (ceux de Quatre-Mares, Saint-Anne et Ville-Évrard en particulier) dans lesquels les patients étaient tutoyés et

---

<sup>180</sup> « Tu t'en vas,  
dit l'immonde tutoiement du Bardo,  
et tu es toujours là,  
          tu n'es plus là  
          mais rien ne te quitte,  
          tu as tout conservé sauf toi-même  
et que t'importe puisque  
le monde  
est là.

Le  
monde,  
mais ce n'est plus moi.  
Et que t'importe,  
dit le Bardo,

c'est moi. » (*Artaud le Mómo*, dans O, p. 1141)

appelés par leur prénom par le personnel et les médecins<sup>181</sup>. Le Bardo se comporte donc comme un psychiatre et traite l'homme comme son patient.

Cet interlocuteur adresse une parole négatrice, qui évoque la position du psychiatre face aux croyances/actes de son patient. Il affirme au patient qu'il n'est plus là et a été remplacé par le monde ce qui fait écho à la dissolution du moi par le traitement par électrochocs. Le *Bardo Thödol* étant un livre de méditation et de préparation à la mort, le poète y voit une acceptation et une soumission à la mort qu'il considère comme étant équivalente au traitement psychiatrique imposé par le pouvoir médical. Artaud assimile ce traitement psychique et donc cette tentative de transformation du moi imposée de l'extérieur, une telle tentative devant débiter suivant le discours psychiatrique par cette dissolution du moi provoquée par la crise épileptique, avec la disparition et par suite la mort du moi. Le patient/poète, dans ce passage, s'oppose par conséquent à la parole psychiatrique assimilée au Bardo. Il rejette l'effet du traitement thérapeutique censé rétablir un « moi sain » en répondant au Bardo : « ce n'est plus moi ». Le traitement psychiatrique est donc caractérisé par l'auteur en tant qu'euthanasie criminelle et c'est pourquoi l'auteur le dépeint comme un spectacle d'horreur. À nouveau, il rappelle le rapport historique entre asiles et camps de concentration.

Ce n'est pas autrement que le poète condamne dans sa seconde émission radiophonique la pratique psychiatrique, dans des termes qui annoncent les analyses de Michel Foucault dans *Le Pouvoir Psychiatrique*. Il nie par suite l'efficacité réelle du traitement qui ne serait en fait que répression disciplinaire/disciplinante : « La médecine soudoyée ment chaque fois qu'elle présente un malade guéri par les introspections électriques de sa méthode,/je n'ai vu, moi, que des terrorisés de la méthode,/incapables de retrouver leur

---

<sup>181</sup> « Car Antonin Artaud a exactement le même statut que tous les autres malades. Lui qui, au dehors, était poli, respectueux des formes parfois même cérémonieux, aimant beaucoup l'humour et le pratiquant avec bonheur, qui déteste le tutoiement, n'est ici ni Monsieur Artaud, ni Antonin Artaud, le poète, l'homme de théâtre, l'acteur : il est le malade Artaud à surveiller au même titre que tous les autres, et appelé tout simplement Artaud, tutoyé par la majorité des infirmiers. » (A. Roumieux, *Artaud et l'asile I*, p. 66)

moi. » Le poète oppose au diagnostic de guérison, un diagnostic de terreur. Les malades ne sont pas guéris, mais terrorisés. La médecine est vivement condamnée en tant que corrompue (« soudoyée ») et son traitement est qualifié d'« introspections électriques de la méthode » dans une tournure ironique qui pastiche la terminologie médicale. Cette expression dénonce l'aliénation et la remise en cause de l'intégrité du patient en laquelle consiste le traitement. Elle reprend le rejet de la réflexion associée au cogito cartésien qu'elle dédouble et multiplie en « introspections » qualifiées d'« électriques » et donc manifestant le pouvoir de l'électricité. Cette expérience fondatrice du sujet psychologique devient ainsi le propre de la psychiatrie, sa « méthode » transposant du point de vue technique et physique l'expérience philosophique de Descartes. Le poète a ainsi remplacé à l'enregistrement « intempestives et hybrides » par « irascibles et stupides », ce qui renforce la condamnation de la pratique psychiatrique. La médecine est présentée comme violente et sa prétention à la connaissance est niée et ridiculisée. Dans la page qui suit le texte de l'émission radiophonique, le poète développe cette condamnation, soulignant l'inutilité et l'absurdité de ce traitement qu'il compare à nouveau à la pratique méditative bouddhiste, se plaint « d'avoir dans l'électrochoc rencontré des morts que je n'aurais pas voulu voir. Les mêmes,/que ce livre imbécile appelé/*Bardo Todol*/draine et propose depuis un peu plus de quatre mille ans. » Il interpelle ensuite à deux reprises le public en demandant « simplement » d'une façon rhétorique, qui souligne cette condamnation et cherche à susciter la désapprobation de celui-ci, « Pourquoi ? »

Dans *Pour en finir avec le jugement dernier*, Artaud reprend et développe le travail sur sa voix qu'il avait entamé dans sa première émission radiophonique. Sa voix est cette fois-ci une voix dont le genre est souvent difficile à déterminer, tantôt hurlée, tantôt chuchotée. Elle présente donc des variations notables d'accent, de hauteur et de rythme. Par différentes façons d'appuyer la prononciation, il met l'emphasis sur certains mots. Sa voix monte parfois

soudainement dans l'aigu le temps d'une syllabe comme « **beaucoup** » dans « j'ai vu **beaucoup** d'Américains à la guerre » (*Pour en finir avec le jugement de dieu*, dans O, p. 1641). Le poète allonge parfois la dernière syllabe de certains mots comme « **machine** » dans « J'ai vu beaucoup se battre des **machine** » (O, p. 1641). Il prononce certains mots en détachant chacune de leurs syllabes qu'il prononce de façon insistante. C'est ainsi qu'il prononce « **sol-dats** » à deux reprises dans l'introduction :

Car de plus en plus les Américains trouvent qu'ils manquent de bras et d'enfants,  
c'est-à-dire non pas d'ouvriers  
mais de **sol-dats**,  
et ils veulent à toute force et par tous les moyens possibles faire et fabriquer des **sol-dats** (O,  
p. 1640).

Il appuie encore davantage la prononciation de chaque syllabe dans la seconde occurrence. Il laisse ainsi entendre sa réprobation et sa dérision de l'importance accordée par les Américains à la guerre.

Certaines phrases sont prononcées avec une voix grave et vibrante, les « r » étant presque roulés, prononcés de façon dure, « caverneuse », diction certes d'époque, mais qui colore ici d'un ton de terreur les propos de l'auteur. Il recourt à ce ton pour dénoncer le complot américain, la guerre ou évoquer la cruauté. La voix de l'auteur est également chuchotée ou susurrée parfois, le poète insistant sur les « s » ce qui souligne certaines allitérations comme « **synthèse à satiété** ». Cette prononciation enrobe de secret ou de mystère ces propos et dénote aussi le mépris, étant donné la dénonciation des complots ainsi que l'exécration des pratiques occultes et initiatiques que manifeste l'auteur dans ses autres textes de l'époque.

La voix de l'auteur connaît également des changements qui correspondent au thème abordé dans les propos qu'il tient. Ainsi, le septième point de la conclusion, « La cruauté, c'est d'extirper par le sang et jusqu'au sang dieu, le hasard bestial de l'animalité inconsciente humaine, partout où on peut le rencontrer » (O, p. 1653), commence avec une voix

caverneuse qui indique de façon grotesque la cruauté, monte soudainement à partir de « sang », puis continue avec une voix de fausset grinçante et tremblante. Cette voix traduit la castration qui consiste à « extirper par le sang et jusqu'au sang dieu », puisque l'auteur, détournant les théories psychanalytiques freudiennes, assimile le sexe au divin, caractérisé comme « le hasard bestial de l'animalité inconsciente humaine ». Comme j'y reviendrai dans le chapitre suivant, le poète associe le sexe, celui de l'homme en particulier, à la double emprise sur le corps humain du divin et de la médecine. La sexualité, suivant les théories psychanalytiques et psychiatriques, traduit le fonctionnement de l'inconscient du patient et donc permet de diagnostiquer le dérèglement du psychisme du « malade » en vue de le contrôler et de le guérir. Par cette castration, le poète s'oppose à la localisation anatomique/identification de la sexualité du patient qui correspond également à la condamnation de la sexualité par la religion catholique, lui conférant par le même geste une même centralité. Ce n'est pas autrement que le poète appelle à :

mettre à nu (l'homme) pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement,  
 dieu  
 et avec dieu  
 ses organes[, oui ses organes, tous ses organes]. (O, p. 1654, passage entre crochet ajouté à l'enregistrement)

Cette castration doit mener au « corps sans organes ». Elle rappelle la castration symbolique du personnage principal dans *Héliogabale ou L'Anarchiste couronné* ainsi que celle bien réelle des prêtres de Cybèle dans le même ouvrage. De même, dans le texte sur Coleridge écrit à Rodez pour Henri Parisot, l'auteur compare le poète à un castrat et désigne le poème qu'il écrit « po-ème », le décomposant ainsi tel un mot-valise, comme jet de sang résultant d'une castration. Poésie et castration sont liées en ce que la poésie doit transformer le corps en s'opposant aux pouvoirs divin et médical.

Le poète prend parfois également une voix frêle et aiguë qui évoque une voix d'enfant. La première fois, il emploie cette voix pour s'adresser une question qui sert à la progression

logique de son argument : « et savez-vous avec quoi les Américains et les Russes font leurs atomes ? » (O, p. 1653) Cette question a donc un caractère rhétorique. Il répond à cette question avec le même ton : « Ils les font avec les microbes de dieu. » (O, p. 1653) Il prend aussi cette voix justement quand il est question des possessions que dieu lui a infligé en raison même de ce qu'il désigne comme sa « pureté », le poète s'identifiant justement en tant qu'Artaud le Momo : « Il utilise l'esprit de pureté d'une conscience demeurée candide comme la mienne pour l'asphyxier de toutes les fausses apparences qu'il répand universellement dans les espaces et c'est ainsi qu'Artaud le Momo peut prendre figure d'halluciné » (O, p. 1654). Cette seconde occurrence met en évidence en quoi cette voix correspond au personnage d'Artaud le Momo. Comme Paule Thévenin l'a rappelé dans son recueil d'essais sur l'œuvre du poète, l'un des sens donné par l'auteur à ce « Momo », en partie en raison de la paronymie avec môme, est « enfant<sup>182</sup> ». Il se désigne ainsi en tant que môme, « candide », se représente sous les traits de l'enfant et s'associe constamment à la figure de l'enfance dans ses textes de l'époque. Cette voix apparaît comme une nuance ou une différenciation au sein de la conscience même de l'auteur qui s'adapte à ses propos et adopte la position qui leur correspond. Elle consiste en ce retour à l'enfance, que la psychiatrie/psychanalyse considère en tant que « régression psychologique » et typique de la schizophrénie, mais que l'auteur revendique se situant à nouveau dans une attitude de défi face à ces disciplines. L'enfant – celui qui justement par définition n'est pas censé parler et est l'objet de ces disciplines qui le considèrent comme une origine problématique et cherchent à en guérir l'adulte – prend la parole.

L'auteur change de voix parfois le temps d'une phrase, ce qui déploie cette fois une polyphonie teintée d'ironie grotesque. Ces voix prolongent celles qui les précèdent. Ce n'est plus seulement la voix de l'auteur qui se dédouble, mais sa personnalité même qui se scinde

---

<sup>182</sup> « Pour lui, la *momo* est un mot du langage enfantin qui veut dire nanan, bonbon, friandise ; et le *momo* un terme d'argot marseillais signifiant le mioche, l'enfant. » (Thévenin, AAD, p. 238)

en une multitude d'« (inter-)locuteurs ». Il est difficile de distinguer ses personnages imaginaires entre lesquels il est de toute façon impossible de faire une différence absolue puisqu'ils sont tous incarnés par la voix d'Artaud au cours d'un même « monologue ». Ces « changements de voix/personnage » sont parfois indiqués dans le texte par l'emploi de guillemets et sont aussi soulignés par des adresses à l'auteur plus ou moins explicites : « mon fils » (O, p. 1641) ; « vous » (O, p. 1652-54) ; « monsieur Artaud » (O, p. 1652-54) qui permettent d'identifier la présence des propos d'interlocuteurs dans ceux de l'auteur. Les voix qu'il prend pour prononcer ces propos rapportés sont souvent dans un registre aigu et grinçant qui détone et se veut désagréable.

L'une de ces voix qui est répétée à plusieurs reprises, perçante et tremblante, rappelle celle d'un vieillard. Elle est notamment utilisée par l'auteur à la fin de l'introduction. Cette voix conclut la dénonciation du complot américain dont les raisons sont présentées à l'aide d'une série de tours impersonnels. Cette succession de « il faut » (O, 1640) laissent entendre des propos imputés au gouvernement américain, énoncés dans la bouche de l'auteur comme autant de maximes « démocratiques » et correspondant aux motivations à l'origine de ce complot. Le poète cite alors les propos que tiendrait un homme de la rue pour justifier cette course à la guerre qui est la raison d'être du projet de fécondation artificielle : « Car nous avons plus d'un ennemi/et qui nous guette, mon fils,/nous, les capitalistes/et parmi ces ennemis/la Russie de Staline/qui ne manque pas non plus de bras armés. » (O, p. 1641) Le fait que l'interlocuteur est un vieillard est indiqué textuellement par l'adresse à l'auteur « mon fils » alors qu'Artaud a presque cinquante ans, ce qui suggère donc que ce personnage est plus âgé que lui. L'auteur reprend cette voix dans la conclusion : « Vous énoncez là, monsieur Artaud, des choses bien bizarres. » (O, p. 1652) Cette manifestation de l'incrédulité populaire que s'attend à rencontrer l'auteur face à sa performance prépare les accusations de folie que l'auteur va par la suite inclure dans ses propos.

Une autre voix est employée par l'auteur dans le passage où il développe sa conception de la cruauté. Cette voix interroge l'auteur à propos de la notion de cruauté : « Et savez-vous ce que c'est au juste que la cruauté ? » (O, p. 1653). Elle semble en fait remettre en question la validité des propos de l'homme de théâtre, son emploi du mot et la valorisation qu'il en fait en raison d'un manque d'expérience d'une cruauté effective ou d'une incompréhension du sens réel et des implications de ce mot. Cette voix à la prononciation relâchée évoque celle d'un paralysé facial ou un mort-vivant. Elle a un ton qui se veut monstrueux. Une sorte de monstre cruel issu d'une pièce du théâtre du Grand-Guignol, qui sait ce qu'est la cruauté pour la perpétrer ou l'avoir vécue, vient donc mettre l'auteur à la question en ce qui concerne son concept théâtral de cruauté, qui a toujours été un élément très discuté de ses théories théâtrales et ce avant même la publication de son manifeste. Cette anticipation des critiques qu'on pourrait formuler face à l'emploi du mot cruauté par l'auteur font écho à la correspondance que le poète a échangée avec Jean Paulhan, lors des discussions à propos de la publication du *Théâtre et son double*. En particulier, la troisième des « Lettres sur le langage » dans laquelle le poète, mentionne les « objections » qui lui ont été faites concernant la cruauté et tente de justifier ce qu'il entend par ce terme (« Troisième lettre, à J. P. [Jean Paulhan], Paris, 9 novembre 1932 », *Lettres sur le langage*, dans *Le Théâtre et son double*, O, p. 574).

La dernière voix attribuée à l'un des interlocuteurs imaginaires est prise par l'auteur dans la conclusion de l'émission radiophonique pour énoncer les accusations de folie dont il anticipe l'adresse. Cette troisième voix est une voix de fausset, encore dans le registre de l'aigu et au ton moqueur. Un glissement progressif s'effectue au cours de cette partie. Ces accusations moqueuses de folie représentent le terme d'une progression qui débute par la question que s'adresse l'auteur sans changement de voix particulier : « Et à quoi vous a servi, monsieur Artaud, cette Radio-Diffusion ? » (O, p. 1652) et se poursuit par la manifestation

d'incrédulité énoncée avec la voix du vieillard que je viens de mentionner, « Vous énoncez là, monsieur Artaud, des choses bien bizarres. » (O, p. 1652) La conclusion débute ainsi comme un dialogue, qui tourne à la polémique et se finit par une réaction d'hostilité du public qui condamne le poète de folie. Cette voix incarne donc la position du psychiatre et de la société bourgeoise. Elle est employée à deux reprises à la fin de la conclusion. La première fois, elle laisse tout d'abord entendre le rire de celui qui énonce ces propos qui apparaissent du coup davantage comme une manifestation d'incrédulité : « Vous délirez, monsieur Artaud. » (O, p. 1653) Puis, elle évoque paradoxalement, par son ton désagréable et perçant, une voix folle, tout en résonnant cette fois comme une condamnation sans appel : « Vous êtes fous. » (O, p. 1653) La seconde fois, elle débute avec une semblable tonalité aigue qui souligne l'incrédulité « Comment cela ? » puis devient plus grave et moqueuse, « De quelque côté qu'on vous prenne vous êtes fou, mais fou à lier » (O, p. 1654), laissant entendre en début de phrase le tremblement du rire qui secoue celui qui énonce ces propos qui finissent cette fois sur un ton agressif et accusateur.

Dans la conclusion du texte, la polyphonie est donc à son comble et cela alors même que l'auteur se joue de ses interlocuteurs imaginaires en donnant une réponse alambiquée à la demande initiale d'explication de l'un d'entre eux. Cette première question apparaît davantage comme rhétorique et ne fait que condamner l'inutilité de l'émission radiophonique ainsi que la folie et l'absence de fondement des propos de l'auteur : « Et à quoi vous a servi, monsieur Artaud, cette Radio-Diffusion ? » (O, p. 1652) Le poète commence à répondre à la question en énumérant ses arguments en faveur de la condamnation du projet américain qu'il numérote, résumant ainsi la première partie. Au cours de cette énumération, l'auteur semble d'abord accepter les reproches qui lui sont faits « Oui, je dis une chose bizarre » (O, p. 1652) voire simuler l'ignorance : « Comme ça, non, je ne le sais pas » (O, p. 1653). Il semble que le raisonnement prenne fin et que l'auteur renonce alors à s'expliquer d'une façon qui rappelle

son renoncement lors du spectacle au Théâtre du Vieux Colombiers (O, p. 1190-92). Mais le raisonnement du poète reprend et devient encore plus difficile à suivre. Il déraisonne puisqu'il intègre cette fois les propos de ses interlocuteurs. Le troisième point est cette fois la condamnation d'un de ses interlocuteurs imaginaires « 3° – Vous énoncez là, monsieur Artaud, des choses bien bizarres » (O, p. 1652), ce qui se reproduit à nouveau avec le cinquième point : « 5° – Et savez-vous ce que c'est au juste que la cruauté ? » (O, p. 1653) Artaud donne donc à son texte l'absence de logique et de maîtrise que l'on attendrait de quelqu'un qui déraisonne. C'est une des caractéristiques du schizophrène paranoïde, suivant la conception psychanalytique freudienne qui a influencé la définition psychiatrique de la schizophrénie de façon cruciale, que de ne pas être capable de distinguer entre lui-même et les autres, l'extérieur, se laissant envahir par une altérité qui est également vécue en tant qu'agression et que la paranoïa tente de contrer ou de prévenir. L'une des caractéristiques du comportement schizophrène, qui est associé à cet aspect et désigné parfois en tant qu'automatisme mental par la psychiatrie, et que l'on retrouve également dans ce passage, est la difficulté à conduire un raisonnement et la tendance à faire prédominer l'association de mots ou d'idées sur la logique des propos ce que les psychiatres désignent sous le terme de « fuite des idées » ou d'« échos sonores » qui viennent perturber la chaîne logique et syntaxique de toutes sortes de lapsus, néologismes et paralogismes<sup>183</sup>. Cette caractéristique se retrouve dans la poésie à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en particulier symboliste, dada et surréaliste. Le discours d'Artaud approche dans ce passage de ce qui est désigné comme écholalie<sup>184</sup>, psittacisme<sup>185</sup> ou parasitage<sup>186</sup>, c'est-à-dire la répétition de discours entendus et

---

<sup>183</sup> Voir plus haut p. 61.

<sup>184</sup> « Stéréotypie qui consiste en l'imitation involontaire répétée, quasi automatique et dénuée de sens, des derniers mots entendus » (DAM).

<sup>185</sup> « Automatisme verbal caractérisé par la répétition de mots et de phrases dont le sens échappe au sujet, à la manière d'un perroquet. Habituel chez l'enfant, il s'observe fréquemment dans la débilité mentale et aussi chez certains psychotiques. *Étym. gr. psittakos* : perroquet » (DAM).

<sup>186</sup> « Le discours du patient est émaillé de sons, mots ou phrases hors de propos. » (Dictionnaire médical, *information Hospitalière*, <http://www.informationhospitaliere.com/dico-137-parasitage.html>)

l'inclusion de discours hors-de-propos. Dans la suite, la numérotation cesse et ces interventions ne sont plus numérotées. Elles sont certes marquées dans le texte par des tirets indiquant que quelqu'un d'autre prend la parole. Mais il est probable que ces tirets aient été ajoutés en vue de la publication. Des guillemets seuls encadrent parfois ces propos rapportés ou bien ils ne sont en rien discernables du texte dans lequel ils apparaissent.

L'auteur fait donc tourner l'ironie au délire et ce qu'il donne à voir est la folie en laquelle consiste la pratique théâtrale selon la discipline psychiatrique qui mène au dédoublement de la personnalité de l'acteur et qu'il assimile à sa propre folie. Ceci reprend les débats que le poète avait menés avec son psychiatre le docteur Ferdière dans sa correspondance. Ici, le poète tourne en dérision les condamnations de folie qui lui étaient adressées pour ses rituels thérapeutiques qu'il considère comme faisant partie intégrante de sa pratique théâtrale. Il amalgame pratique théâtrale et schizophrénie en occupant sur scène la position de la folie qui lui a été assignée par la psychiatrie. Les variations de voix, qui sont censées au départ appuyer les propos, introduisent une polyphonie à but critique qui mène à une prolifération de personnages qu'il devient difficile à distinguer. On ne peut plus séparer folie et discours de la raison. Tout en manifestant une instabilité du discours typique de la schizophrénie qui provoque l'auditoire – l'auteur se présente comme fou – il donne en fait à voir une vision de la psychiatrie qui est transmise par la voix même que cette dernière caractérise comme folle.

Dans la partie « Tutuguri. Le rite du soleil noir » interprétée par Maria Casarès, la voix de l'actrice, quant à elle, est tremblante, cassée, chevrotante, hésitante et haletante parfois. L'actrice murmure régulièrement. Parfois le volume de sa voix monte jusqu'au hurlement, tandis que son rythme s'accélère, puis retombe, le rythme se ralentissant voire s'arrêtant. Elle rappelle certains aspects de la voix d'Artaud ainsi que la voix de Colette Thomas qui avait beaucoup travaillée sa diction avec l'auteur, qui devait initialement participer à l'émission à la

place de Paule Thévenin et dont on dispose d'un enregistrement<sup>187</sup>. Cette voix évoque celle d'une pythie, ce qui correspond au caractère sacré du rituel de Tutuguri qui est narré dans cette partie comme une vision inspirée. L'auteur a en effet assisté à ce rituel des autochtones de la Sierra Tarahumara lors de son voyage au Mexique en 1937. Cette description insiste sur l'aspect visuel et relate ce rituel comme s'il avait lieu sous les yeux de l'auditeur.

Dans « La recherche de la fécalité », la voix de Roger Blin, qui revêt souvent un ton davantage comique, est aussi parfois emphatique et doctoral et, de même que celle d'Artaud, elle monte parfois dans l'aigu de façon ponctuelle. Ce contraste entre le ton professoral et les montées dans l'aigu ou les passages hurlés accentue la dimension parodique de ce passage qui détourne les démonstrations théologiques sur l'existence et la nature de dieu. La voix de Blin est parfois criée, en particulier dans les passages scatologiques quand l'acteur prononce « merde » ou « caca » ce qui est indiqué dans le texte par la didascalie « *(Ici rugissement.)* » Cette partie est la seule qui inclut un passage glossolalique dans le texte et non en marge du texte en épigraphe ou en tant que transition entre deux parties comme dans les papiers préparatoires à l'émission. Ce passage glossolalique est prononcé par l'acteur de façon articulée assez fidèle à la version écrite bien qu'il en modifie en partie la prononciation. La fin du passage glossolalique enregistré par l'acteur est en fait : « **ta tari/ to padela coco** ». Cette prononciation tend à développer les échos sonores de ce passage, par permutations vocalique et syllabique caractéristiques des passages glossolaliques. L'acteur prononce le passage glossolalique avec une voix tantôt hurlée et grave, « **o reche modo/to edire** » (O, p. 1645), tantôt aiguë et stridente « **tau dari/do padera coco** » (O, p. 1645.). Ce « **coco** » évoque bien entendu « caca » à la fois en raison de la dimension scatologique de la dernière émission radiophonique du poète, du fait que ce passage est inclus dans la partie intitulée « La recherche de la fécalité » et qu'il procède par permutation syllabique et vocalique comme la

---

<sup>187</sup> Voir l'émission radiophonique *Nuit spéciale Antonin Artaud*.

plupart des passages glossolaliques, les autres blocs du passage contenant la voyelle « a ». Ce passage, comme bien souvent, contient les syllabes du nom du poète et ce « **coco** » est en fait obtenu par la concaténation du « **tau** » précédent avec la désignation enfantine de l'excrément. La prononciation de Blin diffère de celle d'Artaud puisqu'il prononce « o rèche modo » et non « o réché modo » comme l'aurait fait probablement le poète<sup>188</sup>. Cette voix est articulée, on peut en distinguer assez nettement les syllabes, seule la prononciation de la dernière ligne du passage glossolalique est plus difficile à identifier.

Certaines phrases de cette partie sont dites avec un ton nettement distinct qui laisse à nouveau entendre une multiplicité de positions incarnées par l'auteur et une polyphonie. « Alors les bêtes l'ont mangé » est prononcé avec une voix aiguë qui souligne l'ironie et désigne le délire de celui qui parle. De même, la phrase « Mais vous êtes fous, monsieur Artaud, et la messe ? » (O, p. 1646) est prononcée avec une telle tonalité aiguë qui désigne l'irruption dans le discours de l'acteur des objections d'un interlocuteur choqué qui l'interpelle en l'accusant de folie. Ce jugement émis au sujet de l'auteur rassemble à la fois la position du psychiatre, de l'église et de la société traditionnelle puisqu'ils condamnent l'auteur à la fois de folie et d'hérésie en raison de sa profanation scatologique du rituel catholique et de la figure divine. La coprolalie<sup>189</sup> est considérée comme une variante du parasitage, irruption d'éléments inappropriés dans les propos du patient et elle est une manifestation de l'analité que la psychiatrie de l'époque rattache à la schizophrénie. Blin prononce « christ » avec une voix aiguë, il devient *cri* ce que traduit également typographiquement l'absence de majuscule et cela bien qu'Artaud emploie une majuscule

---

<sup>188</sup> « il [Antonin Artaud] faisait entendre toutes les lettres avec une prononciation beaucoup plus proche de l'italien que du français. » (Thévenin, notes, dans XII, p. 276)

<sup>189</sup> « Usage, volontaire ou non, de chapelets de mots orduriers et scatologiques. Elle s'observe couramment chez les enfants, avec valeur de provocation ou de transgression, et chez de rares sujets anxieux ou timides, avec valeur de passage à l'acte compensant un sentiment d'infériorité. Elle reste à l'état de crainte dans les phobies d'impulsion de la névrose obsessionnelle, peut se rencontrer au cours d'accès maniaques, chez certains schizophrènes, dans des états démentiels, et contribue à signer la maladie des tics de Gilles de la Tourette. Certaines pratiques coprolaliques sont utilisées par des pervers sexuels comme artifice pour essayer d'atteindre l'orgasme. » (DAM)

pour le mot « Jésus ». Il s'agit d'une graphie que l'auteur emploie à l'époque. Par contraste, la majuscule initiale du premier mot souligne l'absence de la majuscule initiale du second. Le nom du fils de dieu est profané et devient une interjection. De même « dieu », écrit avec une minuscule comme dans le titre de l'ouvrage, est prononcé de façon explosive, tel une insulte, ce qu'amplifie le qualificatif « morpion ».

La façon dont Paule Thévenin énonce son texte se rapproche davantage du ton d'une lecture. Sa voix est parfois emphatique et formelle. Certaines phrases sont prononcées plus fort tandis que d'autres sont presque murmurées. Au cours de cette partie dont l'évolution du volume est ascendante, une série de crescendos amène vocalement à l'accomplissement final de l'explosion corporelle.

Ce crescendo à l'échelle de la partie se produit suivant une série de mouvements ascendants en volume comme au cours du passage suivant :

celui de supprimer l'idée,  
l'idée et son mythe,  
et de faire régner à la place  
la manifestation tonnante  
de cette explosive nécessité :  
dilater le corps de ma nuit interne,

du néant interne,  
de mon moi

qui est nuit,  
néant,  
irréflexion,  
mais qui est explosive affirmation  
qu'il y a  
quelque chose  
à quoi faire place :

mon corps (O, p. 1649-50).

L'actrice fait porter un accent sur « tonnante » qui est prononcé tout haut, ce qui traduit oralement le sens du mot. La voix « tonne » quand il s'agit de prononcer « tonnante ». De même, cette progression se conclut par l'« explosive affirmation » de « mon corps » sur

lesquels l'actrice fait porter un accent. À nouveau, le corps est présenté comme une matière explosive (« cette explosive nécessité ») qui se manifeste en détruisant tout alentour.

Cette explosion a lieu à la fin du passage lu par Thévenin. On relève une progression du point de vue des idées. Elles s'enchaînent suivant une intensité croissante rendue vocalement par l'augmentation du volume sonore. On passe des conditions à l'émergence et la réalisation de la révolution corporelle. Le texte commence ainsi par évoquer la possibilité d'une libération du corps des nécessités ordinaires « mais elle pourrait/très bien/ne pas leur être/liée » (O, p. 1648), puis une affirmation du corps, « mon corps » (O, p. 1650) et un déversement vers l'extérieur « SORTIR » (O, p. 1650). Ceci se poursuit plus loin par l'expression du rejet de la négation même, « NON » (O, p. 1651), qui assoit davantage la présence du corps situé du côté de l'affirmation qui reste seule après cet évincement de la négation et ainsi conclut ce mouvement ascendant. Ceci mène à l'explosion qui conclut le passage lu par Thévenin et est écrite en gras dans la version du texte qui a été publiée. Cette explosion affirme à la fois la puissance et l'indépendance du corps. Cette partie est hurlée : « **et c'est alors/que j'ai tout fait éclater/parce qu'à mon corps/on ne touche jamais.** » (O, p. 1652) Cette explosion du corps a lieu après avoir été annoncée. Le cri d'Artaud qui suit et commence par « ahhhhhhhhh » réalise vocalement cette explosion du corps et il résonne par suite comme un cri de fureur destructrice. La question posée dans le titre du texte/par le texte mène à la question du corps : à la fois torture et remise en question.

Cette explosion affirme la matérialité du corps et elle est associée par l'auteur à l'expulsion des matières fécales (gaz et excréments). La fécalité devient ainsi une force aux conséquences globales à la fois destructrice et créatrice, qui atteint au tragique, au mythique et au mystique : « dilater le corps de ma nuit interne,/du néant interne/de mon moi/qui est nuit,/néant,/irréflexion,/mais qui est explosive affirmation » (O, p. 1649-50). Ceci rappelle l'association entre fécalité et volcanisme, comme dans la décomposition du nom du volcan

Popocatépetl. Cette catastrophe corporelle est une révolution corporelle en ce qu'elle annonce l'avènement d'un autre corps. Elle consiste paradoxalement en l'affirmation du corps et de sa seule présence, en ce qu'il est libéré des conceptions théologiques et anatomiques et en particulier de la soumission à l'esprit qui le définit en tant que complément, négation et absence. Il s'agit d'un cataclysme qui part du corps et envahit tout l'espace. En ce sens, on peut ainsi parler d'une version scatologique à la fois de l'Apocalypse et de la Genèse, repliement circulaire de l'ensemble de la théologie chrétienne par le poète qui fait se rejoindre la fin et le commencement.

## 2. Une voix et bien d'autres choses encore<sup>190</sup>

Derrida avait attribué rétrospectivement à la voix du poète une double tonalité de déception et de colère due au triple échec qui vient en confirmation des craintes paranoïaques de l'auteur : échec à faire lever la censure, échec à toucher un large public et à réaliser son projet initial, échec enfin à être validé par la réception critique de son cercle d'amis. Il diffusa un des « intermèdes musicaux » de *Pour en finir avec le jugement de dieu* en guise d'introduction et de conclusion de la conférence qu'il donna pour le lancement de la première exposition internationale des dessins d'Artaud aux États-Unis, au MOMA, à New York. La voix du poète fut donc à la fois épigraphe et postscriptum, un « *parergon* », mais aussi le titre de cet essai étant donné que le musée refusa le titre initialement proposé par Derrida, *Artaud le Moma*<sup>191</sup>. Selon le philosophe, qui la fait entendre de façon liminale à son auditoire tel un avertissement, cette voix manifesterait en fait la réaction de l'auteur face à la transgression ou à la trahison en laquelle consiste cette exposition :

Qui dira jamais pourquoi aujourd'hui, au croisement de la nécessité et du hasard, il m'a fallu commencer par vous faire entendre la voix spectrale d'Artaud, tout à l'heure, une parole *interloquée*, à la fois reproduite et vivante, animale et surhumaine, criante et aiguë, *cruelle*, plus vieille que nous, tellement plus archaïque mais aussi plus jeune de l'avenir que manifestement elle annonce ?

Cet avenir, ne le confondons pas avec le triomphe new-yorkais d'un automne glorieux. Ascension ou assomption d'un automne occidental qui, à juste titre, aurait *stupéfait, inquiété ou indigné* les amis et complices d'Artaud il y a quelques décennies – sans parler du revenant Antonin Artaud lui-même<sup>192</sup>.

---

<sup>190</sup> Renversement du titre du livre de M. Dolar, *A Voice and Nothing More*, traduit en français par *Une voix et rien d'autre*.

<sup>191</sup> Ce titre est un jeu de mots à partir du nom du personnage sous lequel Artaud se présenta sur scène lors de son retour à Paris, Artaud le Momo. Le philosophe donna finalement ce titre à la version publiée de la conférence. Ce titre apparut comme une critique de l'exposition adressée aux dirigeants de l'institution muséale qui le censurèrent. Ce n'est pas autrement que la voix de l'auteur, celle de l'émission *Pour en finir avec le jugement de dieu*, fut elle-même censurée en son temps par l'institution même qui l'avait commandée.

<sup>192</sup> Derrida, *Artaud le Moma*, p. 16.

Cette « voix cruelle », cruelle probablement en ce qu'elle « incarne » ou performe vocalement le Théâtre de la Cruauté, exprime donc, selon Derrida, la colère d'Artaud et sa réprobation de l'exposition qui prolonge la colère d'avoir été censuré et la condamnation de l'échec de l'émission radiophonique. Selon Derrida, cette exposition – au-delà de la consécration d'une institutionnalisation qui accompagne une canonisation d'un auteur-artiste ou une entrée au Panthéon, devrait-on dire –, tout autant que l'espace muséal lui-même, trahit les principes mêmes de l'esthétique artaldienne que le poète a définis à travers sa pratique du théâtre, du dessin et de l'écriture : « L'institution muséographique, nous l'entendrons, serait une des grandes incarnations ensorcelées de ce mal, comme la pyramide occidentale de cette hiérarchie. » (Derrida, *Artaud le Moma*, p. 22) Cette philosophie de l'auteur a été résumée par le philosophe, dans ses premiers essais sur Artaud (« Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation » ainsi que « La Parole soufflée »), comme une haine et une peur de la répétition considérée par le poète comme une expropriation et un vol que le philosophe rappelle dans sa conférence :

La voix qui s'appelle et se surnomme ainsi, Artaud-Mômo, elle nous enjoint d'exiger la singularité de l'évènement, à savoir le coup, le coup aléatoire mais aussi le coup indivisible<sup>193</sup>. Elle nous enjoint de nous insurger, quoi qu'il en coûte, contre la représentation reproductive. Par la reproduction, certes, encore, d'un coup redoublé, d'une ré-percussion, mais contre la reproduction, contre la reproduction technique, la reproduction génétique ou généalogique, elle nous enjoint de réaffirmer la singularité du coup (Derrida, *Artaud le Moma*, p. 18).

Le philosophe étend la dénonciation du projet de reproduction artificielle américain par lequel le poète débute son ultime émission radiophonique. Le poète rejetterait la reproduction en

---

<sup>193</sup> Cette référence au coup reprend une thématique déjà développée dans un autre texte sur les dessins d'Artaud, qui avait servi d'introduction au catalogue de ses dessins publié par Gallimard, « Forcener le subjectile » (voir en particulier le subjectile comme « coup de force », p. 56) et elle s'inscrit dans une réinterprétation du coup de dé mallarméen par l'intermédiaire de Blanchot que j'ai mentionnée plus haut. Le « coup redoublé » du crayon tente de doubler, déjouer la possibilité de l'inscription du dessin dans le papier qui mène à la possibilité de la reproduction par une réaffirmation violente qui traverse le papier-subjectile. Tout ceci est bien entendu à mettre en rapport avec l'enregistrement radiophonique, la reproduction de la voix et le rejet subséquent du medium radiophonique par Artaud. Selon moi, cette référence au coup de dé insiste sur la création en tant qu'évènement et production du sens qui a lieu dans un certaine déhis-cence/« chance » (Valéry) du hasard. Je mets en rapport cet aspect avec les techniques qu'emploient les surréalistes dans leurs pratiques créatrices qui recourent au hasard dans une tentative d'avoir accès à l'inconscient, ainsi que plus spécifiquement avec la question de l'écriture automatique.

général, ce qui reprend le rejet de la répétition énoncé dans *Le Théâtre et son double* qu'avait analysé Derrida précédemment.

Et la voix enregistrée du poète représente l'essence de cette trahison en ce qu'elle le/se répète indéfiniment tout en étant aussi fidèle que possible à l'esprit de l'auteur suivant la tradition métaphysique. Derrida interprète, imagine et ainsi anticipe la réaction d'Artaud face à l'évènement de cette exposition qui serait en fait une répétition de la réaction d'Artaud, « revenance » de l'auteur face à la censure tout comme à l'émission qui résulte de son expérience radiophonique. La performance enregistrée aurait manifesté cette colère par anticipation. Le philosophe suggère que l'enregistrement de l'émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu* – qui encadre son intervention, ultime performance enregistrée de l'auteur, pourtant sans rapport avec la conférence ou la rétrospective – est une scène que le créateur ferait aux organisateurs, au conférencier, au public de la conférence ainsi qu'aux visiteurs. La colère d'Artaud est celle de Derrida, sa propre interprétation de l'exposition et de l'œuvre d'Artaud, une colère que le philosophe attribue au poète. En fait, cette colère pourrait être celle de Derrida, pour une autre raison encore, étant donné que ce dernier, lors de la présentation de sa conférence, imita la voix d'Artaud lorsqu'il lut des passages extraits de l'œuvre du poète, ce qui eut pour effet de susciter un certain malaise parmi l'audience<sup>194</sup>. Aussi la colère d'Artaud, la colère qui serait « exprimée » par sa voix, est-elle la colère « exprimée » par la voix de Derrida, la colère de Derrida. Et comme Derrida imite Artaud qui exècre par dessus-tout l'imitation, Artaud et par suite Derrida n'ont qu'une

---

<sup>194</sup> Ainsi qu'Évelyne Grossman le rappelle dans son essai « Les voix de Jacques Derrida » : « Lire Artaud, soulignait-il [Derrida], devrait impliquer nécessairement "qu'on ressuscite sa voix, qu'on le lise en train de proférer ses textes", autrement dit qu'on fasse entendre la voix de cette écriture. Quiconque a entendu Jacques Derrida lire des extraits de texte d'Artaud (par exemple dans sa conférence "Artaud le Moma" qu'il donna à plusieurs reprises) sait qu'il s'efforça toujours – à tort ou à raison – de jouer, de théâtraliser sa lecture, au plus près de ce qu'il pensait être la diction et le souffle d'Artaud (le modèle restant la voix d'Artaud dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*), prêtant sa voix à celle d'Artaud, faisant éclater les syllabes glossolaliques comme il pensait qu'elles devaient être proférées. Ces lectures laissèrent parfois les auditeurs mal à l'aise, peu convaincus de la nécessité de chercher à imiter ainsi Artaud, mais était-ce seulement une tentative de l'imiter ? » (*L'Angoisse de penser*, p. 42)

raison supplémentaire de s'emporter à l'encontre de leurs (alter-)egos respectifs. La voix d'Artaud, qui encadre la conférence, ne peut qu'incarner la colère puisqu'elle est capturée, enregistrée et répliquée, d'autant plus que le philosophe imite aussi le style et la pensée de l'auteur dans son texte. Derrida décrit en effet la contradiction entre l'institution muséale et la pensée de l'acteur en des termes qui rappellent les scénarios paranoïaques développés par l'auteur dans ses derniers écrits. L'institution est ainsi « une des grandes incarnations ensorcelées de ce mal ». Selon l'auteur, ainsi que j'y reviendrai, cet échec serait dû ultimement au medium radiophonique et à la technique. Cette interprétation s'appuie sur le diagnostic de schizophrénie paranoïaque de l'auteur par ses psychiatres, d'autant plus que la voix de l'acteur évoque celle d'un patient qui souffre de cette maladie, elle en présente tous les symptômes.

La psychiatrie relie la transformation de la voix, sa multiplicité, ses variations et son instabilité à un changement, un dédoublement ou une destruction/déstructuration de la personnalité<sup>195</sup>. Ces variations sont associées à la folie et à la schizophrénie, ce que traduit également une expression comme « entendre des voix ». Le dédoublement, voire la prolifération des voix entendues, « intérieures » mais souvent considérées comme extérieures, divines, magiques, maléfiques ou surnaturelles, est une preuve et un symptôme de folie. Les voix prolifèrent dans la psyché de celui qui délire, s'identifie plus ou moins à ces voix, et leur répond de diverses façons. Elles prennent possession plus ou moins de ce dernier, parasitant ses pensées, pensant ou parlant à sa place. L'hallucination auditive a été d'abord décrite par Kraepelin dans ses présentations de cas de patients souffrant de « *dementia precox* », terme

---

<sup>195</sup> « À l'intérieur de cette dimension narcissique et auto-affective de la voix, il y a cependant quelque chose qui menace de la perturber: une voix qui nous affecte plus intimement, mais que nous ne pouvons pas maîtriser et sur laquelle nous n'avons aucun pouvoir ou contrôle. La voix qui posait problème pour la psychanalyse était toujours la voix irréductible de l'autre qui s'imposait au sujet. Dans sa forme la plus spectaculaire et évidente, elle se présente comme l'expérience de la psychose dans laquelle on "entend des voix", le vaste champ des hallucinations auditives qui semblent plus réelles que toutes les autres voix. » (Dolar, *Une Voix*, p. 52)

utilisé à l'origine pour désigner la schizophrénie<sup>196</sup>. Puis, Bleuler en a fait un symptôme caractéristique de cette maladie qu'il a renommée schizophrénie. Ce symptôme deviendra prépondérant dans les écrits de Schneider qui eut une influence fondamentale dans la définition du manuel de psychiatrie de référence, le Manuel Diagnostique et Statistique des troubles mentaux ou DSM<sup>197</sup>. Peu à peu, ce symptôme s'est donc imposé dans la médecine,

---

<sup>196</sup> "Kraepelin assigns auditory hallucinations usually "unpleasant and disturbing" to schizophrenia. He quoted a patient to say, "The voices rushed in on me at all times as burning lions.... The patient is everywhere made a fool of and teased, mocked, grossly abused and threatened. ... he hears voices, 'Rascal, vagrant, miserable scoundrel, ... good-for-nothing, rogue, thieving murderer ... swine, filthy swine, town whore, convict....'" [...] Kraepelin also assigns auditory hallucinations of "... good wishes, praise ..." to schizophrenia: "He hears that he is a King's son, an officer's son, that he is very musical; he has a splendid life .... The voice calls out: 'King, King!, St. Joseph!, I am God ... you have already the divine bride.'" [« Kraepelin attribue les hallucinations auditives d'ordinaire "désagréables et dérangeantes" à la schizophrénie. Il cite un patient qui déclare : "Les voix se précipitent sur moi à tout moment comme des lions de feu...Le patient est ridiculisé et agacé, moqué, violemment agressé et menacé...il entend des voix, 'Racaille, vagabond, misérable, escroc, ...bon à rien, voyou, voleur, assassin...porc, sale porc, putain, criminel..."...Kraepelin attribue aussi les hallucinations auditives de "...souhaits positifs, louanges..." à la schizophrénie : "Il entend qu'il est le fils d'un roi, d'un officier, qu'il est très musical ; qu'il a une vie splendide...Les voix l'appellent... 'Mon roi, mon roi !, Saint Joseph !, Je suis Dieu...vous avez déjà la divine épouse.'" » (C. R. Lake, *Schizophrenia is a Misdiagnosis*, p. 66 ; ma traduction)

<sup>197</sup> Lake souligne le rôle fondamental qu'ont joué successivement Kraepelin, Bleuler et Schneider dans la caractérisation de la schizophrénie. En particulier, il montre comment le symptôme des hallucinations auditives est devenu prépondérant dans son diagnostic : "Kraepelin, Bleuler, and later Schneider promoted the concept that functional psychosis (especially Bleuler and Schneider) and chronicity (especially Kraepelin and Bleuler) warranted the diagnosis of schizophrenia, not a mood disorder based on the presence of a chronic deteriorating course (Kraepelin) or of hallucinations and/or delusions (Bleuler and Schneider). All three emphasized to a varying degree a dichotomy, that is two main diseases, schizophrenia versus bipolar disorder to account for the major psychiatric conditions. Bleuler's textbook (1911) may have had the most influence on the acceptance of schizophrenia as the diagnosis in not only all functionally psychotic patients but also in subjects with odd and eccentric behavior until 1980 and the DSM-III. Bleuler and later Schneider minimized mood disorders and emphasized schizophrenia in diagnosing functionally psychotic patients. Schneider published his book in 1959 and essentially reinforced Bleuler's notion that functional psychosis meant schizophrenia. Schneider deemphasized chronicity of course in contrast to Kraepelin and emphasized his first-rank symptoms that described various auditory hallucinations as pathognomonic of schizophrenia (Table 8.1). The timing of Schneider's book almost 50 years after Bleuler's enhanced Bleuler's influence, further promoting the acceptance of schizophrenia." [« Kraepelin, Bleuler et plus tard Schneider ont insisté sur le fait que les psychoses fonctionnelles (particulièrement Bleuler et Schneider) et la chronicité (particulièrement Kraepelin et Bleuler) validaient le diagnostic de schizophrénie, qui ne consiste pas en un trouble de l'humeur étant donné la présence d'une tendance chronique à l'aggravation (Kraepelin) ou d'hallucinations et/ou d'idées délirantes (Bleuler et Schneider). Tous trois ont mis l'accent à divers degrés sur la dichotomie, c'est-à-dire sur le fait que deux maladies principalement, la schizophrénie opposée au trouble bipolaire, permettent de rendre compte des principaux troubles psychiatriques. Le livre de référence de Bleuler (1911) a probablement eu l'influence la plus significative sur l'acceptation de la schizophrénie en tant que diagnostic, non seulement pour tous les patients souffrant de troubles psychotique de façon fonctionnelle, mais aussi pour les sujets aux comportements étranges et excentriques jusqu'en 1980 et l'édition du DSM-III. Bleuler et plus tard Schneider ont tendu à minimiser les troubles de l'humeur et à privilégier la schizophrénie pour diagnostiquer les patients psychotiques de façon fonctionnelle. Schneider a minimisé la tendance à la chronicité au contraire de Kraepelin et a mis de l'avant ses symptômes de premier rang, qui décrivent les diverses hallucinations auditives comme des signes pathognomoniques de la schizophrénie (Table 8.1). La publication du livre de Schneider presque 50 ans après celui de Bleuler a renforcé l'influence de Bleuler, participant encore plus de l'acceptation de la schizophrénie. »]

puis la culture populaire pour caractériser la schizophrénie. A l'époque d'Artaud, il était déjà synonyme de folie et considéré comme un symptôme de sa schizophrénie paranoïde par ses psychiatres<sup>198</sup>. De même, le déraillement et l'aspect désagréable de la voix du poète sont considérés par la psychiatrie de l'époque comme des symptômes de folie, de schizophrénie en particulier<sup>199</sup>.

(*Ibid.*, p. 53 ; ma traduction) Enfin, l'influence de Bleuler et Schneider dans la définition médicale de la schizophrénie paranoïde est encore bien évidente dans le DSM-IV :

« Critères diagnostiques du F20.0x [295.30]

Type paranoïde

Un type de Schizophrénie qui répond aux critères suivants :

Une préoccupation par une ou plusieurs idées délirantes ou par des hallucinations auditives fréquentes.

Aucune des manifestations suivantes n'est au premier plan : discours désorganisé, comportement désorganisé ou catatonique, ou affect abasé ou inapproprié. » (DSM-IV, p. 363)

<sup>198</sup> Ferdière fait régulièrement référence à Kraepelin et recourt à la terminologie diagnostique kraepelinienne qui a pourtant été abandonnée depuis les années 1920, en particulier par la psychiatrie française, à la suite de la diffusion des théories de Bleuler. Il diagnostique ainsi Artaud en tant que « paraphrénique » et non en tant que schizophrène : « Il n'était pas difficile de comprendre que c'[Artaud]était un malade. Il était à tout instant dans le délire, au sens propre du mot. De son voyage en Irlande, il avait rapporté qu'il avait été victime sur le bateau d'une coalition d'esprits supérieurs, des êtres diaboliques, et qu'il s'était retrouvé enchaîné au Havre, puis à Rouen, par les puissances du Mal. C'est un délire paraphrénique comme on en trouve en quantité. Le mot "paraphrénique" ne doit pas vous suffoquer : c'est un délire qui n'affecte en rien les facultés intellectuelles profondes. Vous conservez votre mémoire, votre raisonnement intégralement. Vous avez ce champignon délirant, c'est tout. » (FA, p. 212) La paraphrénie est en fait « une variété de schizophrénie dans laquelle le fond mental, la vie intellectuelle est totalement conservée et jamais menacée, la mémoire, le jugement, toutes les facultés intellectuelle proprement dite » comme Ferdière le rappelle en entretien. (*Entretien*) Ferdière rappelle également dans le même entretien que ce diagnostic est « une notion étrangère à la psychiatrie française ». Le délire d'Artaud, ce « champignon délirant », est donc considéré comme psychotique par ses psychiatres et la voix joue un rôle fondamental dans la caractérisation de la psychose par la psychiatrie ainsi que je l'ai rappelé plus haut. La voix entendue ne joue certes pas une place prépondérante dans le délire du poète, bien qu'il fasse parfois référence à des voix (Voir le « gouffre AR-TAU » dans « Le corps-gouffre », « La poésie du corps », p. 294) et que les « êtres diaboliques » contre lesquels il dit se battre, qui tentent de prendre possession de lui, qui imitent ses amis et toutes sortes de personnes et fomentent des complots contre lui, doivent certainement tout autant agir que parler, avoir une voix. Quoi qu'il en soit, par ces effets de voix (discordances, variations, changements de voix, polyphonie), Artaud incarne face à la psychiatrie un patient schizophrène puisqu'il en présente tous les symptômes « vocaux ».

<sup>199</sup> «Kraepelin believed that incoherence of the train of thought was indicative of schizophrenia. "The most different ideas follow one another with most bewildering want of connection even when the patients are quite quiet. ... similarity in sound ... is a certain link in the disconnected utterances of the patients. They rhythm, ... they play senselessly with words and sounds. ... derailments in linguist expression form a specially important domain in the speech disorders of dementia praecox. Vocal speech itself can be changed in the most varied way by side and cross impulses. Patients in speaking, ... often pass suddenly from low whispering to loud screaming. The flow of speech is frequently hurried and rapid ... it was already a case of new unintelligible words ... there may be produced also quite senseless collections of syllables, here and there still having a sound reminiscent of real words. ... the tendency to silly plays on words and neologisms can get the upper hand in our patients to such an extent, that they fall into a wholly incomprehensible gibberish; they usually then give it out as a foreign language .... "" » [«Kraepelin pensait que l'incohérence dans l'enchaînement des pensées indiquait la schizophrénie : "Les idées les plus distinctes peuvent se suivre avec l'absence la plus totale de rapport quand bien même le patient serait dans un état calme...un écho sonore...maintient un certain lien entre les proférations décousues des patients. Ils scandent,...ils jouent sans faire aucun sens avec les mots et les sons...Ces déraillements, suivant l'expression des linguistes, représentent une part significativement importante des désordres de l'expression de la *dementia praecox*. La voix parlée elle-même peut être altérée de façon extrême

La symptomatologie ne fait que reprendre les indistinctions de la tradition métaphysique. Suivant l'emploi du mot voix pour désigner « une opinion, son expression<sup>200</sup> » voire « un style<sup>201</sup> », la voix permet d'identifier un individu et est associée à un sujet donné qu'il soit acteur, auteur ou dessinateur. Ceci se traduirait du point de vue physique, puisque, de même qu'on peut reconnaître quelqu'un en l'entendant « au son de sa voix », on pourrait l'identifier à l'aide de logiciels de reconnaissance vocale ainsi que le consacre l'expression d'« empreinte vocale<sup>202</sup> ». Cette caractéristique physique de la voix qu'on pourrait désigner également par la métaphore d'image vocale résonne avec l'association traditionnelle par la métaphysique entre voix et conscience. Ainsi que le rappelle Mladen Dolar, la voix est associée par les traditions métaphysiques philosophique et théologique, mais aussi par la linguistique, la psychanalyse, la psychiatrie et la psychologie qui s'inscrivent dans l'héritage de cette dernière, à l'intériorité et à l'âme<sup>203</sup>. Elle est associée à une intimité de l'esprit avec lui-même et permet d'avoir accès à ce dernier, donc à la pensée. La voix est un accès à la conscience de la personne et en premier lieu à la conscience de soi par soi, l'auto-affection. C'est à lui-même que s'adresse Descartes dans la sentence du « *cogito, ergo sum*<sup>204</sup> ». La voix est par suite un moyen d'accès à la pensée d'un individu, et avant tout pour lui-même,

---

par des impulsions passagères. Les patients, en parlant...passent souvent soudainement du murmure aux hurlements. Le débit de la parole est souvent pressé et rapide...il s'agissait déjà d'un cas de néologismes inintelligibles...il peut se produire également une succession de syllabes sans aucun sens, évoquant ici ou là des mots réels...la tendance **aux jeux de mots idiots et aux néologismes** peut prendre l'ascendant sur notre patient à un point tel qu'ils versent dans le charabia le plus complet ; ils le présentent alors comme **une langue étrangère...** » ; ma traduction] (Lake, *Schizophrenia*, p. 69)

<sup>200</sup> « (xiiiie). Vx. Expression de l'opinion. → Avis, jugement, opinion. « Rome le louait d'une commune (cit. 9) voix » (→ Accord, approbation, assentiment). — (Dans des expressions). La voix publique (→ Inconstance, cit. 7). — (Lat. vox populi). La voix du peuple (→ Décharger, cit. 10), de la foule. — Prov. Voix du peuple, voix de Dieu (cf. lat. vox populi, vox dei). » (GR)

<sup>201</sup> « Loc. fig. et fam. (vx) : "N'avez-vous jamais ouï dire : Il a une belle voix pour écrire ?" Mme de Sévigné, 813, 25 mai 1680 » (Exemple 8 cité par GR à l'entrée *voix*).

<sup>202</sup> Cette hypothèse est encore discutée. Je réfère à l'identification vocale réalisée dernièrement dans le cadre de l'affaire Cahuzac : <http://www.slate.fr/story/66365/expertise-vocale-voix-enregistrement>.

<sup>203</sup> « Si toute la tradition métaphysique a "spontanément" et systématiquement adopté le principe de la priorité de la voix, c'est parce que la voix constituait toujours le lieu privilégié de l'auto-affection, de la transparence à soi, de l'emprise dans la présence. » (Dolar, *Une Voix*, p. 49)

<sup>204</sup> « S'entendre parler – ou, simplement, juste s'entendre – peut être conçu comme une formule élémentaire du narcissisme qui est nécessaire pour produire la forme minimale d'un soi. » (*Ibid.*, p. 50)

véhicule et emblème de l'intellect ainsi que le « *double entendre* » du mot entendre en français le synthétise. En effet, la reconnaissance de sa voix, et de sa propre voix, est, après la reconnaissance des voix familières (de la voix de la mère en particulier) et avant toute reconnaissance de son image dans le miroir, le premier moyen de prendre conscience de soi en s'entendant parler. On pourrait donc parler de « stade du miroir vocal<sup>205</sup> ». L'image vocale présente des similarités avec l'image corporelle et joue un rôle similaire à la fois dans la définition du soi et dans la reconnaissance et l'identification du soi et de l'autre.

Aussi, quand Artaud transforme sa voix, change de voix, fait varier sa voix en ton, en intensité et en hauteur, en assumant la position de la folie et (re-)présentant vocalement un patient schizophrène à ses psychiatres ainsi qu'à son public, il traverse une autre sorte de miroir, acoustique cette fois, après avoir traversé un miroir optique par la traduction de *La Traversée du miroir* de Lewis Carroll, et transgresse à nouveau la définition de soi. C'est paradoxalement la technique radiophonique et le procédé de l'enregistrement de la voix, décriés par l'auteur et censés être radicalement opposés à son esthétique théâtrale, qui vont lui permettre de modeler sa voix d'une façon qui corresponde à son projet théâtral. En effet, la voix d'Artaud, selon la tradition philosophique métaphysique, et par extension par les traditions structuralistes et linguistiques, correspond à la nature de l'auteur et à son for intérieur, sa personnalité, sa psyché : elle représente l'auteur atteint de schizophrénie paranoïaque. Or cette voix est non seulement enregistrée, mais aussi travaillée par ce dernier ; elle est différente de la voix qu'il avait à son retour à Paris.

---

<sup>205</sup> « [S]i la voix est la première manifestation, le fait de s'entendre et de reconnaître sa propre voix n'est-il pas un expérience qui précède la reconnaissance de soi dans le miroir ? Et la voix de la mère n'est-elle pas la première relation problématique à l'autre, le lien immatériel qui vient remplacer le cordon ombilical et détermine une grande partie du destin des premières phases de la vie ? La reconnaissance de sa propre voix ne produit-elle pas les mêmes effets jubilatoires chez l'enfant que ceux qui accompagnent la reconnaissance de soi dans le miroir ? » (*Ibid.*, p. 51). Et plus loin : « Nous pouvons appeler cela un miroir acoustique, sans aucun support réfléchissant extérieur. La reconnaissance dans sa propre image externe n'est pas nécessaire, et on pourrait voir ici le noyau de la conscience antérieure à toute réflexion. » (*Id.*) Un tel « stade vocal » a d'ailleurs été défini par le psychanalyste A. Delbe dans son livre *Le Stade vocal*.

Il s'agit d'une performance d'acteur, quand bien même cet acteur chercherait à imiter un personnage marginal, schizophrénique, insensé, furieux ou inquiétant. On pourrait voir dans cette action d'accorder sa voix, de l'ajuster ou de la caler sur la « fréquence » appropriée (variations de hauteur, grain de la voix, débit, variation de puissance) une tentative pour satisfaire à une certaine représentation du poète maudit et une répétition, réinterprétation de la topique de la mélancolie, des rapports entre folie et création. Le poète performerait la voix du poète insensé, souffrant, malheureux, trahi et rejeté, exclu par la société qu'il pense, sait ou veut être. Mais cette performance déplace cette représentation en ce qu'elle est teintée d'ironie et de reproche, détournant certains propos et représentations de façon à critiquer la psychiatrie qui les émet et plus généralement la société qui les valide et les rend possibles. Elle verse même souvent dans le comique, la parodie ou le grotesque.

Ce changement de voix est un processus courant au théâtre et au cinéma, un travail typique du rôle de l'acteur. L'effet recherché est souvent lié à un plus grand réalisme ou un effet comique à dimension réaliste puisqu'il permet une plus grande fidélité à l'identité fictionnelle assumée par l'acteur et une représentation plus fidèle de ce personnage ou une caricature plus juste. Cependant, la voix d'Artaud ne produit pas le même effet, car il ne s'agit pas d'une voix qui permet d'enclencher le processus d'identification vocale. Son identité ou celle que l'auteur veut assumer ne sont pas assignables de façon unique, ce qui produit un effet d'étrangeté qui tantôt inquiète tantôt peut faire rire. L'auteur choisit une voix qui, dans une certaine mesure, s'éloigne du registre théâtral traditionnel classique et tragique. Mais il donne à sa voix un ton volontairement étrange et inquiétant ainsi qu'il le revendique dans sa première émission<sup>206</sup> qui s'inscrit dans son expérience d'acteur.

Les personnages que l'auteur a joués, à la fois au théâtre, au cinéma et à la radio, servent à l'auteur comme modèles pour réinventer sa voix et construire son personnage

---

<sup>206</sup> « Car mon être est beau mais affreux. Et il n'est beau que parce qu'il est affreux. Affreux, affre, construit d'affreux » (O, p. 1086).

d'Artaud le Môme. Tous les rôles que l'auteur a incarnés à l'écran, sur scène et à la radio sont convoqués pour l'établissement de cette nouvelle image vocale instable et transgressive. On pourrait ajouter les rôles successifs qu'il a incarnés au cours de sa propre vie. Artaud avait déjà travaillé pour le médium radiophonique puisqu'ainsi qu'Alejandro Carpenter le rapporte dans ses mémoires et que l'auteur lui-même le déclare dans une lettre adressée à Fernand Pouey, directeur qui lui avait commandé l'émission, il avait participé à l'enregistrement d'au moins trois pièces radiophoniques à la requête de ses amis Alejo Carpenter et Robert Desnos, chargés de la programmation dans le cadre de la société de production radiophonique de Paul Deharme entre 1930 et 1934. Il prête sa voix au personnage de Fantomas dans *La Complainte de Fantomas*, pièce écrite par Robert Desnos. Il avait participé à l'enregistrement du *Livre de Christophe Colomb* de Paul Claudel. Il joue enfin le Général Malet dans une émission sur la conspiration de ce dernier contre Napoléon<sup>207</sup>. On peut remarquer qu'il interprète des personnages de traîtres et de criminels. Les personnages qu'a interprétés l'auteur au cinéma, comme le frère Jean Massieu dans la *Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer qui lit les derniers sacrements à Jeanne d'Arc sur le bûcher ou Marat dans le *Napoléon* d'Abel Gance, sont souvent des personnages associés à des moments tragiques de l'histoire. On peut se rappeler également l'insistance qu'Artaud avait également manifestée à Abel Gance justement pour qu'il convainque Jean Epstein de le laisser incarner à l'écran le personnage maudit de Roderick Usher dans l'adaptation, par ce dernier, de *La Chute de la Maison Usher* d'Edgar Allan Poe. Le poète avait affirmé dans une lettre à Abel Gance du 27 novembre 1927 :

Je n'ai pas beaucoup de prétentions au monde mais j'ai celle de comprendre Edgar Poe et d'être moi-même un type dans le genre de Maître Usher. Si je n'ai pas ce personnage dans la peau, personne au monde ne l'a. Je le réalise physiquement et psychiquement. [...] Ma vie est celle d'Usher et de sa sinistre mesure. J'ai la peste dans l'âme de mes nerfs et j'en souffre. Il y a une qualité de la souffrance que le plus grand acteur du monde ne peut vivre au cinéma s'il ne l'a un jour réalisée. Et je l'ai réalisée. Je pense comme Usher. Tous mes écrits le prouvent...<sup>208</sup>

---

<sup>207</sup> Ces premières radiophoniques sont très bien récapitulées dans le chapitre « La radio : de Christophe Colomb à Fantomas » dans Mèredieu, *CAA*, p. 486-89.

<sup>208</sup> Cité par Nelly Kaplan, dans « Artaud/Gance. Dans le dédale de l'esprit... », *Antonin Artaud*, p. 157.

Après un essai, Artaud n'est pas choisi pour le rôle par Epstein, car ce dernier dit redouter « la suracuité de [son] interprétation du rôle d'Usher » (Kaplan, « Artaud/Gance », p. 157). Il est possible également qu'Artaud ait participé à l'enregistrement de publicités radiophoniques. Ces expériences sont collectives et réalisées avec des amis.

Ce genre de personnage est souvent représenté avec des voix aigües, stridentes et discordantes, en particulier à la radio et au théâtre comique ou du Grand-Guignol. Leur prononciation des consonnes est appuyée et ils ont parfois un accent étranger. Ces voix sortent de l'ordinaire, dérangeant et inquiétant. La voix qu'Artaud prend ou celles des acteurs qui ont collaboré à l'émission radiophonique avec lui présentent une similitude avec ce genre de voix.

### 3. La voix, le cri, l'écrit

Après avoir analysé le travail de la voix dans les passages parlés des émissions radiophoniques d'Artaud, dans cette sous-partie, je me concentrerai sur l'utilisation musicale et sonore de la voix dans ces mêmes émissions. Les intermèdes de *Pour en finir avec le jugement de dieu* contiennent non seulement des parties instrumentales, mais aussi des vocalises, des onomatopées, des scansion, des cris et des bruitages. Cette utilisation de la voix et du cri poursuit les recherches entamées par le poète dans ses rituels glossolaliques et applique les idées développées dans son manifeste théâtral, *Le Théâtre et son double*. Il s'agit d'une autre conception et d'une autre pratique de la voix qui, par la performance, rejoue le rapport entre sujet/homme et voix. Le poète occupe à nouveau la position de la folie pour mieux détourner le discours psychiatrique et transforme ce qui est initialement symptôme et expérience de la folie en un processus thérapeutique qui remet en cause l'identification du sujet par la psychiatrie et plus généralement la métaphysique, le soustrayant au pouvoir de ces disciplines et, par là-même, rendant possible une redéfinition du soi qui doit s'accompagner selon le poète d'une transformation du corps humain.

*Pour en finir avec le jugement de dieu* comprend quatre intermèdes qui font le lien entre les cinq parties de l'émission. Ces intermèdes possèdent tous une dimension musicale. Pour l'enregistrement de ceux-ci, le poète a utilisé des instruments de musique (cymbales, gongs, tambours, timbales et xylophone), la voix chantée ou des cris qui rappellent les glossolalies. Il les a enregistrés principalement seul, excepté l'intermède qui suit « La recherche de la fécalité » qu'il a interprété en duo avec Roger Blin. Ce qui distingue les passages chantés est leur rythme et leur aspect mélodique, ils donnent en fait l'impression d'être une parodie ou la version déformée d'une chanson. Les passages chantés ou criés ne sont pas articulés. On ne peut pas les transcrire par écrit à l'aide de notations phonétiques.

Le premier intermède est composé de cris d'Artaud qui alternent avec des passages musicaux joués au tambour et au gong. Il rappelle certaines expériences Dadas comme le poème sonore « Karawane » de Hugo Ball. Cet intermède débute après la fin de l'introduction interprétée par l'acteur et est enchaîné en fondu avec le début du passage interprété par Maria Casarès. Ces cris ont donc vraisemblablement en rapport avec le rite raramuri de Tutuguri, décrit dans cette partie, et revêtent donc un aspect rituel pour l'acteur. Ces cris sont composés alternativement de 7 et 8 temps. Certains de ces temps sont articulés, d'autres sont impossibles à identifier phonétiquement. Un cri vocalique « ou » marque le milieu du passage. Le rythme du passage musical est constant : 3 temps sont frappés successivement et rapidement au tambour, un quatrième temps plus long est frappé sur le gong qui résonne en point d'orgue. Ces cris sont stridents et suggèrent une intensité et une violence, bien qu'à l'écoute, ils peuvent faire rire l'auditoire, en particulier le cri vocalique par contraste.

Le second intermède est un passage musical joué au xylophone. Son rythme et sa mélodie rappelle la musique du théâtre dansé balinaï. L'acteur a eu l'occasion de voir une représentation du théâtre balinaï lors de l'exposition coloniale de 1931. Elle l'a inspiré dans ses théories théâtrales et il y fait souvent référence dans ses textes sur le théâtre<sup>209</sup>. Je reviendrai sur cette « xylophénie » qui joue un rôle essentiel dans la pratique théâtrale du poète.

Le troisième intermède est un passage musical (xylophone et timbales) à deux voix (Artaud et Blin). C'est le passage que l'acteur avait nommé la « cage aux singes » dans ses papiers préparatoires et lors des répétitions. A trois reprises, au début, au milieu et à la fin du passage, Artaud chante une phrase mélodique qu'il répète en s'accompagnant d'un xylophone. L'auteur fait varier sa voix à chaque reprise. Composée de sons inarticulés, cette scansion est employée comme un refrain si bien qu'elle parodie une chanson par sa

---

<sup>209</sup>Voir « Sur le théâtre balinaï », *Le Théâtre et son double*, dans O, p. 535-45 ; et « Notes pour une "Lettre aux Balinaï" », O, p. 1468-1500.

musicalité, sa répétition et son aspect comique. Entre chaque refrain de la « romance », les deux acteurs performant une série de cris en se répondant. Les cris émis par Blin ont tout d'abord un aspect nettement cocasse et bouffon qui rappelle des cris de Carnaval et une représentation populaire de la folie qui s'inscrit dans la tradition médiévale. Artaud répond alors à l'acteur avec des sons inarticulés qui semblent cependant, par leur rythme et leur aspect répétitif et monotone, imiter des paroles animées. Ces « onomatopées » se font sur un ton de reproche. Blin leur répond en imitant leur rythme et leur ton, mais en utilisant cette fois des sons articulés. L'acteur semble répondre aux propos du poète, ce qui donne une impression de dispute. La fin de la « tirade » de Blin – qui procède par onomatopées enchaînées et répétées rapidement et rythmiquement, ce qui confère à l'ensemble un aspect musical semblable à la musique jazz vocale de genre *scat* – présente un tour comique. À certains moments, les cris émis par Roger Blin et Artaud font penser à des bruits d'animaux (singe, chat ou chien). Les cris poussés par Roger Blin à la fin du passage font penser au « cri de guerre » de Tarzan, le cri que ce dernier pousse lors de son entrée en scène/action, tel que performé dans la série des films où Johnny Weissmuller incarne le personnage. Ceci rappelle les représentations populaires de la thérapie primale, censée ramener l'homme par la performance thérapeutique du cri à un état de nature<sup>210</sup>. Cet état doit le libérer des maux, psychiques en particulier, apportés par la civilisation occidentale moderne. Tarzan est justement le symbole de ce retour de l'homme occidental à la vie sauvage et son cri incarne celui thérapeutique qui réconcilie l'homme avec sa « nature ». Je reviendrai sur ce rapport entre cri et thérapie. Le passage se termine par des bruitages à la bouche qui évoquent des sons de pets et annoncent vocalement le pet, du passage qui suit, « La question se pose de... », lu par Paule Thévenin, qui réalise par son explosion à la fois la libération et l'affirmation du corps humain. Ces bruitages caricaturaux, parodiques, comiques et

---

<sup>210</sup> Cette thérapie primale a été définie par Arthur Janov dans son livre *The Primal Scream*.

scatologiques parodient la notion d'un naturel théâtral. Ce naturel, loin de fonder et légitimer la représentation, la fait basculer du côté de l'obscène.

Le quatrième passage est à nouveau interprété par Artaud et composé d'une alternance de longs cris inarticulés et de passages musicaux. Les cris se correspondent des points de vue rythmique et sonore tandis que les passages musicaux sont répétés selon un rythme sériel : alternent trois temps frappés plus rapidement au tambour et un temps plus long qui résonne au gong. À nouveau, un cri vocalique (« a ») marque le centre du passage. Les cris stridents et gutturaux qui rappellent par leur rythme ceux du premier intermède résonnent parfois comme des cris d'oiseaux.

Lors de l'émission radiophonique, pour la seconde fois donc puisque cela était également le cas lors de la première émission du poète, des passages glossoliques sont enregistrés. En effet, les papiers préparatoires de l'émission radiophonique qui sont inclus dans le dossier des *Œuvres complètes* comprennent de nombreux passages glossoliques. Certains des passages criés et chantés consistent donc en ce qu'Artaud appelle « ces syllabes que j'invente » (cité par P. Thévenin, AAD, p. 230), les glossolalies. Mais, cette fois, il se produit un saut qualitatif lors de l'enregistrement de l'émission. Ces éléments ne sont pas tous écrits ou inclus dans le texte. Seul le fragment interprété par Roger Blin dans « La recherche de la fécalité » est inclus dans le texte de la version publiée de l'émission radiophonique. Il est d'ailleurs seul à être articulé. La plupart de ces sons, s'ils peuvent être attribués à une voix humaine, sont difficilement identifiables, en particulier ceux performés par l'auteur. Ils ne peuvent être écrits phonétiquement et ne sont pas articulés. Par suite, ils sont difficiles à imiter ou à répéter. La glossolalie devient ainsi *phonè*, cri.

Ces cris des intermèdes de l'émission radiophonique sont, selon moi, l'une des raisons principales du malaise qui naît de l'écoute de la voix enregistrée d'Artaud, en particulier dans sa dernière émission radiophonique, ainsi que l'emploi et l'interprétation des cris d'Artaud

par Derrida lors de sa conférence au MOMA l'avait mis en évidence. Ce cri évoque pour les auditeurs ceux d'un insensé. En effet, comme je l'avais déjà souligné dans le chapitre sur les glossolalies, pour la tradition métaphysique, et à sa suite la psychiatrie et la psychanalyse, le cri est du côté de la pure voix, *phonè*, située en dehors de la parole signifiante du *logos* et par suite est le propre de ce qui est en dehors du sens : l'animal, le sauvage, l'enfant, la femme et le fou<sup>211</sup>. L'auteur en était conscient, ainsi que les propos rapportés inclus dans les textes qu'il interprète le suggèrent<sup>212</sup>. Le poète a justement donné à l'une des improvisations glossolaliques qu'il a réalisé en duo avec Roger Blin le nom de « cage aux singes ». Les cris des deux acteurs dans les intermèdes rappellent parfois en effet des cris d'animaux. D'ailleurs, l'un des nombreux articles polémiques qui ont été écrits à la suite de la censure de l'émission par le directeur des programmes évoque : « une sorte de symphonie de cris d'animaux<sup>213</sup> » performée par l'auteur lors de l'enregistrement qui aurait beaucoup amusé les techniciens de la Radiodiffusion.

Cette utilisation du cri reprend la théorie du souffle développée à la fin du *Théâtre et son double* dans deux textes « Un athlétisme affectif » et « Le théâtre de Séraphin ». Dans ces textes, l'acteur donne la prépondérance à la voix dans sa manifestation physique. Le titre « Le théâtre de Séraphin » est révélateur en ce qu'il s'agit de la reprise du titre d'un chapitre des *Paradis artificiels*, l'adaptation libre en français de *Confession of an English Opium-Eater* de Thomas De Quincey par Charles Baudelaire. Il s'agit du chapitre consacré aux rêves qui se produisent lors de la consommation d'opium. Ces rêves, avant Freud et sa « *andere Schauplatz* » de *L'Interprétation des Rêves*<sup>214</sup>, sont donc décrits par Baudelaire comme la scène d'une pratique théâtrale alternative, le théâtre d'ombres chinoises créé à la fin du

---

<sup>211</sup> Voir Aristote, *La Politique* (I, 2, 1253, a, 1-18) et Courtine, « Les Silences de la voix », p. 23.

<sup>212</sup> « Vous êtes fou, monsieur Artaud, et la messe ? », *Pour en finir avec le jugement de dieu*, dans O, p. 1646 ; « Vous délirez, monsieur Artaud./Vous êtes fous », O, p. 1653 ; « De quelque côté qu'on vous prenne vous êtes fou, mais fou à lier », *Ibid.*, p. 1654, « liez-moi si vous voulez », O, p. 1654.

<sup>213</sup> Notes de *Pour en finir avec le jugement de dieu* dans Antonin Artaud, dans XIII, p. 325.

<sup>214</sup> S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, dans IV, p. 455.

XVIII<sup>e</sup> siècle par Dominique Séraphin<sup>215</sup>. Ce dernier avait commencé par pratiquer le théâtre de marionnettes en Allemagne et en Italie. Contrairement à ce qu'indique Paule Thévenin dans ses notes, Séraphin n'était pas italien, il était originaire du Nord-Est de la France actuelle, de la zone germanophone probablement et avait en fait voyagé et appris son métier en partie en Italie. Il s'agit donc d'un théâtre de rue populaire, bien que Séraphin crée sa première compagnie à Versailles et divertisse la famille royale à plusieurs reprises. Ce théâtre est en effet considéré comme un théâtre pour enfants puisqu'il lui est attribué le 22 avril 1781 le titre de *Spectacle des Enfants de France*. Par ailleurs, la compagnie est par la suite transférée au Palais Royal et à la mort de Séraphin, elle sera reprise par ses neveux qui s'installent alors Boulevard Montmartre. Ce théâtre s'inscrit donc dans les thèmes baudelairiens (théâtre de ville populaire lié à une tradition d'art de la rue et destiné aux enfants, de même que théâtre d'ombres et donc associé au rêve) et Artaud, par cette référence à ce théâtre, à nouveau se place dans l'héritage de Baudelaire et plus généralement des poètes qu'ils considèrent comme maudits<sup>216</sup>.

Dans « Le théâtre de Séraphin », Artaud reprend et développe ce dont il avait commencé à discuter dans le dernier des textes du *Théâtre et son double*, « Un athlétisme affectif ». Il décrit comment l'acteur doit entraîner sa voix par une pratique corporelle et systématique du souffle qu'il compare à l'entraînement d'un athlète et qu'il associe à une

---

<sup>215</sup> « En 1781, un Italien avait introduit en France un théâtre d'ombres chinoises auquel il donna son nom : c'était le Théâtre de Séraphin. Animé par lui, puis par ses descendants, ce théâtre donna à Paris des représentations régulières jusqu'en 1870. Déjà, dans *Les Paradis artificiels*, pour le chapitre où il décrit les effets oniriques du haschisch, Baudelaire avait usé de ce titre. » (Thévenin, n. 1 p. 175 dans XIII, p. 388)

<sup>216</sup> « Venez garçons, venez fillettes,  
Voir Momus à la silhouette.  
Oui, chez Séraphin, venez voir  
La belle humeur en habit noir.  
Tandis que ma salle est bien sombre  
Et que mon acteur n'est que l'ombre,  
Puisse, messieurs votre gaîté  
Devenir la réalité. » (Première affiche du théâtre d'ombres de Séraphin, Versailles, 1722.) De façon intéressante, cette pièce rimée à propos des spectacles de Séraphin compare ce dernier à *Momus*, *Mômos*, dieu grec de la raillerie, fils du Sommeil et de la Nuit, qui est l'une des interprétations possibles du surnom de Momo que s'est donné Artaud (Voir Thévenin, AAD, p. 239 et 244-245).

méthode thérapeutique en prenant comme modèle l'acupuncture. L'acteur doit concentrer son souffle en certains points successifs de façon à lui faire suivre une certaine trajectoire particulière en fonction de l'effet qu'il veut donner à sa voix. La voix et le cri deviennent une dimension essentielle du théâtre artaldien. Le poète insiste sur la dimension spatiale et phénoménologique de la voix. Artaud dans « Le Théâtre de séraphin » semble inverser la hiérarchie aristotélécienne des mediums théâtraux en plaçant la voix, *melos* sur le premier plan. Le cri serait ce *melos* qui semble faire se dissoudre l'ensemble dans la performance, ce qui est une tendance qui a toujours été sous-jacente à la tradition opératique. Le poète condamne, ce faisant, la prépondérance donnée au texte (*lexis*) et à l'argument (*mythos*)<sup>217</sup>. Le corps de l'acteur devient une ombre mouvante du « Théâtre de Séraphin », forme fluide et changeante, première version du « corps sans organes », tandis que la voix émerge dans sa dimension physique.

De même que Baudelaire avait intitulé « Le Théâtre de Séraphin » le chapitre à propos des rêves inspirés par le haschisch, l'auteur place cette transformation du corps par le cri en corps-ombre sur la scène du rêve. Dans ce texte, le cri dans le théâtre est qualifié de rêve : « Ce cri que je viens de lancer est un rêve » (Antonin Artaud, « Le théâtre de Séraphin », *Le Théâtre et son double*, dans O, p. 597) et le rêve à la fin du texte est présenté comme un modèle pour le théâtre : « Qu'est-ce qui m'empêcherait de croire au rêve du théâtre quand je crois au rêve de la réalité ? » (O, p. 598) ce qui reprend ses manifestes du Théâtre de la Cruauté<sup>218</sup> dans lequel le rêve est désigné par l'auteur en tant que double du théâtre qui représente à la fois une inspiration, un modèle et une substance pour ce dernier.

---

<sup>217</sup> Voir Vanessa Chang, « Melos/Opsis/Lexis »

<sup>218</sup> « Nous voulons faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire, et qui contienne pour le cœur et les sens cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie. De même que nos rêves agissent sur nous et que la réalité agit sur nos rêves, nous pensons qu'on peut identifier les images de la poésie à un rêve, qui sera efficace dans la mesure où il sera jeté avec la violence qu'il faut. Et le public croira aux rêves du théâtre à condition qu'il les prenne vraiment pour des rêves et non pour un calque de la réalité ; à condition qu'ils lui permettent de libérer en lui cette liberté magique du songe, qu'il ne peut reconnaître qu'empreinte de terreur et de cruauté. » (« Le Théâtre et la cruauté », *Le Théâtre et son double*, dans O, p. 556) « Il s'agit donc de faire du

Par ailleurs, ce corps-ombre rappelle les « corps » des êtres morts qui parcourent les plaines des Enfers grecques et par suite la caractérisation par le poète du corps humain et de son propre corps en tant que mort-vivant. Le squelette est d'ailleurs dans ce texte déjà décrit comme une caisse de résonance et un instrument de musique comme il le sera plus tard dans plusieurs textes écrits à Rodez et à Paris : « Je crie dans une armature d'os, dans les cavernes de ma cage thoracique qui aux yeux médusés de ma tête prend une importance démesurée. » (O, p. 597) Le cri est l'une des utilisations possibles de cet instrument qu'est le « corps-xylophène » et c'est ce que met en pratique la performance de la dernière émission radiophonique.

Cette utilisation radiophonique et théâtrale du cri, qui est décrit comme un entraînement athlétique qui forme le corps de l'acteur et s'inspire de la pratique thérapeutique de l'acupuncture, fait écho aux thérapies primales qui utilisent le cri pour guérir leur patient. Selon moi, tout autant que par l'invention d'une langue nouvelle, l'artiste se situe dans un débat avec la psychiatrie et la psychanalyse et il retourne le symptôme, ici le cri, en une thérapie-transformation de soi au fondement de sa pratique théâtrale. La position du poète face au psychiatre et à la psychiatrie tout autant que sa pratique théâtrale de la performance reprennent et réinterprètent la confrontation entre les hystériques et leurs médecins. Ce n'est pas autrement que les cris que l'on entend dans l'ultime émission radiophonique du poète font

théâtre, au propre sens du mot, une fonction ; quelque chose d'aussi localisé et d'aussi précis que la circulation du sang dans les artères, ou le développement, chaotique en apparence, des images du rêve dans le cerveau, et ceci par un enchaînement efficace, une vraie mise en servage de l'attention. [...]

Mais considérer le théâtre comme une fonction psychologique ou morale de seconde main, et croire que les rêves eux-mêmes ne sont qu'une fonction de remplacement, c'est diminuer la portée poétique profonde aussi bien des rêves que du théâtre. Si le théâtre comme les rêves est sanguinaire et inhumain, c'est, beaucoup plus loin que cela, pour manifester et ancrer inoubliablement en nous l'idée d'un conflit perpétuel et d'un spasme où la vie est tranchée à chaque minute, où tout dans la création s'élève et s'exerce contre notre état d'être constitués, c'est pour perpétuer d'une manière concrète et actuelle les idées métaphysiques de quelques Fables dont l'atrocité même et l'énergie suffisent à démontrer l'origine et la teneur en principes essentiels » (« Technique », « Le Théâtre de la Cruauté – Premier manifeste », O, p. 560) ; « Il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves » (O, p. 561) ; « Et dans l'homme il [le Théâtre de la Cruauté] fera entrer non seulement le recto mais aussi le verso de l'esprit ; la réalité de l'imagination et des rêves y apparaîtra de plain-pied avec la vie. » (« 1° Au point de vue du fond », « Le Théâtre de la Cruauté – Second Manifeste », O, p. 580)

occuper au poète cette position de l'hystérique, ce qui est impliqué par ses théories théâtrales<sup>219</sup>, et plus généralement la position du patient psychiatrique. Le poète enregistre ainsi l'un des ses intermèdes musicaux et vocaliques dans une cage d'escalier. Cette utilisation de l'escalier-couloir rappelle la dimension institutionnelle du studio d'enregistrement qui fait écho à celle de l'asile psychiatrique.

Par cette performance, le symptôme, en l'occurrence ici le cri, se trouve « déplacé » en montant sur scène : il devient un élément instable qui signifie à la fois la maladie, mais aussi la guérison et la transformation/redéfinition du soi ce que l'auteur avait synthétisé dans l'un des « Trois textes écrits pour être lus à la galerie Pierre » :

Car le cri,  
organiquement,  
et le souffle qui l'accompagne  
ont ce pouvoir d'exhausser le corps,  
de l'emmener à cet état d'animation, de fulguration de ses parois internes, d'ébullition vraie de  
ses puissances, de ses facultés et de ses voix,  
qui ne demande pas un an d'efforts  
mais ne peut pas non plus se contenter d'une minute  
et exige une dépense insensée de volonté et de sensibilité (O, p. 1538-39).

Dans le même texte, le poète anticipe l'avènement d'un « nouveau corps » par cette pratique du souffle : « Elle vit l'apparition alchimique et magnétique d'un nouveau corps,/d'un souffle à un souffle elle vit le passage du nouveau corps. » (O, p. 1538)

Reprenant la dimension thérapeutique des glossolalies, le poète interprète le cri comme une tentative de dissolution/reconstruction du moi, en cela semblables aux effets des électrochocs. J'avais déjà évoqué les interprétations psychologiques et psychiatriques de la glossolalie en tant que dépersonnalisation et destruction du sujet aux vertus potentiellement thérapeutiques puisqu'elle est susceptible d'initier une reconstruction du sujet<sup>220</sup>. Le cri, de

---

<sup>219</sup> Voir les citations précédentes extraites du « Théâtre de Séraphin » à propos du rôle du cri dans la vision théâtrale du poète et les remarques sur la relation entre l'hystérie et les théories théâtrales artaldienne dans le sous-chapitre « Le corps hystérique dans l'œuvre d'Artaud » du chapitre « La poésie du corps » (p. 316-20).

<sup>220</sup> Voir notamment le chapitre « Glossolalia as a kind of narcissistic therapy » dans « Glossolalia and the Psychology of the Self and Narcissism », John Donald Castelein, *Journal of Religion and Health*, Springer, vol. 23, no 1 (Spring, 1984), p. 47-62 et Simon Harel, *Vies*, p. 282.

façon similaire à la pratique glossolalique qu'il porte à son comble, représente certes une destruction du moi psychologique. Il symbolise une dépersonnalisation par la dissolution et l'explosion du corps, évocation-(dés)incarnation du corps sans organes, qui permet de résoudre et d'annuler les divisions que subit le corps en raison de la maladie et du traitement médical ainsi que de la souffrance vécue.

Par suite, on peut considérer le cri comme une destruction de l'image vocale du sujet. Le cri, en effet, ne permet plus l'identification du sujet et il représente une utilisation de la voix qui se détache de l'identité qu'elle remet en cause. La voix n'a plus son contour caractéristique. On pourrait voir dans ce dépassement de l'image vocale, une destruction du « miroir vocal ». Cette « traversée du miroir vocal » correspond à la destruction de l'image corporelle que j'évoquerai dans le chapitre suivant, associée à la traversée du miroir dont j'avais parlé dans le premier chapitre. Elle symbolise la remontée à un stade développemental antérieur au stade du miroir et à la représentation unifiée du corps qui y est associée, caractéristique, selon la théorie psychanalytique d'héritage freudien, de l'enfant, du schizophrène et de l'hystérique. À nouveau, cette position folle de l'hystérique/schizophrène est revendiquée dans une certaine mesure par l'auteur qui en est conscient. Les positions de l'enfant, du schizophrène et de l'hystérique représentent un espace d'exploration, d'invention et de création de soi dans la contestation du pouvoir psychiatrique et des définitions psychologiques du sujet.

#### 4. L'expérience radiophonique du poète : une utopie vocale

##### a. Un « modèle en réduction » du Théâtre de la cruauté

Le titre de la dernière émission radiophonique d'Artaud fait référence à l'ambition du poète qui est de remettre en cause tout jugement, tout d'abord médical, éthique et scientifique et par extension philosophique, théologique et divin. Le dossier de *Pour en finir avec le jugement dernier*, qui inclut les documents préparatoires à l'émission, montre que l'auteur projetait de réaliser une pièce sur le Jugement Dernier quand il reçut la commande de l'émission radiophonique en novembre 1947<sup>221</sup>. Ce rejet du jugement serait donc une réinterprétation du mythe du Jugement Dernier, intensification typiquement artaldienne qui le mène sur la voie de l'athéisme, puisque le jugement est dernier, non pas en tant qu'il est final, a lieu à la fin des temps, mais en tant qu'il est le dernier. C'est la fin du jugement qui a ainsi lieu, le jugement même se trouve jugé et rejeté. Par suite, le divin qui énonce ce jugement se trouve condamné et le jugement dernier est le dernier jugement émis cette fois contre dieu. Ce rejet du jugement s'inscrit dans une exécution du commentaire et de l'interprétation, qui correspond à un même refus des dépossessions interprétative et diagnostique. Il s'inscrit donc plus généralement dans un rejet du pouvoir médical.

---

<sup>221</sup> « Exclamations, interjections,  
cris,  
interruptions, interrogations, proclamations  
sur la remise en cause du Jugement Dernier.  
Le jugement dernier n'aura pas lieu,  
il a eu lieu,  
il s'est produit,  
il faut le refaire.

Qui a une question à demander à dieu ?

Qui a à évoquer Satan en personne ? », Antonin Artaud, « Pour préparer l'émission », I, dans XIII. Paule Thévenin commente dans une note à ce texte : « Fin septembre 1947, Antonin Artaud avait envisagé l'éventualité d'une représentation sur le thème du Jugement Dernier : il voit dans la proposition de Fernand Pouey la possibilité de la réaliser. Le second de ces textes, qui reprend d'ailleurs presque exactement le début du premier mais avec une disposition sur la page précisant les pauses de la voix, paraît conçu comme projet d'annonce radiophonique pour l'émission. »

L'émission fut censurée par le directeur de la programmation après écoute en raison de son anti-américanisme et de son caractère scatologique et blasphématoire<sup>222</sup>. Elle fut par ailleurs considérée comme un échec par l'auteur, puisque la censure la condamna à n'être écoutée que par un nombre restreint de personnalités du monde des arts et des lettres. Cependant, Artaud la destinait au grand public. De plus, elle reçut un accueil mitigé de la part des amis du poète.

Après avoir reçu des commentaires négatifs de la part de certains de ses amis « de la dernière heure », comme Marthe Robert ou Arthur Adamov et après avoir écouté l'enregistrement, Artaud s'est plaint du résultat de sa performance. Il a notamment incriminé le medium radiophonique et la technique dans un même geste. Artaud estime en particulier que seul la scène et la présence physique de l'acteur peuvent lui permettre de réaliser son projet :

Paule, je suis très triste et désespéré,  
mon corps me fait mal de tous les côtés,  
mais surtout j'ai l'impression que les gens ont été déçus  
par ma radio-émission.  
Là où est la *machine*  
c'est toujours le gouffre et le néant,  
il y a une interposition technique qui déforme et annihile ce que l'on a fait.  
Les critiques de M. et de A.A. sont injustes mais elles ont dû avoir leur point de départ dans  
une *défaillance de transition* [je souligne],  
c'est pourquoi je ne toucherai plus jamais à la Radio,  
et me consacrerai désormais  
exclusivement  
au théâtre  
tel que je le conçois,  
un théâtre de sang,  
un théâtre qui à chaque représentation aura fait gagner  
*corporellement*  
quelque chose  
aussi bien à celui qui joue qu'à celui qui vient voir jouer,  
d'ailleurs  
on ne joue pas,  
on agit.  
Le théâtre c'est en réalité la *genèse* de la création.  
Cela se fera. (XIII, p. 146-147)

---

<sup>222</sup> « La veille, Wladimir Porché, Directeur général de la Radiodiffusion, demanda à entendre l'enregistrement ; effrayé, semble-t-il, par le langage « trop cru » d'Artaud, il décida d'interdire l'émission. » (Grossman, dans O, p. 1637.)

Le poète, tout en rappelant sa définition du Théâtre de la Cruauté, énonce les attentes qu'il avait pour son émission radiophonique et ce qu'il pensait obtenir grâce à l'emploi du medium radiophonique. Il considérait justement cette émission radiophonique comme un « modèle en réduction » de son *Théâtre de la cruauté* :

J'ai été très heureux, de cette émission,  
enthousiasmé de voir qu'elle pouvait fournir un modèle en réduction de ce que je veux faire  
dans le *Théâtre de la cruauté*.  
C'est pourquoi je tiens à vous remercier tout spécialement,  
mais vous-même n'avez-vous pas débuté dans la vie par une sorte de forme de danse rythmée  
entre le théâtre et la poésie ? (XIII, p. 127)

L'enregistrement, la transmission radiophonique et la reproduction-dépossession qui y sont associés sont décrits comme une défaillance technique, « une défaillance de la transition » mais bien plus, sur un mode typiquement artaldien, comme une défaillance de la technique même. Cette « interposition technique qui déforme et annihile ce que l'on a fait » consiste en une trahison et une distorsion, et est associée plus généralement à la machine et à la technique caractérisées comme anéantissement, « là où est la *machine*/c'est toujours le gouffre et le néant », s'inscrit dans une certaine tradition platonicienne d'un même rejet de la technique en tant qu'artifice et reproduction, vide d'essence. C'est ce rejet de la reproduction, en particulier technique, déjà présent dans l'introduction de l'émission radiophonique dans laquelle le poète décrivait un hypothétique projet de reproduction artificielle américain, qu'avait identifié Derrida dans *Artaud le Moma* et qui reprenait le refus global de la répétition que discernait le philosophe chez Artaud dans *L'Écriture et la différence*. En effet, ce rejet de la technique et de la reproduction correspond à la critique de la représentation telle qu'exemplifiée par le théâtre bourgeois et donc de la répétition scénique dans *Le Théâtre et son double*.

Le poète, s'opposant cette fois-ci, dans une certaine mesure, à la tradition platonicienne, veut donc se consacrer au théâtre de la scène sur lequel l'acteur vivant réalise une performance incarnée, « un théâtre de sang ». Le théâtre de la cruauté est « un théâtre qui à chaque représentation aura fait gagner/*corporellement*/quelque chose/aussi bien à celui qui

joue qu'à celui qui vient voir jouer » (XIII, p.146-147). On le voit, le but du poète était de transformer (« faire gagner quelque chose/*corporellement* ») le corps de l'acteur, « celui qui joue », et par un effet de contagion – associé à une certaine définition de la *catharsis* qui retourne la caractérisation négative platonicienne de ce terme dans la lignée de la relecture qu'en fait Aristote et que le poète détourne –, de transformer le corps du spectateur, « celui qui vient voir jouer ». Il reproche à la radio-transmission d'effacer la présence de l'acteur et du corps, de les déformer. Il se détourne de cette tentative en revenant à un théâtre de l'action (« d'ailleurs/on ne joue pas/on agit ») et en donnant la primauté au geste. Mais initialement, ainsi qu'on le comprend par cette condamnation, c'est par le medium radiophonique, et en particulier en raison de la place qu'il donne à la voix, que l'auteur espérait réaliser ce programme. Le rôle de la voix dans le medium radiophonique, la radio-transmission, et le pouvoir que représente ce même medium devait permettre de réaliser cette transformation du corps de l'acteur et, par propagation, transformer également celui du spectateur.

### **b. Le medium radiophonique : le pouvoir de la voix**

L'une des raisons essentielles pour lesquelles ce medium intéresse l'auteur, pour la réalisation de son projet de Théâtre de la cruauté, est le pouvoir politique de la voix qu'il incarne. Selon lui, ce pouvoir doit lui permettre de reconfigurer l'espace scénique et le théâtre en faisant tomber la barrière entre la scène et le public et de faire sortir le théâtre dans la rue en touchant un public large et populaire. Il s'agit là d'un aspect crucial de son projet qu'il n'est jamais parvenu à mettre en œuvre jusque-là et que le medium radiophonique lui donne la possibilité d'explorer. À de multiples reprises, Artaud a évoqué des mises en scène dans des fabriques ou des usines et a toujours été soucieux de s'adresser au peuple et en particulier aux ouvriers<sup>223</sup>, ce en quoi il a pu s'associer au projet surréaliste révolutionnaire d'un point de vue principalement culturel.

L'auteur présente un intérêt particulier pour l'efficacité du medium radiophonique et son effet sur le public. Après l'emploi de la radio pour la propagande lors de la montée du fascisme pendant l'entre-deux-guerres, puis pour l'organisation de mouvements de résistance et de libération dans les pays occupés pendant la Seconde Guerre mondiale, la radio apparaît comme un instrument de transformation de la société. La radio, de même que la télévision à ses débuts, a été en effet utilisée durant la première moitié du siècle à des fins politiques pour

---

<sup>223</sup> Voir en particulier son projet de représentation dans une ancienne usine à Marseille d'une adaptation d'une tragédie de Sénèque, *Le Supplice de Tantale* (cité par Grossman dans *Aaa*, p. 151.) ; ainsi que la correspondance au sujet de *Pour en finir avec le jugement de dieu* : « Mais je me fais de ce fameux grand public une bien plus haute idée que vous-même.

Je le crois infiniment moins pourri de préjugés que vous ne le pensez.

Ceux qui lundi soir assiégeaient la radio et attendaient avec une curiosité et une impatience jamais vues, l'émission intitulée « Pour en finir avec le jugement de dieu » étaient justement des gens de ce grand public,

garçons coiffeurs,

blanchisseuses,

marchands de tabac,

quincaillers, menuisiers, ouvriers imprimeurs,

bref, toutes gens qui gagnent leur vie avec le jus sanglant de leurs coudes,

et non tels capitalistes de fumier

enrichis secrètement

qui vont tous les dimanches à la messe et désirent par-dessus tout le respect des rites et de la loi. (« Lettre à René Guilly », *O*, p. 1672)

diffuser les discours des dirigeants politiques auprès des masses. Il est probable qu'Artaud ait également entendu parler de la supposée panique qu'aurait déclenchée l'émission *La Guerre des mondes* d'Orson Welles en 1938. A l'écoute de cette émission pourtant fictionnelle et adaptée du roman d' H. G. Wells du même nom, certains auraient cru en la réalité de l'invasion extraterrestre qui y est décrite et s'en seraient inquiétés. Il s'agirait cependant d'une légende en grande partie médiatique, inventée par la presse de l'époque<sup>224</sup>.

L'introduction de *Pour en finir avec le jugement de dieu* est en effet empreinte de ce double imaginaire de la guerre-propagande et de la science-fiction associées aux débuts du medium radiophonique. L'émission d'Artaud rappelle celle de Welles en raison de son contenu pseudo-scientifique sur le mode de l'anticipation. Artaud commence en effet en rapportant la rumeur d'un projet scientifique scandaleux de reproduction artificielle entrepris par les Américains pour mieux asseoir leur domination militaire, économique et politique. Il ne s'agit que d'un ouï-dire, le passage commence en effet par « j'ai appris hier » (O, p. 1639) répété à deux reprises, mais ce ouï-dire rappelle les rumeurs médiatiques, les propagandes menées par l'intermédiaire des médias, en particulier le medium radiophonique, dans les régimes totalitaires, mais aussi dans les régimes démocratiques, contre les états ennemis. Le poète espère que son émission, de même que l'émission fictionnelle de Welles, aura des conséquences bien réelles et déclenchera un tel mouvement de foule. La censure de son émission et l'inquiétude qu'elle a provoquée, notamment en raison de son anti-américanisme, semble confirmer ces attentes.

L'auteur, par son émission radiophonique qui se veut comme une anti-messe destituant le divin de son pouvoir (émission et messe partage une même étymologie, *ite missa est*, comme l'a déjà souligné déjà Évelyne Grossman), explore en fait un inconscient collectif de la voix. La voix est considérée dans la tradition occidentale comme quelque chose d'intime et de

---

<sup>224</sup> Voir W. Joseph, Campbell, *Getting It Wrong: Ten of the Greatest Misreported Stories in American Journalism*, p. 26-44.

personnel qui révèle, traduit, exprime, trahit l'âme, l'esprit, la psyché qui habite l'intérieur du corps (Dolar, *Une Voix*, p. 50). Mais si cette voix se retrouve détachée du corps, ainsi que le permet le medium radiophonique, préfiguré par le pouvoir politique de l'orateur, elle devient inquiétante et investie d'un pouvoir trouble voire terrifiant qui emprunte à l'horreur inspirée par le divin<sup>225</sup>. Ceci est dû notamment à l'aporie que représente le divin du point de vue de la voix. Dieu n'a pas de corps, mais il a une voix dans la tradition catholique. Cette voix est à l'origine de la création d'après l'évangile selon Saint Mathieu. Elle est au fondement de la tradition chrétienne en tant que rapport nouveau au langage (Agamben, « La glossolalie », p. 65).

On pourrait imaginer Artaud en magicien d'Oz cette fois investi du même pouvoir divin que le magicien par le recours à la diffusion radiophonique de sa voix. Artaud, à cette époque, se présente comme un crucifié dont Jésus Christ n'est que l'imitateur et il conteste le pouvoir divin, la supériorité de l'esprit sur le corps qu'il associe à celle du père sur son fils-incarnation. Il se donne parfois même le nom de dieu et dans sa dernière émission radiophonique, il s'agit justement d'« en finir avec le jugement de dieu » ce que le poète pense réaliser notamment quand il prend la place du Créateur et dit recréer le corps humain. Le poète ne serait donc pas tant magicien d'Oz que Dorothy pour prolonger la comparaison à Alice et donc à des figures de l'enfance de la littérature enfantine puisqu'il usurpe, dévoile et conteste ce pouvoir de la voix, dont est investi le divin.

---

<sup>225</sup> « Dans un net contraste avec tout cela, il existe une autre sorte de voix, une fonction et un usage très différents de la voix qui ont pour effet non pas de mettre en œuvre, mais de mettre en question la lettre elle-même et son autorité. C'est précisément la voix (appelée avec à-propos) autoritaire, la voix comme source de l'autorité contre la lettre, ou la voix qui ne supplémente pas mais qui supplante la lettre. De manière plus révélatrice, tous les phénomènes du totalitarisme tendent à s'articuler massivement autour de la voix, qui dans un quiproquo tend à remplacer l'autorité de la lettre, ou à mettre en question sa validité. La voix qui apparaît illimitée et sans entraves, c'est-à-dire non obligée par la lettre, la voix comme source et moyen immédiat de la violence.

Pour donner un exemple distrayant de ce qui est en soi plutôt sinistre, nous pouvons penser à l'interprétation par Chaplin du "dictateur". En effet, l'utilisation structurelle de la voix dans le "totalitarisme" n'a jamais été décrite de manière plus convaincante. » (Dolar, *Une Voix*, p. 142)

Il y a dans ce pouvoir prêté à la radio une certaine croyance en une efficacité (im)médiate de la voix. Cette conception du langage prolonge celles du second manifeste du *Théâtre de la Cruauté* dans lequel le poète souhaite inventer un langage théâtral qui s'inspire de la magie : « les mots seront pris dans un sens incantatoire, vraiment magique, – pour leur forme, leurs émanations sensibles, et non plus seulement pour leur sens. » (« Le Théâtre de la Cruauté. Second manifeste », *Le Théâtre et son double*, dans O, p. 582<sup>226</sup>) D'émanation à émission, la transition s'établit. Le poète développe cette incantation en une invocation. Il établit un rapport de cause à effet entre l'acte et l'énonciation qui se réfère à la dimension performative du langage et fonde son Théâtre de la Cruauté, dans lequel la performance et les échanges entre la scène et le public jouent un rôle fondamental. La voix permet de remettre en cause la tradition théâtrale occidentale que manifeste la réincarnation de l'acteur. S'agit-il d'une conception magique du langage illusoire et typique de la schizophrénie du poète ainsi que ses psychiatres et certains de ses interprètes semblent le penser ? Ce que la pratique du poète met en application, selon moi, certes formulé en des termes qui rappellent ces mêmes conceptions magiques auxquelles elles font référence de façon consciente dans un geste de défi lancé à la psychiatrie, la philosophie, la théologie et plus généralement à la société qui les condamnent, est plutôt une conception du sens comme performance : à la fois action et événement.

L'émission radiophonique réalise donc une sorte d'utopie vocale. La radio-transmission permet cette présence de la seule voix. Le corps de l'acteur semble se dissoudre dans sa propre voix et la radio peut sembler le médium le plus adapté à l'avènement de ce

---

<sup>226</sup> Voir également : « Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude : c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources basement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est enfin considérer le langage sous la forme de l'*Incantation*. » (Antonin Artaud, « Le Théâtre et la métaphysique », O, p. 531)

« corps sans organes », se fondant dans le seul organe de la voix. Cette manière de façonner par la voix est à lier au projet d'invention d'une langue nouvelle par Artaud. Il s'agit d'un projet global de recréation de soi et de redéfinition de l'homme. Les ondes radiophoniques auraient le pouvoir de réaliser cette transformation du corps de l'acteur et de la propager aux auditeurs. L'émission est donc pensée comme la possibilité de l'avènement de cette « révolution physiologique » que l'auteur décrit dans ses derniers textes sur la pratique théâtrale.

### c. La « xylophonie de l'obscène »

La représentation triviale de la folie que le poète donne dans sa dernière émission radiophonique correspond à un aspect essentiel de la pratique théâtrale et de la création artaldienne : sa dimension scatologique et son obscénité. Cet aspect est l'une des raisons principales de la censure et du malaise qu'il déclenche parmi l'audience. Cet aspect scandaleux s'inscrit dans une tradition scénique, politique et religieuse de défi à la tradition, à l'ordre et au pouvoir et est donc revendiqué par l'auteur. On pense bien entendu au fameux « Merdre ! » dans *Ubu Roi* d'Alfred Jarry ou à la chanson imputée à Ravachol dans les instants précédents son exécution<sup>227</sup>.

En analysant l'expression de « xylophonie de l'obscène » employée par l'auteur comme titre d'un de ses textes du retour à Paris, je montrerai en particulier comment la prépondérance donnée à la voix par le poète, son utilisation de la voix dans la pratique radiophonique et l'obscénité sont étroitement associées par l'acteur dans une même remise en question de la représentation traditionnelle théâtrale. Plus généralement, l'auteur étend cette dernière à la critique des définitions de la conscience et du corps par la métaphysique et la psychiatrie qui en est tributaire.

Ce rapport entre obscénité, fécalité et voix a déjà été souligné par Allen S. Weiss qui s'appuyait sur les remarques de Freud au sujet du symbolisme du *feces*<sup>228</sup>. Cri et *feces*, qui symbolisent à la fois création et destruction, peuvent représenter des objets transitoires/transitionnels qui lient le sujet à l'autre ou l'en séparent violemment. Ils montrent

---

<sup>227</sup> Ce dernier aurait chanté « Le bon dieu dans la merde » le matin de son exécution à Montbrison le 11 juillet 1892. Voir Gaetano Manfredonia, *La Chanson anarchiste en France des origines à 1914*, p. 132.

<sup>228</sup> « The scream is the expulsion of an unbearable, impossible internal polarisation between life's force and death's negation, simultaneously signifying and simulating creation and destruction. Parallel to the antithetical sense of the excrement – gift or weapon – the scream, as the non-material double of excrement, may be both expression and expulsion, both a sign of creation and frustration. » (Allen S. Weiss, "K", p. 156)

la perméabilité entre moi et autre tout en s'y opposant. Évelyne Grossman, dans « Le corps xylophène », préface à la version de poche aux Éditions Gallimard du texte de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, a également rappelé le rapport établi par le poète entre cri et émission corporelle (étronc, pet, sang, sperme), le poète prenant le terme d'*émission* radiophonique dans un sens étymologique et physique :

Je veux dire que cette émission était la recherche d'un langage que n'importe quel cantonnier ou bournat eût compris, lequel apportait par la voie de l'émission corporelle les vérités métaphysiques les plus élevées. (XIII, p. 137)

Cette fécalité est associée, par la psychanalyse et la psychiatrie, à la schizophrénie paranoïaque du poète. Aussi, la revendiquant, l'auteur s'oppose tout à la fois aux pouvoirs divins, politiques et médicaux.

La dernière émission radiophonique du poète est un spectacle total puisqu'elle contient de la musique (chant et instruments de musiques : cymbales, gongs, tambours, timbales et xylophone), des cris associés aux glossolalies des textes écrits lors de la même période, des passages lus et interprétés. À certains moments, la musique est associée au rythme de la voix des acteurs, et donc vraisemblablement à leurs gestes, si bien qu'on pourrait parler de danse ou de chorégraphie puisque cette musique naît du mouvement des corps des acteurs associés à leurs vocalises et paroles. Le poète explore les limites entre le sonore et le visuel et donc les limites de la représentation de sorte que l'émission radiophonique consiste en un exemple de ce « théâtre d'action » que le poète appelait de ces vœux alors même qu'il déplorait l'« échec » de ce programme.

Par cette performance musicale et scatologique, le corps du patient devient « corps xylophène », mot-valise qui agglomère xylophone et schizophrène. Ce corps s'oppose au corps anatomique et se libère de la sorte de l'emprise de la médecine. Cette chorégraphie sonore reprend, en effet, un des thèmes favoris de l'acteur à l'époque, celui de la « xylophonie

verbale <sup>229</sup>» ou « xylophénie <sup>230</sup>». Le corps humain est considéré par l'auteur comme un instrument de musique, un xylophone composé des os mêmes de ce corps, du fait qu'il est momifié et transformé en squelette, mort-vivant par la douleur. En effet, l'auteur se sert régulièrement de l'os comme d'une caisse de résonance : il le considère comme un instrument de musique. Le poète le compare en particulier à la râpe qu'utilise les Raramuri lors de leurs cérémonies<sup>231</sup>. Cette métaphore du corps squelettique-instrument de musique rassemble théâtre, danse et musique dans une performance-présentation de soi, de son expérience. Ainsi qu'on peut le voir dans le titre « Vers une xylophonie de l'obscène sur la conscience en agonie », cette utilisation du corps est conjuguée à une volonté de destruction de la conscience, de même que les glossolalies et la poésie néologiques de Lewis Carroll ou la création d'un « corps sans organes ». Je reviendrai dans le chapitre suivant sur le rapport qu'entretient cette « xylophonie du corps » avec la remise en cause des conceptions traditionnelle du corps par Artaud.

Ainsi que le met en évidence le titre précédent, l'obscénité, c'est-à-dire « le caractère de ce qui est obscène, qui blesse ouvertement la pudeur, surtout par des représentations d'ordre sexuel ou scatologique<sup>232</sup> » à laquelle appartient donc la fécalité, participe de cette musicalité qui doit mener, selon l'auteur, à une transformation de la conscience et donc du corps et de soi. Etant donné la dimension scatologique de la dernière émission radiophonique du poète, et plus généralement de sa pratique radiophonique et de son travail de la voix, il

---

<sup>229</sup> Cité par Thévenin. Ceci fait écho également aux « xylophonies vocales sur xylophone instrumental », Antonin Artaud, cité par Grossman dans *Aaa*, p. 147.

<sup>230</sup> « Ne pas oublier l'improbable xylophénie / ton des distinctes plaques de corps où le souffle po-ème du soi-disant corps proposé par la masse de tout le chant ne s'imposera que si la sue de terre a pué sous l'action manutentionnaire de l'être qui est toujours là avec la plaque muqueuse de son crâne, son trou, ses bras, ses mains, ses jambes et ses pieds plats. » (*Cahier de Rodez*, avril 1946, cité par Grossman, « Le corps-xylophène », dans *Aaa*, p. 152)

<sup>231</sup> Ainsi, dans « Aliénation et magie noire », « Au milieu de cette palpitation et de cette respiration de tous les autres qui assiègent celui qui, comme disent les Mexicains, raclant pour l'entamer l'écorce de sa râpe, *coule de tous côtés sans loi*. » (O, p. 1139)

<sup>232</sup> Définition tirée du dictionnaire de français Larousse en ligne : articles « obscénité » et « obscène » accessibles en ligne respectivement aux adresses <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/obsc%C3%A9nit%C3%A9/55403?q=obsc%C3%A9nit%C3%A9#55025> et <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/obsc%C3%A8ne/55402>.

convient de revenir sur l'étymologie et la définition « obscènes » de ce mot obscène, de la faire monter sur la scène pour comprendre en quoi l'obscénité joue un rôle fondamental dans le projet théâtral artaldien et tout le sens du titre précédent.

Ainsi que Régis Debray l'a déjà signalé dans *L'Obscénité démocratique*, l'étymologie de ce mot est fautive en raison de l'interprétation qui en a été donné à partir du XVIII<sup>e</sup>. Ce terme était un néologisme au XVII<sup>e</sup> siècle ainsi que permet de le comprendre l'emploi qui en est fait dans *La Critique de L'École des femmes* de Molière<sup>233</sup>. Emile Littré, dans le *Dictionnaire de la langue française*, 1863-77, à partir de ce sens, en a fait à tort un composé de *scaenus* :

*obscenus* est écrit aussi *obscaenus*. Le sens primitif est "de mauvais augure" ; et, comme on trouve le verbe *obscaevare* (de *ob* et *scaevus*, "gauche") qui signifie "donner un mauvais présage" (Plaute), on peut croire qu'*obscaenus* est pour *ob-scaevinus*<sup>234</sup>.

Selon Debray, l'adjectif latin *obscenus*, duquel *obscène* a été emprunté, signifie « ce qui reste d'un homme quand il ne se met plus en scène (*ob* : à la place, en échange de). Quand s'exhibe ce que l'on doit cacher ou éviter<sup>235</sup> ». Les académiciens, dans la neuvième édition (en cours de publication) de leur *Dictionnaire* font référence à cette origine théâtrale du mot obscène : *obscène* est selon eux « emprunté du latin *obscenus*, proprement de mauvais augure, sinistre, puis compris comme qui ne doit pas être montré sur scène<sup>236</sup> ».

Pourtant, ainsi que le relève le dictionnaire latin-français Gaffiot, le préfixe latin *ob* dans ses deux premiers sens signifie « devant<sup>237</sup> ». En particulier, selon ce même dictionnaire,

---

<sup>233</sup> « CLIMÈNE.— Il a une obscénité qui n'est pas supportable. » (Molière, *Critique de l'École des Femmes*, sc. III, p. 7, en référence à *L'École des femmes*, acte II, sc. 5, à partir du vers 571) L'éditeur précise « [v]ers 1660, l'adjectif obscène existait depuis un siècle déjà, mais le substantif obscénité était encore un néologisme. » (*Ibid.*, n. xiii p. 7)

<sup>234</sup> Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, accessible en ligne à l'adresse <http://www.littre.org/definition/obsc%C3%A8ne>.

<sup>235</sup> Régis Debray, *L'Obscénité démocratique*, p. 31.

<sup>236</sup> Dictionnaire de l'Académie française (Neuvième édition en cours de publication), article « obscène » publié dans le Journal Officiel et accessible en ligne à l'adresse : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?22;s=1687891410>, consulté le 12 mai 2014.

<sup>237</sup> Dictionnaire latin-français Gaffiot de 1934, accessible en ligne à l'adresse : <http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?p=1051>.

le second sens, employé en l'absence de mouvement est employé au théâtre. Ce qui est *obscenus* serait donc à l'origine ce qui est devant la scène, le chœur placé dans l'orchestre, c'est-à-dire ce qu'on ne peut plus voir dans le théâtre occidental, mais qui jouait cependant un rôle important dans le théâtre antique. Que l'obscène soit sur scène signifie donc que ce qui n'a pas/plus sa place sur scène, ce qui appartient à l'extérieur de la scène y est monté, passé. La voix, le chant, la danse et la musique du chœur confiné dans l'orchestre appartiennent à cette obscénité qu'Artaud fait monter sur scène et donne à voir/entendre. La transgression de l'obscène est donc, avant d'être sociale, esthétique ou morale avant tout spatiale et technique. L'obscène représente la possibilité de communiquer entre la scène et le public, ce qu'Artaud dit justement chercher dans son Théâtre de la Cruauté, qui émerge par sa réinterprétation de la notion de *catharsis* censée exercer une influence directe sur le public. Le poète associe l'obscène au spectacle, en fait un élément du spectacle, ce qui correspond à son projet de rénover l'espace scénique et théâtral de façon à faire tomber le mur invisible entre scène et public, mais aussi à supprimer les limites de la scène en étendant le spectacle à toute la salle dans laquelle les acteurs se déplacent<sup>238</sup>.

Dans le titre d'Artaud, « Vers une xylophonie de l'obscène sur la conscience en agonie », l'obscène devient une partie de l'instrument de musique, dont le complément est le corps-squelette-xylophone : il constitue la mailloche de ce xylophone. Sa conflagration sur le corps humain a pour conséquence une annihilation de la conscience, ce qui correspond à une remise en question du théâtre bourgeois classique textuel et psychologique et associé à la

---

<sup>238</sup> Voir « Le Théâtre et la cruauté », *Le Théâtre et son double*, dans O, p. 557 : « Pratiquement, nous voulons ressusciter une idée du spectacle total, où le théâtre saura reprendre au cinéma, au music-hall, au cirque, et à la vie même, ce qui de tout temps lui a appartenu. Cette séparation entre le théâtre d'analyse et le monde plastique nous apparaissant comme une stupidité. On ne sépare pas le corps de l'esprit, ni les sens de l'intelligence, surtout dans le domaine où la fatigue sans cesse renouvelée des organes a besoin de secousses brusques pour raviver notre entendement » et l'article « LA SCÈNE. – LA SALLE » dans « Le premier manifeste » du « Théâtre de la Cruauté », *Le Théâtre et son double*, dans O, p. 563 : « Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle. Cet enveloppement provient de la configuration même de la salle. »

conception métaphysique classique de la conscience. L'obscénité est donc une dimension essentielle de la pratique théâtrale et radiophonique du poète. Or cette obscénité est en partie responsable de la censure de l'émission, des réactions face à cette dernière et du diagnostic psychiatrique de schizophrénie paranoïde.

## 5. La Tour de Babel : la transformation du corps par l'expérience du langage

Je vais maintenant étudier trois passages des cahiers d'Ivry de 1947-1948 dans lesquels je distingue un projet de pièce sur le mythe de la Tour de Babel. Par cette réécriture du mythe de Babel, le poète fait le lien entre deux aspects essentiels de son œuvre. Dans ces trois textes, il donne à voir l'articulation qu'il établit entre l'invention langagière et son projet de réfection du corps humain. La pratique de la glossolalie, dont j'ai parlé dans le chapitre précédent, correspond à un projet décrit alternativement comme l'invention d'une langue nouvelle ou comme la recreation d'une langue ancienne oubliée qui évoque la langue primordiale babélique. Les textes sur la Tour de Babel permettent de comprendre comment cette pratique linguistique est congruente avec le projet de Théâtre de la Cruauté. Selon Artaud, cette redéfinition de la pratique théâtrale, qui annonce le mouvement de la performance artistique, doit mener à la transformation du corps de l'acteur et de l'homme en général. J'analyserai la conception du corps développée par l'acteur dans le chapitre suivant.

Le thème de la Tour de Babel apparaît à plusieurs reprises dans les cahiers d'Ivry. Ainsi qu'un des cahiers le révèle, Artaud songe à l'époque à la création d'une pièce théâtrale ou radiophonique basée sur le mythe de Babel :

15 aout 1947  
 La première pièce  
 du Théâtre de la  
 Cruauté s'appellera  
 La Tour de Babel  
 reconstitution d'un  
 mythe vrai de l'Humanité  
 avec pour sous titre :  
 L'appel aux armes! » (Antonin Artaud, CI, t. II, p. 1673-74<sup>239</sup>)

---

<sup>239</sup> Cité par Thévenin, AAD, p. 231. Grossman indique également en note de son édition des cahiers d'Ivry chez Gallimard : « Il semble qu'Antonin Artaud ait, à cette époque, songé à un spectacle autour du mythe de la Tour de Babel. » (n. 2, CI, t. II, p. 1634)

Artaud prévoyait d'intituler cette pièce *La tour de Babel. Reconstitution d'un mythe vrai de l'humanité*, titre donné justement à l'un des textes que je vais étudier. Par ailleurs, *Pour en finir avec le jugement de dieu* est issu d'un premier projet théâtral à propos du Jugement Dernier sur lequel travaillait Artaud (« Pour préparer l'émission », I, dans XIII). Or les trois textes sur la Tour de Babel sont des réécritures messianiques du mythe qui tendent à assimiler différentes strates de la tradition chrétienne comme c'est bien souvent le cas chez Artaud : l'Ancien Testament, plus précisément la Genèse avec le mythe de Babel ; le Nouveau Testament, en particulier la vie du Christ racontée par les Évangiles ; l'Apocalypse de Jean. Étant donné cette dimension à la fois prophétique et eschatologique, je vois dans ces textes sur la Tour de Babel des travaux préparatoires à la pièce sur le Jugement Dernier et par suite à l'ultime émission radiophonique d'Artaud.

Ceci est renforcé par le fait que, dans cette série de textes sur la Tour de Babel, la dimension sonore est prépondérante et le thème de l'électricité qui les parcourt évoque le medium radiophonique dans sa dimension physique et symbolique. Le poète avait déjà enregistré deux pièces radiophoniques qu'il avait à la fois écrites et performées à son retour à Paris en juin et juillet 1946. L'auteur crée donc à cette époque pour le medium radiophonique, qui lui était déjà familier puisqu'Artaud avait, dans les années 30, participé en tant qu'acteur à la création de pièces radiophoniques. Il n'est pas surprenant que son écriture théâtrale soit par suite marquée par cette expérience. Mon but n'est pas tant de démontrer que ces textes étaient effectivement destinés à un enregistrement radiophonique que de montrer comment la pratique radiophonique d'Artaud reste indissociable de sa pratique théâtrale. Je souhaiterais également par cette archéologie/généalogie hypothétique éclairer son ultime pièce radiophonique d'un jour nouveau.

Le premier des passages dans lequel l'auteur évoque le mythe de Babel est le suivant :

La tour de Babel  
Reconstitution d'un  
mythe vrai de l'humanité.

Il y eu un jour à Babel  
 une tour  
 dont l'histoire  
 nous dit qu'elle fut  
 faite par les hommes  
 contre dieu  
 moi je dis  
 que le plus fort  
 et le fort de café  
 de toute cette histoire  
 c'est qu'à la construction  
 et à l'institution  
 de cette tour

Dieu le premier a  
 participé  
 car il n'y a rien pour les hommes  
 comme Dieu  
 pour évoquer  
 l'infini  
 et pour y croire  
 et celui  
 qui détruisit la  
 Tour de Babel  
 ce n'est pas Dieu

mais un homme, l'Homme

que l'existence de dieu  
 menaçait dans son immortalité. –  
 c'est pour défendre  
 l'immortalité humaine  
 que l'Homme, un Homme  
 armé d'un bâton  
 d'une simple canne  
 a jeté bas tout le  
 tour de passe de  
 toutes les institutions  
 bien maçonnées,  
 maçonniques de dieu,

Merde<sup>240</sup>

Le titre du passage est celui que projetait de donner le poète à la pièce, ainsi que le poète le déclare dans le passage précédent. Un seul homme, qu'Artaud nomme l'Homme avec une majuscule, équivalent des héros antiques, tel Gilgamesh, part défier Dieu au nom des humains qu'il représente. Il est « armé d'un bâton » dans sa lutte, semblable à la canne de

---

<sup>240</sup>Antonin Artaud, Cahier 341-août 1947, dans CI, t. II, p. 1627. Les accents manquants ainsi que les fautes typographiques et orthographiques sont le fait du texte, qui consiste en une transcription de cahiers de notes de l'auteur. Étant donné que ces singularités/lapsus abondent, j'ai renoncé à employer le *sic* conventionnel, qu'il faudrait constamment répéter, afin de ne pas surcharger le texte.

Saint Patrick que le poète avait à la façon d'un prophète amenée avec lui en Irlande pour libérer les Irlandais. À l'aide de celui-ci, l'« Homme » « a jeté bas tout le tour de passe de toutes les institutions bien maçonnées, maçonniques de dieu ». Ce personnage, de même que les héros antiques, fait la transition entre l'humanité et les dieux en ce qu'il transgresse l'ordre universel et défie le divin.

On peut remarquer que, dans ces textes, de même que dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*, le divin n'est pas tellement rejeté au néant de l'inexistence que combattu. Il s'agit d'une cosmogonie, d'une bataille de dieux, dans laquelle l'homme, l'humain serait un protagoniste devenu dieu lui-même. On voit à nouveau que, paradoxalement, tout en étant dans une certaine mesure athée, puisqu'il tente d'extraire le divin et le sacré de l'humain, de libérer l'homme de l'emprise de la religion et de la théologie, Artaud ne nie pas l'existence de Dieu, il fait comme si Dieu existait effectivement, ce que semble suggérer le fait qu'il s'adresse constamment à la figure divine en particulier dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Le poète, dans un geste profanatoire, écrit souvent le nom divin avec une minuscule.

La tour que l'Homme renverse est le symbole de toutes les institutions. L'Homme « jette bas » « le tour de passe de toutes les institutions », ce jeu de mots basé sur une homonymie assimile cette « tour » et les institutions qu'elle représente à une illusion, un « tour de passe » joué par Dieu aux hommes. La tromperie du divin se trouve ainsi condamnée. L'adjectif « maçonnées » qui qualifie les institutions est une hypallage, puisque « maçonnées » devrait s'appliquer aux bâtiments qui sont les enceintes de ces institutions. Ceci a pour effet de renforcer le lien entre la tour qui est une construction effectivement maçonnée et les institutions qu'elle représente. Les institutions deviennent ainsi bâtiments, constructions du divin. Un glissement, par l'emploi du paronyme « maçonniques », se produit du bâtiment institutionnel au sacré d'un culte secret, d'initiés, (ce qui pour Artaud, dans ses

derniers écrits, laisse entendre la connotation négative de complot<sup>241</sup>, en particulier contre lui en tant qu'élément de son délire paranoïaque<sup>242</sup>). Cette syllepse réactive le sens étymologique de *maçonnerie* qui provient du nom *maçon*.

L'interjection finale, « Merde », qui évoque à nouveau la fécalité et qu'on retrouve régulièrement à la fin de textes écrits à la même époque, résume ce geste de défi envers le divin et de triomphe face à ce dernier. La scatologie condense et symbolise le mythe de la tour en tant que discours initiatique et fondateur. Elle représente un geste initial contestataire, à la fois destructeur et créateur, ainsi qu'on peut le voir constamment à l'œuvre dans les écrits du poète, entre prise de pouvoir et prise de parole. Ceci rappelle le « bloc de Kha Kha » dont j'avais dérivé le terme de « bloc ». Tel un pavé, ce bloc est une arme qui manifeste et représente la puissance de révolte du poète. Il conteste le divin et cherche à détruire le langage et les institutions créées par ce dernier de la même façon. Mais il représente également une pierre à bâtir, un élément de construction, une fondation, la possibilité d'une (re)création, un fondement pour le discours et l'invention d'un nouveau langage.

Dans un second passage, deux textes se superposent en un palimpseste :

**La Tour de Babel a  
ete destruite par dieu en**  
Je suis Dieu  
**haine non pas des hommes mais**  
sur le dernier souffle  
de tous les etres  
**d'un homme elle a ete surtout**  
de tous les etres,  
**destruite par tous les hommes**  
reunis ensemble  
**en haine d'un seul homme**  
et expirants  
**et dieu a brouillé les fils**  
il me reste à moi  
**et monté au faite de**  
tout l'infini.-  
**l'electricite et de etc etc etc etc etc.**  
et j'attends maintenant  
**elle tr**

<sup>241</sup> Il s'agit d'un cliché populaire depuis la Révolution française qui résulterait d'une conspiration des Francs-Maçons.

<sup>242</sup> Voir la lettre à Breton au sujet de l'exposition surréaliste internationale.

que Prométhée m'attaque,  
 qui ne sut être homme  
 lui, qu'imparfaitement.  
 Car pourquoi suis je Dieu ?  
 (ici tonnerres, tams-tams, ébrouements, secouements,  
 bruitages, etc)  
 mais parce que je suis homme  
 aume enfin  
 (ici démonstration  
 du panneau toutrants  
 poussant tout  
                                   devant  
 montrant tout l'attirail  
   se manifestant,  
 (mettons  
 tout a trac)  
 alors que Promethee ne  
 sut pas être homme  
   je dis : être un  
 homme parfaitement.  
 Etant homme  
 Je suis l'ennemi de dieu  
 Le vieil ennemi  
       14 août 1947 (Antonin Artaud, Cahier 342-août 1947, dans CI, t. II, p. 1637).

Le premier texte, ici transcrit en caractères gras, est écrit dans le cahier 342 au crayon très appuyé, alors que le second texte, transcrit en caractères normaux, écrit aussi au crayon, mais moins appuyé, est inséré dans les interlignes du premier et continue à la page suivante<sup>243</sup>. C'est pour cela que je considère ces textes comme des palimpsestes en ce qu'ils sont superposés l'un sur l'autre et difficiles voire impossibles à distinguer, d'autant plus qu'il s'agit de textes que l'auteur a inscrit de façon cursive dans ses cahiers de notes sans les retoucher. La pratique scripturale de l'auteur fait écho à la tradition médiévale du commentaire et de l'annotation, que je désigne sous le terme de palimpseste et à laquelle il fait occasionnellement référence par sa pratique de l'écriture et dans ses textes mêmes<sup>244</sup>. Ce texte double est une version de la réécriture, une double réécriture puisqu'elle est à la fois réécriture du mythe et réécriture d'un même passage.

<sup>243</sup> Voir le commentaire d'Évelyne Grossman, n.1, CI, t. II, p. 1645.

<sup>244</sup> En particulier, je commenterai dans le chapitre suivant deux passages qui incluent des listes et sont extraits de textes que l'auteur a inscrit dans un recueil de poésie à la manière des commentaires médiévaux et dont l'un débute justement par une lettrine. Ces textes, par leurs thèmes, font d'ailleurs référence aux traditions médiévales (Voir le sous-chapitre « Le corps fragmenté » du chapitre « La poésie du corps », p. 268-282).

Suivant cette variante du mythe de Babel, la tour est non seulement détruite par Dieu, mais aussi par tous les hommes, ligés par l'action divine, pour se venger d'un homme en particulier. Dans le premier texte, il s'agit d'une révolte contre dieu de l'ensemble des hommes. Ces derniers sont conduits par un homme, l'« Homme », qui cherche à se débarrasser de la menace que la figure divine représente. Dans le second texte, les hommes et dieu ont simultanément détruit la tour de Babel en raison de la haine commune qu'ils portent à cet homme, qui n'est pas nommé. Il s'agit probablement du poète, double du Christ et de Dieu, ainsi que le texte qui est superposé au précédent le laisse entendre. Dans le texte superposé, il se décrit comme Dieu (« je suis Dieu »), qui s'impose face à d'autres imposteurs, en ce qu'il est « homme/aume enfin ».

Dans ce second texte, dans la partie superposée en gras, « Dieu a brouillé les fils et est au faite de l'electricite ». Dieu redevient ainsi un dieu païen héritier de Zeus et d'Odin, qui règne au sommet du ciel, maître de la foudre, ce qui bien entendu rappelle à la fois le pouvoir psychiatrique qui détient l'arme de l'électrochoc et la radio-transmission c'est-à-dire la transmission des ondes radioélectriques<sup>245</sup>. J'ai déjà souligné le rapport établi par le poète entre pouvoir psychiatrique et medium radiophonique ainsi qu'entre pouvoir psychiatrique et pouvoir divin par le biais du sème de l'électricité. Cette paganisation du dieu chrétien permet de conjuguer ces deux aspects.

« Dieu a brouillé les fils » devient par suite une phrase à double sens. En effet, Dieu brouille les fils, il divise et sème la discorde entre ses fils – les hommes en ce qu'il les a créés et ceux-ci sont ses enfants – en multipliant les langues. Il oblitère ainsi la langue commune ancienne, originelle et universelle, suivant la version biblique du mythe, pour empêcher le projet de construction de la Tour de Babel qui risque de mettre à mal son pouvoir ainsi que l'ordre universel, et mieux régner. Mais aussi, par la mention de l'électricité dans le membre

---

<sup>245</sup> Ce rapport entre le pouvoir psychiatrique et la radio-transmission par le biais du sème de l'électricité a déjà été souligné par Allen S. Weiss dans "Erosion of Thought, or Radio Art le Môme".

de phrase suivant, ces fils peuvent être des fils électriques. Le dédoublement de la langue, prolifération des langues, a lieu dans le texte même par l'homographie. Dans ce second cas, Dieu « brouille les fils » électriques de façon à créer un court-circuit, une décharge électrique qui lui permettra de lancer sur les hommes sa foudre divine (« l'electricite ») – les électrocutant à la manière d'un électrochoc – de manifester sa colère, de punir la démesure des hommes et mettre fin à leur projet de tour.

La Tour de Babel est dans un rapport métaphorique ambigu et contradictoire avec la radio et le medium radiophonique. On pourrait la comparer à une tour de radiodiffusion comme la Tour Eiffel, au sommet de laquelle Dieu dirige le monde par sa voix. Celui-ci parle une langue universelle comprise par tous les hommes qui occupent la position de récepteurs. Mais il veut dénier leur capacité à s'exprimer ainsi qu'à échanger dans cette langue – ce qui implique aussi la possibilité de travailler collectivement et de se liguer contre lui – et à occuper la position de l'émetteur. Dans la version biblique du mythe, Dieu disperse les hommes sur toute la Terre et brouille leur langage adamique en instaurant la multiplicité linguistique. La ville où la construction de la tour fut tentée est par suite nommée « Babel », ce qui fait écho au mot hébreu *bâlal* qui signifie « brouiller » ainsi qu'il est rappelé dans le texte biblique<sup>246</sup>. Dieu « brouille » donc les transmissions entre humains pour les empêcher d'avoir accès à son pouvoir. La Tour de Babel et sa destruction symbolisent la manifestation du pouvoir de la voix, de la voix divine en particulier. Ce pouvoir divin est ici représenté par l'électricité qui permet la transmission radioélectrique et radiophonique. L'électricité du pouvoir divin correspond à celle de la transmission radiophonique. Ce rapport entre la tour, le pouvoir divin et le medium radiophonique se trouve par ailleurs corroboré dans le texte par des didascalies. Elles concernent le bruitage et la musique et correspondent à la foudre divine

---

<sup>246</sup> « Aussi la nomma-t-on Babel, car c'est là que Yahvé confondit le langage de tous les habitants de la terre et c'est là qu'il les dispersa sur toute la face de la terre. » (Gn, 11, 9) « Babel » est aussi souvent identifiée à Babylone, désignée justement par ce nom en araméen, et signifierait « porte du dieu » : *Bab-El* (GR).

(« tonnerres ») qu'Artaud décrit dans le texte en gras en tant qu'« ellectricite ». Ceci suggère que ce texte aurait pu être destiné à un enregistrement radiophonique. La foudre divine se propage donc en tant qu'onde radioélectrique et tonnerre jusqu'aux oreilles du spectateur et l'émission radiophonique se trouve par conséquent investie de ce pouvoir divin.

La graphie « ellectricite », quant à elle, ainsi qu'Evelyne Grossman en fait l'hypothèse dans une note (n. 2, CI, t. II, p. 1645), fait écho à d'autres lignes du passage (« la Tour de Babel a ete detruite », « elle a ete surtout detruite », « ~~elle-#~~ »). Ainsi, suivant une technique d'écriture qui rappelle la composition des passages néologiques glossolaliques, « ellectricite » est formé par l'agrégation de blocs (groupes syllabiques) utilisés dans les lignes adjacentes (précédentes et suivantes).

La série d'« etc. » à la fin du texte en gras prolonge donc « ellectricité » (graphie pour électricité) dont elle marque la propagation de façon littérale et graphique, par la répétition de lettres qui composent ce mot à la manière d'une trace. La ligne finale « ~~elle-#~~ » qui, à peine débutée, est rayée par le poète, s'inscrit dans le prolongement de cette trace graphique en tant que pointe ultime. Cette trace est rayée, effacée et donc le poète interrompt le mouvement de propagation.

On retrouve souvent des séries de « etc. » dans les écrits d'Artaud de cette période, comme à la fin de ce passage, soit parce qu'il fait référence à ce qu'il a déjà écrit ailleurs, soit parce que, de façon ironique, il a conscience de se répéter ou même de suivre le fil de ses obsessions. Ce « etc. » est à la fois la marque de la réécriture et du délire qui s'auto-désigne. Les derniers mots qu'Artaud écrira la veille de sa mort dans l'un de ses cahiers en 1948 sont d'ailleurs une telle série de « etc. ». L'auteur suggère, à posteriori, qu'il continuera d'écrire malgré tout, au-delà de la mort en vertu de l'immortalité qu'il revendique constamment. Il se considère comme déjà mort du fait des souffrances qu'il a vécues, en particulier lors de son internement, donc au-delà de la mort, momie, mort-vivant et immortel. Cette immortalité est,

selon lui, le propre de l'humanité libérée du divin qui impose la mortalité dans le premier texte. « Etc. » devient ainsi une marque ambiguë à la fois de l'écriture automatique, de la pulsion et de l'affirmation de vie/immortalité de l'écrivain<sup>247</sup>.

Dans le texte superposé, Artaud se décrit comme un « aume ». Il reprend le néologisme qu'il venait probablement d'inventer. Ce mot est régulièrement employé en place du mot *homme* par l'auteur à partir de 1946, période de son retour à Paris<sup>248</sup>. Suite à la demande de Marc Barbezat qui souhaitait publier ce texte, Artaud venait de réécrire la traduction d'un chapitre de *Through the Looking-Glass* de Lewis Carroll qu'il avait effectuée en 1943 à l'instigation du docteur Ferdière et l'avait rebaptisée *L'Arve et l'Aume*<sup>249</sup>.

---

<sup>247</sup> Jacques Derrida dans « Forcener le subjectile » recourt souvent à des listes qu'il termine par un etc. et il affirme même que le « subjectile » est « etc., *l'etcætera* même comme lieu d'incubation universelle ». Le philosophe ne précise pas s'il s'agit d'une interprétation de l'emploi de etc. dans les écrits du poète, mais on peut supposer qu'il s'agit d'une telle allusion à cette pratique. Etant donné la caractérisation du subjectile par Derrida en tant que lieu de passage de la création, dans une relecture de l'espace littéraire blanchotien déjà lui-même interprétation du coup de dé mallarméen, Derrida semble désigner l'etc. artaldien comme un élément essentiel de la création artaldienne. Cet etc., de même que le bloc emblématique du rôle de la fécalité dans l'œuvre du poète, retient particulièrement mon attention en ce qu'il permet de rassembler et de condenser comment la pratique littéraire se produit par une pratique performative de la répétition qui associe l'humain à la machine, l'impulsion comme événement à la compulsion comme automatisme, entre conscience et inconscient, singularité et communauté. Cet etc. synthétise donc les paradoxes de la création qu'il permet de repenser, ce qui s'inscrit dans l'héritage des explorations surréalistes avec lesquelles Artaud, par sa pratique créatrice, n'a jamais cessé de dialoguer.

<sup>248</sup> Le poète avait déjà donné son interprétation du symbolisme de cette syllabe védique en 1933 (voir VII, p. 272). Plus tard, dans ses cahiers du retour à Paris, en août-septembre 1946, le poète utilise la syllabe *om* comme un nom propre : « Le squelette Om d'après est un avant tout préparé et près que j'ai fait près de mes 30 deniers » (XXIII, p. 175). Le terme *om* apparaît également dans *Suppôts et supplications* en 1947 en lieu et place d'homme : « un jour que l'om voulut om pisser » (XIV, p. 100). Enfin, dans les cahiers d'Ivry, en 1948, c'est la version « aum » de la syllabe védique cette fois qui désigne un retour de l'homme à son humanité originelle : « Ainsi étaient les choses avant le jugement premier, après quoi la nature et le corps ont sauté car l'Homme, l'aum, dessous s'est révolté

et c'est ce qui va nous arriver » (Cahier 391 – janvier 1948, CI, t. II, p. 2172). Tous ces exemples sont donnés par Paule Thévenin dans son texte « Entendre/voir/lire ».

<sup>249</sup> Paule Thévenin, dans « Entendre/voir/lire » (AAD, p. 209), écrit au sujet des mots de ce titre, *L'Arve et l'Aume*, qui laisse entendre « Larve et l'homme », que l'apostrophe intérieure « a été posée pour indiquer la provenance du texte original, elle est la marque de l'anglais ». Elle en donne également une interprétation : « Car *L'Arve* ce peut-être *larve* avec une apostrophe intérieure, mais aussi *l'arvum*, c'est-à-dire la terre en labour, la terre à labourer; et *l'aume* ce peut être, en relation avec le féminin *larve*, la féminisation de la syllabe védique *aum*, qui peut, en face de *Dodu Mafflu/Humpty Dumpty*, dessiné par Tenniel comme un gros œuf posé sur un embryon de corps [la comptine qui porte le nom "Humpty-Dumpty", dont le héros principal a inspiré le personnage éponyme de Lewis Carroll et à partir de laquelle est adapté le poème "Jabberwocky", est originellement une charade à propos d'un "œuf", les dessins de John Tenniel illustre ce chapitre dans l'édition originale], un être resté œuf, non abouti, une espèce de *larve*, désigner Alice, fillette de la race "homme" [on peut

Ce néologisme n'apparaît pas dans les versions précédentes du texte. Paule Thévenin a également rappelé que ce mot dérivait de la syllabe védique *om*, qui peut aussi s'écrire *aum* et suggéré que ce néologisme était l'anacyclique (anagramme en miroir ou symétrique) des syllabes du surnom de Mômô qu'Artaud s'était donné à son retour à Paris<sup>250</sup>.

Comme Paule Thévenin dans « Entendre/voir/lire » l'a déjà souligné, Artaud tirait cette étymologie fantasmatique de la signification sacrée et du rôle mystique de la syllabe *om/aum* dans la religion hindoue. Suivant la définition du *Lexique Ramakrishna-Vivékânanda* de Jean Hébert<sup>251</sup>, « AUM (ou OM) [est] la syllabe sacrée entre toutes, symbole de l'Absolu, de Brahman, et aussi de toutes les conceptions que l'homme peut se faire du Suprême, du Divin. » En effet, cette syllabe et le signe sanscrit correspondant (voir illustration 2), tous deux considérés comme sacrés par les diverses doctrines hindoues, faisaient partie de la plupart des mantras. De par l'homophonie, l'origine ainsi que le sens védiques, ce mot syllabique représente donc, selon le poète, une possible racine indoeuropéenne pour le mot « homme ». Ce mot a été féminisé en « aume », puisqu'il a été utilisé dans sa traduction du chapitre « Humpty Dumpty » de *Through the Looking-Glass* pour décrire la petite fille, Alice

---

se souvenir des transformations physiques successives que subit Alice au cours de ses aventures], mais peut aussi être *l'aume*/l'homme, Antonin Artaud, qui va labourer *l'arvum*, *l'arve*, la terre, le texte qu'on lui a donné à transcrire [Cette dernière remarque fait référence à l'association depuis l'Antiquité entre poésie et labour par le biais de l'étymologie du mot « vers » qui provient du latin *versus*, signifiant « sillon, ligne ». Cette association traditionnelle est renforcée par l'histoire de l'écriture qui se faisait initialement par rebroussement, dans les deux sens, comme le labour, ce qui est donc à mettre en rapport avec l'interprétation de Thévenin du mot *om* comme anagramme dérivant de Mômô. Voir note suivante.] » (*Ibid.*, p. 209-210)

<sup>250</sup> « Mais, au lieu de lire comme lit un Français de Marseille, en Occident, de l'ouest à l'est :

MOMO

on lit, comme lirait un Turc de Smyrne, en Orient, de l'est à l'ouest :

MOMO

←

on obtient alors :

OMOM

c'est-à-dire :

OM-OM

deux fois la syllabe *om*, la syllabe sacrée védique que l'on écrit aussi *aum* » (*Ibid.*, p. 263-264).

J'ajouterai que la traduction en mandarin de cette syllabe est *tau* (Baird T. Spalding, *The Life and Teaching of the Masters of the Far East*, p. 26), syllabe du nom du poète que ce dernier ne cesse de répéter dans ses glossolalies. Il est probable que l'importance donnée à la syllabe *aum* soit liée à cette paronymie.

<sup>251</sup> Jean Hébert, *Lexique Ramakrishna-Vivékânanda*, Glossaire de l'Hindouisme, Editions Ophrys, 1944 (Cité par Paule Thévenin).

face à la larve que représente l'œuf, Humpty Dumpty. Artaud a probablement conservé le « e » additionnel en raison de la plus grande proximité graphique avec le mot « homme », qui en résulte selon lui.

Le passage que je viens de commenter se termine par l'emploi de ce mot « aume » qui consacre l'humanité authentique d'Artaud. Quelques lignes auparavant, le poète venait de s'autoproclamer Dieu et disait posséder l'infini. Il a réussi là où Prométhée a échoué en détrônant le divin et en offrant à l'homme son pouvoir électrique et incandescent. Il est donc paradoxalement Dieu en ce qu'il est parvenu à être homme parfaitement, contrairement à Prométhée qui n'a « su être homme qu'imparfaitement » :

je dis : être un  
homme parfaitement.  
Étant homme  
Je suis l'ennemi de dieu  
Le vieil ennemi.

La graphie « aume » incarne graphiquement cet accomplissement.

Dans une page du même carnet dans lequel se trouve également le premier texte, on retrouve une référence à la Tour de Babel, écrite cette fois « tour de mabel » ce qui laisse entendre « tour de ma belle », comme Evelyne Grossman le suggère. Selon moi, il s'agit davantage pour l'auteur de créer un effet d'homophonie avec les mots « premier » et « mensonge » utilisés dans les lignes qui suivent, Artaud décrivant justement dans ce texte la « tour de mabel » comme « le plus gros et le/premier mensonge/ de l'homme ». Dans ce troisième passage, Artaud inclut une série glossolalique, variations autour des sonorités du mot homme. Ce dernier se métamorphose et retrouve sa graphie primitive « aume » :

la tour de mabel est  
le plus gros et le  
premier mensonge  
de l'homme  
l'ome l'aum  
l'aume  
l haöme l'aumeu  
ici regard sur tout  
le ce que c est que l homme  
1° se frappant le bouclier de l estomac

en faisant hum, hum  
 puis  
 2° remontant ce bouclier  
 de hum, hum,  
 jusqu'au seins,  
 roulants et tournants  
 des 2 narines reniflant  
 et de la langue s'ebrouan(t)  
 3°  
 puis se battant le  
 ventre enfin et frap-  
 pant la terre du talon  
 affirmer en bien regardant  
 cruellement le femur  
 la nature de l homme du  
 corps dressé  
 (pris au tour)  
 [...]

vous allez me  
 rendre la vie  
 vous allez tous  
 me rendre  
 de quoi me faire  
 un corps  
 magnétique  
 à ma guise  
 et sans discussion (Antonin Artaud, Cahier 341-août 1947, dans CI, t. II, p. 1628-29).

Le poète accentue différentes parties du mot « aume » en diphtongant la voyelle initiale d'homme en « haöme » ce qui hybride les graphies homme et aume et permet une remontée du mot homme vers sa source étymologique mythique « aume ». Artaud ajoute également un accent en fin du mot « aume » en écrivant « eu » le e muet de façon à le faire prononcer à nouveau. Cette articulation rappelle la prononciation du E caduc devant consonne requise par les règles classiques de la diction poétique. Cette dernière est considérée comme affectée, puisqu'elle était pratiquée par les acteurs lorsqu'ils interprétaient des œuvres du répertoire classique. L'accent ajouté par le poète parodie donc cette diction, fait allusion à un tic de langage qu'aurait contracté un acteur ou dénote un effet d'insistance comique.

À nouveau, après la liste des paronymes du mot « homme », on retrouve dans ce passage des didascalies qui donnent notamment des indications sonores. Cet aspect est conforme à la description que j'en fais en tant qu'esquisse d'émission radiophonique. Ces didascalies suggèrent néanmoins qu'il pourrait peut-être s'agir également d'une œuvre

théâtrale puisqu'il y est question du regard de l'acteur-spectateur « ici regard sur tout/le ce que c'est l'homme », mais aussi des gestes de l'acteur : celui-ci performe un rituel d'appropriation de l'humain. L'homme devient homme par l'itération performée de l'interjection « hum ». Cette interjection qui fait écho aux mots « homme » et « aume », à la fois par la graphie et la prononciation, rappelle également le nom original du personnage éponyme que rencontre Alice dans le chapitre « Humpty-Dumpty » de *Through the Looking-Glass*. Le poète avait justement inventé le néologisme « aume » pour le titre de sa traduction de ce chapitre, « L'Arve et l'Aume ». « [H]um », tel la larve, se métamorphose en homme-aume. L'association au mouvement de se frapper le ventre « se frappant le bouclier de l'estomac » donne à cette interjection une connotation de marque d'appréciation (« hum c'est bon ») ou de soupir de satisfaction. Par la suite, le reniflement et l'ébrouement de la langue (« des deux narines reniflant/et de la langue s'ébrouan(t) »), lui confère le sens de marque d'interruption, ayant la fonction phatique d'attirer l'attention de l'auditoire. Le passage se clôt par la répétition du battement de ventre suivi d'un geste de battement du pied (« frappant la terre du talon ») qui affirme « cruellement » « la nature de l'homme du corps dressé ». L'auteur indique entre parenthèse que cette nature est « prise au tour », à nouveau jeu de mot homonymique, qui laisse à la fois entendre que cette nature est « prise à la tour », mais aussi que c'est au « tour » de l'homme de s'affirmer et de se dresser.

Les transformations du mot « homme », de ses sonorités se produisent donc au cours de la circulation du souffle à travers la caisse de résonance de corps depuis le ventre jusqu'au visage (de l'estomac aux narines et à la bouche en passant par la poitrine) associée à une gestuelle théâtrale (« frappant le bouclier de l'estomac », « se battant/le ventre enfin et frappant la terre du talon/affirmer en bien regardant/cruellement le femur »). « hum » au cours de ce trajet devient « homme », en même temps que le corps de l'homme se dresse comme la tour et s'affirme en tant qu'humain en intégrant le pouvoir symbolique et linguistique de la

tour. Ainsi, les transformations du mot, qui rappellent les listes occasionnellement peuplées de néologismes et les séries glossolaliques composées de combinaison de groupes syllabiques (les « blocs »), se produisent simultanément à l'affirmation de la nature « prise à la tour » (j'ai ainsi rendu « se dressant » au moyen de « *towering* » dans la traduction anglaise que j'ai effectuée de ce passage) de l'homme par ce rituel au cours duquel les blocs de langage représenteraient des éléments employés pour construire cette tour humaine. On peut voir ainsi comment une interjection, ce qu'Artaud caractérise souvent comme un souffle, en traversant la caisse de résonance du corps et en parallèle de gestes, s'incarne dans le corps de l'homme, de l'acteur, jusqu'à le déterminer, le former.

L'homme se dresse comme une tour, il est devenu tour. Je rattache cette importance de se dresser comme une tour face aux pouvoirs divin et psychiatrique ainsi que la caractérisation artaldienne de la colonne vertébrale en tant qu'essence de l'humain, cette dernière étant menacée à la fois par le divin et la psychiatrie, à un accident qui est advenu lors d'une des premières séances d'électrochocs à laquelle a été soumis le poète et durant laquelle, n'ayant pas été assez solidement attaché, il avait eu l'une des vertèbres brisée par la convulsion<sup>252</sup>. On a vu par l'étude des émissions radiophoniques précédentes que le travail radiophonique du poète est lié à une remise en cause de la pratique psychiatrique et à une description du traitement psychiatrique, en particulier du traitement par électrochocs, qui tient lieu de condamnation. Par ce rituel, l'homme a ainsi récupéré ce qui lui est essentiel et fait de lui un homme selon Artaud à savoir son immortalité et son aptitude à se dresser. La tour les menaçait et c'est pour cette raison qu'elle doit être détruite.

Le poète, à la fin du passage, associe cette performance à la possibilité de reprendre en charge sa propre vie et de reconstruire son propre corps : « vous allez me/rendre la vie/vous allez tous/me rendre/ de quoi me faire/un corps/magnétique/à ma guise/et sans discussion ».

---

<sup>252</sup> « Dans les premiers chocs – je crois que c'était le troisième – nous avons cassé une vertèbre à Artaud », Ferdière, FA, p. 220.

Dans la dernière partie de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, qui est justement intitulée « Le Théâtre de la Cruauté » et qui a été finalement exclue de l'émission pour des raisons de chronométrage, l'auteur appelle à la « libération » du pouvoir électrique de l'homme. Artaud compare de la même façon le corps humain à « une pile électrique/chez qui on a châtré et refoulé les décharges [...] alors qu'il est fait/justement pour absorber/par ses déplacements photovoltaïques/toutes les disponibilités errantes/de l'infini du vide » (« Le Théâtre de la Cruauté », *Pour en finir avec le jugement de dieu*, dans O, p. 1656). Ce « corps nouveau » est cette fois « magnétique » et cette conversion magnétique du corps humain correspond au processus d'enregistrement de l'émission radiophonique puisque le microphone convertit les ondes sonores en ondes magnétiques. Ces ondes magnétiques sont simultanément converties en ondes électriques, elles-mêmes converties en vibrations mécaniques par le dispositif d'enregistrement qui utilise ces vibrations pour graver le disque. Lors de la diffusion, par la lecture de cet enregistrement, les ondes sonores/magnétiques initiales seront converties à leur tour en ondes (radio-)électriques. Ce corps magnétique, associé à deux versions phonique et (radio-)électrique du « corps sans organes », correspond à la double réappropriation de l'électricité du pouvoir divin et de celle du pouvoir psychiatrique qu'il a fait siennes en les convertissant en une puissance magnétique. Par cette appropriation du pouvoir divin et électrique de la tour, l'homme devient tour, l'équivalent d'une tour de transmission radioélectrique. Cette appropriation/libération est cependant ambiguë en ce qu'elle présente un aspect dictatorial qui évoque l'utilisation du medium radiophonique à des fins de propagande pour la diffusion de discours, en particulier par les régimes dictatoriaux des années 30, ainsi que les deux dernières lignes du passage le soulignent : « à ma guise/et sans discussion ». Il s'agit à la fois d'une affirmation de soi et d'une prise de pouvoir. Cette électrification du corps apparaît donc comme une intégration de ce pouvoir radiophonique de la voix.

La transformation langagière, amenée par une chorégraphie, aboutit donc à l'énonciation du mot homme et bien plus de l'homme même (sa nature), c'est-à-dire à sa redéfinition. Elle est un préliminaire ou plutôt fait partie d'un rituel théâtral censé aboutir à la transformation du corps de l'auteur et permettant ainsi de construire le « nouveau corps » que l'auteur appelle de ses vœux. On peut voir comment s'établit un rapport entre cette création d'une nouvelle langue, qui correspond aux glossolalies et qui est également une recreation, remémoration d'une langue perdue très ancienne, similaire à l'indo-européen ou à la langue védique de laquelle proviendrait, selon l'étymologie fantaisiste, de l'auteur le mot « aume », et la recreation du corps humain.

Ce mythe de Babel se trouve donc superposé à une réécriture de la Genèse, en particulier à une réécriture du mythe de la création de l'humain. L'homme devient démiurge de lui-même, en lieu et place de Dieu, après s'être débarrassé de Dieu et de sa tour et avoir fait sienne cette langue universelle symbolisée par la syllabe sacrée *aum*. Le mythe de Babel devient ainsi un mythe fondamental, le mythe de l'humanité, de la redécouverte de l'essence de l'humanité qui débute par la redécouverte de cet étymon oublié, porteur d'un sens originel intact, tout autant que de sa re-/ré-formation par l'énonciation, l'itération et l'assimilation à la fois des sonorités et du sens de ce mot qui sont associées à cette performance, ce qu'Artaud signale dans le titre qu'il donne à l'extrait, « reconstitution d'un mythe vrai de l'humanité ». Ceci est conforme à la tradition chrétienne et sa conception du langage énoncée au commencement de l'évangile selon saint Jean. La création, ici celle de l'homme, en effet commence par le langage. Elle commence par la création du langage, la nomination et l'énonciation-invocation. Le sens devient donc action, performance et événement.

Le poète reconstitue un mythe. Il révèle la vérité de ce mythe qui avait été altérée ou effacée. Le complément du nom « de l'humanité » dans « reconstitution d'un mythe vrai de l'humanité » est donc équivalent à la fois à un génitif objectif et à un génitif subjectif, ce n'est

pas seulement le mythe qui appartient à l'humanité de façon fondamentale en ce qu'il la rassemble et donc la fonde, lui permet de se définir. Mais aussi, c'est le mythe de l'humanité elle-même, de son apparition ou de sa (re-)création, ce qui en fait le mythe d'entre les mythes, puisque tout mythe a pour fonction de rassembler l'homme autour d'une définition de lui-même, comme l'un des premiers mythes de l'humanité, le mythe de Gilgamesh qui donne une des premières définitions connues de l'humain. Mais dans ce cas, le mythe de Babel est plus qu'une définition de l'humain, il s'agit du mythe de la formation de l'humain dans son affrontement au divin et sa différenciation d'avec le divin, de la création de l'homme par lui-même. On pourrait qualifier ce génitif de « double », « transitif », « circulaire » ou « autotélique » en ce qu'objet et sujet se confondent dans l'accomplissement du mythe. Il s'agirait d'un génitif qui correspond à la pratique de la performance théâtrale.

Antonin Artaud reprend donc dans ce dernier passage les rituels qu'il avait décrits dans ses textes lus lors de l'inauguration de l'exposition à la galerie Pierre et qui, selon lui, devaient mener à une révolution physiologique c'est-à-dire une transformation du corps de l'acteur. Il les transpose en mythe, réécrivant celui de Babel, ce qui lui permet d'associer sa volonté d'inventer un corps nouveau et une langue nouvelle, inspirée d'une langue universelle très ancienne semblable à la langue parlée par les hommes d'avant Babel. Le poète cherche à « refaire Babel<sup>253</sup> », à nouveau « Bâtir la tour » ainsi que l'énonce le titre d'un des essais de *Poétique de la Relation* d'Édouard Glissant (p. 117-23), après sa destruction, pour se l'approprier, l'intégrer au corps de l'homme non en vertu d'un péché originel ou d'une *hubris*, tentation de démesure et défi lancé à dieu, mais en raison d'une volonté concertée de lutter contre le divin. L'auteur semble donc tenter de s'emparer de ce pouvoir divin. Contrairement

---

<sup>253</sup> « Je la referai la tour de Babel mais ce ne sera pas celle qu'on attendait et telle qu'il n'y aura Dieu ou Homme qui puisse jamais la renverser » (CI, t. II, p. 1677).

au Babel biblique qui mène à Dieu, ce Babel aboutit à l'humain<sup>254</sup>. L'auteur cherche à synthétiser ainsi trois mythes liés à ses préoccupations/obsessions : les évangiles en tant que vie du Christ, le mythe de Babel et la fin du monde. Ce projet annonce donc *Pour en finir avec le jugement de dieu*.

Dans une lettre qu'il écrit à Paule Thévenin, dans laquelle il décrit sa déception quant à cette émission radiophonique, le poète donne cette définition du théâtre : « Le théâtre c'est en réalité la *genèse* de la création./Cela se fera. » (XIII, p. 146-147) Ceci montre bien comment sa vision du mythe de Babel, en tant que création de l'homme par lui-même, correspond à sa définition du théâtre comme « genèse de la création ». La clause « cela se fera » rappelle cette autocréation-production qui correspond à l'événement d'une genèse et réfère le verbe « se faire », suivant une syllepse étymologique, au verbe latin *fio, fieri*, qui signifie à la fois « être fait » et « se produire, arriver » et est utilisé dans le « *fiat lux* », première phrase prononcée par Dieu selon la Genèse, traduit dans la version française de la Bible de Jérusalem de façon à la fois fidèle et fautive, suivant le principe de la traduction, par « que la lumière soit », mais qui signifie en fait « que la lumière advienne ». Cette traduction tend à éclipser l'aspect phénoménologique de cette apparition à laquelle, selon moi, la pratique théâtrale artaldienne fait référence, en lui substituant l'énonciation/attribution-nomination d'une essence.

L'« aume », homme authentique associé à la syllabe sacrée védique, émerge de cette chorégraphie, performance de ce signe par le souffle, qui rappelle la comparaison du corps de l'acteur à un hiéroglyphe dans *Le Théâtre et son double*. Les représentations des dieux hindous les dépeignent souvent en train de danser et leurs positions correspondent parfois à des syllabes sacrées comme la syllabe *aum*. En particulier, les représentations sculptées ou

---

<sup>254</sup> On pourrait se demander dans quelle mesure ce « Babel humain » n'est pas en fait une critique du mythe de l'origine et de l'exclusion linguistique qui y est associée – cette exception du fou, de l'enfant, de la femme, du sauvage, et de l'animal servant à définir l'humain pour toute une série de disciplines (linguistique, anthropologie, psychiatrie, psychanalyse, philosophie).

peintes des dieux hindous les dépeignent souvent en train de danser et leur position correspond parfois à des symboles sanskrits. La syllabe *aum* est associée par ailleurs au dieu Ganesha<sup>255</sup>. Certaines traditions mystiques hindoues relient le symbole écrit représentant la syllabe aux contours tracés par la tête de Ganesha. Elles lient la forme de la syllabe *aum*, au « flux de Ida Nadi », c'est-à-dire au « flux invisible du souffle qui est à l'origine du monde phénoménal. » (Karunakaran, *The Riddle*, p. 43) Et elles considèrent la danse de Ganesha, telle que l'immortalise la position du dieu dans certaines sculptures, comme « l'expression de l'unité et du rythme sous-jacent à toute manifestation matérielle, aussi grotesque qu'elle puisse apparaître à l'œil du non-initié.<sup>256</sup> » Selon moi, on retrouve ainsi le tracé de la syllabe *aum* dans la position de certaines statues du dieu Ganesha. L'illustration 3 représente le dieu Ganesh dansant dans une position dont la forme rappelle la syllabe védique sacrée *aum*. Le rituel précédent réinterprète de la sorte la statuaire védique. L'homme, tel les dieux hindous, per-forme cette syllabe sacrée qu'il finit par incarner puisqu'il en porte le nom, ce qui revient

---

<sup>255</sup> «The sound 'OM' of the Absolute is said to be the form of Ganesha. 'OM' is the Pranava Nadam, the Anahatha vibration and the name Ganesha, a modified form of Kanasha meaning the lord of sound, is the most appropriate for this Deity. This concept is beyond the comprehension of ordinary undevelopped minds. So it has been given a symbol in the manner of an alphabet preserved both in Dravidian Tamil and Aryan Sanskrit in the shapes as found on the next page. These two symbol letters one in Tamil and the other in Sanskrit resemble the profile of the head of an elephant, which is adopted by Ganesha for this head. This can be made out in Ganesha figures with trunks turning towards right". [« Le son "OM", symbole de l'Absolu, est réputé avoir la forme de Ganesha. "OM" est le Pranava Nadam, la vibration Anahatha et le nom de Ganesha, transformation de Kanasha, qui signifie le seigneur du son, est le plus approprié à cette divinité. Ce concept ne peut être appréhendé par les esprits ordinaires et non-éclairés. Aussi lui a-t-on donné un symbole alphabétique qu'on retrouve à la fois en tamoul dravidien et en sanskrit aryen dont la forme est représentée page suivante. Ces deux lettres symboliques, l'une en tamoul et l'autre en sanskrit, ressemblent au profil d'une tête d'éléphant, telle que celle de Ganesha. On peut également en déchiffrer le contour dans les figures de Ganesha dont la trompe est orientée vers la droite » (R. Karunakaran, *The Riddle of Ganesha*, p. 42).

<sup>256</sup> «There are dancing idols of Ganesha. Although ordinary eyes cannot meet Ganesha's dance anything more than what a circus elephant can perform, a discerning eye can discover the colossal rhythmic flow of life as Ida and Pingala. The world appears and disappears in between the paces of his left and right feet. Ganesha's dance in this respect is similar to the dance of Shiva, but with a difference. Shiva's dance appears much more graceful. For this the artist who wrought his icon is alone responsible. The dance of Ganesha is the expression of the underlying unity and rythm in all material manifestations however gross of grotesque they may appear to the ordinary eye." [On trouve des idoles représentant Ganesha dansant. Bien que l'œil du profane ne distingue en rien la danse de Ganesha de celle d'un éléphant de cirque, un œil expert discernera le flux immense et rythmique de la vie en tant qu'Ida et Pingala. Le monde apparaît et disparaît entre les mouvements de son pied gauche et de son pied droit. La chorégraphie de Ganesha, de ce point de vue, est semblable à celle de Shiva, à une différence près. La danse de Shiva semble bien davantage gracieuse. Seul l'artiste qui a forgé l'idole en est responsable. La danse de Ganesha est l'expression de l'unité et du rythme sous-jacent à toute manifestation matérielle, aussi grotesque qu'elle puisse apparaître à l'œil du non-initié. » (*Ibid.*, p. 52 ; ma traduction)

à donner à son corps la forme de cette syllabe, en la prononçant et lui faisant traverser la caisse de résonance du corps. La performance du poète qui incarne la syllabe *aum* emprunte donc à ces traditions mystiques hindoues en assimilant écriture, respiration, profération, danse et dessin.

Jacques Derrida, dans « Forcener le subjectile » a utilisé « le mot pictogramme pour désigner cet œuvre dans lequel la peinture – la couleur, fût-elle noire –, le dessin et l'écriture ne tolèrent la paroi d'aucun partage, ni celui des arts ni celui des genres, ni celui des supports ou des substances. » (p. 65) Et après avoir rappelé que le sens de pictogramme en tant qu'« écriture immédiatement représentative », qui n'est pas celui qu'il donne à ce mot, entre certes en relation avec la conception magique du langage chez Artaud, le philosophe précise que, pour lui, le pictogramme désigne « la trajectoire de ce qui littéralement s'entend à traverser la limite entre la peinture et le dessin, le dessin et l'écriture verbale, d'une manière encore plus générale les arts de l'espace et les autres, entre l'espace et le temps. »



Illustration 2 : version calligraphiée du signe védique qui représente

la syllabe aum



Illustration 3 : Dieu Ganesh dans une position qui rappelle le signe védique pour la syllabe aum, version chorégraphiée de cette syllabe selon moi.

Je reprendrai ce terme de pictogramme à Derrida pour désigner ce qui, dans la pratique artistique d'Artaud, dépasse à la fois la séparation entre arts, media, temps et espace, visible et invisible. Le rythme, à la fois chorégraphie et écriture, ce que Blanchot avait décrit comme le « temps de la création » et Derrida comme « espacement », dans l'œuvre d'Artaud correspond à cette collision du temps et de l'espace.

L'un des dessins d'Artaud, que l'auteur a probablement dessiné à la fin de son internement à l'asile de Rodez en 1946, est intitulé *La Bouillabaisse de formes dans la tour de babel*. Dans ce dessin, l'auteur a représenté la Tour de Babel inclinée<sup>257</sup> comme si elle était en mouvement et expulsait des formes, des corps, des constructions ou plus exactement des assemblages constitués de membres humains et de volumes géométriques. Ainsi que Guillaume Fau l'a déjà relevé<sup>258</sup>, ce mot de bouillabaisse, soupe de poisson traditionnelle de Marseille, ville natale d'Artaud, désigne à la fois la technique que le poète emploie dans son dessin (il s'agit d'une « bouillabaisse de formes »), mais aussi dans ses passages de langue inventée. Il rattache de façon ironique ces deux pratiques au mythe biblique en ce qu'elles questionnent formes et langage. L'absence de majuscule à *babel* souligne à nouveau la profanation de la tradition chrétienne et réalise par la graphie ce « babel humain » que l'auteur appelle de ses vœux. Ultimement, cette ironie est dirigée vers le discours psychiatrique que cette expression parodie. En effet, « bouillabaisse de formes » évoque la « salade de mots »,

---

<sup>257</sup> La dernière mention de la Tour de Babel par le poète a lieu dans une sentence inscrite dans le carnet 396 datant de janvier 1948 qui fait de la même façon « pencher » la Tour de Babel en la rapprochant de la tour de Pise :

« la                    rencontre  
de la                tour de  
Babel              avec la  
tour                de Pise  
50                  mille  
siècles            plus tard » (CI, t. II, p. 2238).

<sup>258</sup> « La "bouillabaisse" exprime le traitement dérisoire infligé au mythe du langage originel envisagé dans sa dimension quasi-autobiographique (Marseille, lieu de naissance d'Artaud) : le dessin écrit est le théâtre d'une cruauté appliquée au principe même de l'expression. » (G. Fau, *Antonin Artaud*, p. 70)

« terme introduit par E. Forel pour désigner "le comble de l'incohérence" (P. Guiraud), avec juxtaposition de phonèmes, de mots quelconques et de néologismes sans rapports ni signification apparents pour l'interlocuteur, sans lien logique ni grammatical. » (DAM)<sup>259</sup>

Ainsi que le poète en était conscient, la psychiatrie rangeait ses glossolalies dans la catégorie précédente et y distinguait la manifestation de son délire schizophrène paranoïde. Par conséquent, la caractérisation de sa pratique singulière anticipe et détourne à la fois le diagnostic psychiatrique. Le poète se place ainsi du côté de la folie et prend à revers la tradition métaphysique qui lie signifiante et raison.

La phrase qui donne son titre au dessin est encartée<sup>260</sup>, c'est-à-dire insérée dans le dessin. Elle serpente autour du/à travers le dessin et sa trajectoire ressemble au signe sanskrit qui note la syllabe sacrée « aum ». En traçant ce texte dont le contour rappelle celui de la syllabe aum, trace qui enregistre la chorégraphie correspondante, le dessin d'Artaud fait écho aux rituels hindous associés à la syllabe sacrée en faisant se confondre écriture et danse, tout en annonçant la pièce radiophonique/théâtrale sur la Tour de Babel. La pratique artistique du poète questionne ainsi la séparation entre médias.

---

<sup>259</sup> La même entrée indique à la suite de cette définition : « [c]e trouble extrême de l'expression verbale, dont la schizophasie est proche, peut se rencontrer dans les formes délirantes paranoïdes des schizophrénies. »

<sup>260</sup> Artaud avait ainsi décrit les phrases qui sont inscrites à même ses dessins comme des encarts pour souligner l'indissociabilité entre dessin et écrit : « Ce sont des dessins écrits, avec des phrases qui s'encartent dans les formes afin de les précipiter. Je crois de ce côté aussi être parvenu à quelque chose de spécial, comme dans mes livres ou au théâtre » (XI, p. 20). Jacques Derrida, dans « Forcener le subjectile », p. 65, cite ce passage et reprend ce terme d'« encartement » pour désigner les phrases écrites dans les dessins d'Artaud. Je reprends ce terme à mon tour car il me semble bien condenser plus généralement la pratique de l'écriture et de la création d'Artaud, ainsi que l'auteur d'ailleurs le laisse entendre dans la citation précédente, et pas seulement dans ses dessins, puisqu'ainsi que nous le verrons dans le chapitre suivant, à nouveau dans le sous-chapitre « Le corps fragmenté » du chapitre « La poésie du corps » (p. 278-79), le poète utilise également ce terme alors même qu'il est en train d'annoter un recueil de poésie, c'est-à-dire de l'encarter.



Illustration 4 : *La Bouillabaisse de formes dans la tour de babel*

La pièce sur la Tour de Babel reprend donc vraisemblablement d'autres expériences artistiques de l'auteur, en particulier le dessin précédent. Le rituel d'incarnation de l'humanité véritable, représentée par la syllabe védique *aum* à laquelle l'auteur fait référence à plusieurs reprises dans ces textes, rappelle à la fois la disposition du titre du dessin mais aussi la position de certains dieux védiques. Ce rituel fait référence à la tradition « pictochorégraphique » védique et à la pratique graphique de l'auteur à laquelle on pourrait appliquer ce même qualificatif. C'est aussi pour cette raison que je considère ce rituel comme une choré-graphie et que, selon moi, cette pièce, caractéristique de la pratique radiophonique d'Artaud, présente un aspect pictographique suivant le sens que donne Derrida à ce mot. En effet, les pièces radiophoniques du poète sont condamnées à l'échec en ce qu'elles sont écrites en tant que spectacle théâtral complet qui implique une multiplicité de medias que l'émission radiophonique ne peut qu'échouer à transmettre. Cependant, cette pratique tend à mettre en évidence un aspect souvent négligé de la radio en tant que medium, du fait de l'utilisation statique du son et de la voix dans les émissions radiophoniques centrées la plupart du temps sur la parole conversationnelle. Le travail du poète rappelle la dimension spatiale de toute radio-transmission/émission radiophonique, mais aussi le rôle du corps de l'acteur qui dessine, lors de la performance en laquelle consiste l'enregistrement, une chorégraphie sonore, dont la trace, telle un pictogramme, est encartée en filigrane dans l'enregistrement radiophonique.

### **III. La poésie du corps**

Je commencerai par montrer comment dans ses premiers écrits le poète se plaint d'un corps qui se sépare, se vide et se momifie. Après avoir participé à la révolution surréaliste dont il reprendra en charge le projet dans la suite de son œuvre et avoir développé une pratique ascétique théâtrale dans les années 30, il développera dans ses écrits du retour à Paris une conception du corps qui reprend et organise la représentation précédente du corps en une « révolution physiologique, anatomique » qui doit mener à une transmutation du corps par la pratique théâtrale. J'étudierai donc pour finir ce « nouveau corps » qu'Artaud dit vouloir se faire dans sa dernière émission radiophonique et qu'il qualifie de « corps sans organes » dans un geste de défi lancé par le théâtre à la psychiatrie et la psychanalyse. Je montrerai en particulier comment ce corps constitue un détournement de la tradition chrétienne.

Je souhaite dépasser les lectures de l'œuvre d'Artaud qui s'appuient sur la théorie psychanalytique. Ces dernières consistent en des lectures cliniques de cette œuvre alors qu'elle représente une critique des catégories nosographiques et se définit dans un débat avec la psychanalyse dont elle détourne les théories. J'analyse par conséquent la conception alternative du corps que développe dans son œuvre le poète. Je m'intéresse spécifiquement au débat qu'a mené l'auteur avec la psychiatrie et la psychanalyse de l'époque, tout en tentant de mettre au point une pratique théâtrale de la performance qui remette en cause la pratique théâtrale traditionnelle occidentale. Ce « théâtre de la cruauté » implique non seulement un rejet de la psychologie en tant

qu'elle est un élément central du théâtre moderne, mais une transformation de cette dernière, par une redéfinition du corps et du sujet. Ceci ne pouvait qu'impliquer une confrontation avec les disciplines psychiatrique et psychanalytique, en particulier avec la psychanalyse freudienne. Cette dernière s'était justement définie par et dans le théâtre, en analysant les mythes tels qu'ils nous ont été transmis par la tragédie et prenant la *catharsis* comme modèle pour ses traitements.

Je souhaiterais envisager et formuler de façon plus précise la critique du sujet qui découle de la conception du corps développée par Artaud. Je considère en fait la pratique artistique alternative qui y est associée comme une pratique alternative du sujet : elle implique une autre forme de subjectivité performée que je place dans la lignée des processus de subjectivité développés par Michel Foucault dans ses derniers séminaires sur la philosophie hellénistique. Je reprendrai l'expression de « corps d'écriture » utilisée par Evelyne Grossman, en lui donnant un sens différent. Pour moi, le « corps d'écriture » consiste en un lieu d'intersection de l'invention langagière et de la critique des conceptions médicales et biologique du corps. Ce processus créatif met en évidence comment Artaud dans son écriture élabore une « poésie du corps » où la signification se produit simultanément dans les champs du langage et de la performance théâtrale. Il s'agit par conséquent d'une pratique du corps.

De même que pour l'invention d'un nouveau langage et le travail radiophonique de la voix que j'ai analysés dans les chapitres précédents, on retrouve l'histoire conceptuelle de la traversée du miroir, puisque la représentation d'un corps fragmenté qu'il s'agit de faire exploser est interprétée par la psychanalyse freudienne comme une régression à une phase antérieure au stade du miroir, avant l'expérience de la réflexion dans le miroir d'où provient la conception d'un corps unifié. Cette traversée du miroir est revendiquée par le poète et est traitée poétiquement, si bien qu'il s'agit d'une image

parodique/déformée des théories psychiatrique et psychanalytique qu'il renvoie au psychiatre. Enfin, s'il y a traversée du miroir, ce n'est pas seulement en raison de ce renvoi-détournement à la psychiatrie du symptôme, mais aussi parce qu'en définissant un nouveau « corps sans organes » dans le tain du miroir, par la performance-creuset de cette transmutation d'un corps fusionnel, principe alchimique, immunisé contre la pratique médicale, le poète reprend en charge, réinterprète et retourne ces théories, se met à la place du psychiatre enfin. Il prend donc la place du pouvoir médical une fois de plus, en se revendiquant comme thérapeute du corps. La « révolution physiologique » mène à une redéfinition de la vie, c'est-à-dire du corps, qui conteste la capacité de la science à appréhender le vivant.

## 1. L'expérience et la pratique du corps dans les premiers écrits du poète

### a. La « décantation » du corps

#### i. L'Angoisse

Dans *Correspondance avec Jacques Rivière*, Artaud se plaint d'une incapacité à maîtriser et à exprimer sa pensée et par suite, à créer. Il décrit cette « effroyable souffrance de l'esprit » (O, p. 69) de façon détaillée :

Cet éparpillement de mes poèmes, ces vices de forme, ce fléchissement constant de ma pensée, il faut l'attribuer non pas à un manque d'exercice, de possession de l'instrument que je maniais, de *développement intellectuel*; mais à un effondrement central de l'âme, à une espèce d'érosion, essentielle à la fois et fugace, de la pensée, à la non-possession passagère des bénéfiques matériels de mon développement, à la séparation anormale des éléments de la pensée (O, p 72).

Le docteur Ferdière voit dans ces écrits l'expression caractéristique d'une personnalité au bord de la dissociation schizophrène. L'effondrement de l'âme que décrit Artaud est un « stade presque antérieur à la schizophrénie », un stade « borderline, cas limite, ce cas limite qui est toujours intermédiaire entre la névrose, le versant névrotique et la psychose » (« Entretien »). Les lettres à Jacques Rivière ainsi, selon le psychiatre, manifestent une démence précoce qui annonce la schizoïdie. D'après Ferdière, « Artaud sent qu'il y a en lui un processus évolutif et s'en plaint à tous les niveaux. Il redoute la dissociation schizophrène qui l'attend. » (« Entretien »)

Le poète fait en effet constamment référence à un sentiment d'angoisse qui rappelle l'angoisse de l'aliéné dont parle Michel Foucault dans *Maladie mentale et psychologie*<sup>261</sup> :

---

<sup>261</sup> Foucault, dans ce livre qui ébauche une histoire phénoménologique et sociale de la psychiatrie et qui s'inscrit à la fois dans le sillage des pensée marxiste et heideggérienne, décrit la maladie mentale dans son rapport à la vie sociale et définit l'angoisse comme une expérience fondamentale pour la compréhension de la maladie, mais plus généralement de l'être humain : « L'analyse des mécanismes de la maladie laisse en présence d'une réalité qui les dépasse, et qui les constitue dans leur nature pathologique ; aussi loin

Sous cette croûte d'os et de peau, qui est ma tête, il y a une constance d'angoisse, non comme un point moral, comme les ratiocinations d'une nature imbécilement pointilleuse, ou habitée d'un levain d'inquiétudes dans le sens de sa hauteur, mais comme une (décantation)  
à l'intérieur  
comme la dépossession de ma substance vitale,  
comme la perte physique et essentielle  
( je veux dire perte du côté de l'essence)  
d'un sens (*Le Père-nerfs*, dans O, p. 162).

Il n'y a pas de maîtrise intellectuelle de cette angoisse par l'auteur, elle n'est pas à la base de la pensée dont elle serait la caution et le fondement éthique (« non comme un point moral »). Artaud cherche à se démarquer des pensées philosophiques qui se servent de cette angoisse comme d'une interrogation initiale<sup>262</sup> aussitôt récupérée et dépassée (« habitée d'un levain d'inquiétudes dans le sens de sa hauteur »). L'auteur cherche aussi à se distinguer des pensées névrotiques obsessionnelles et compulsives qui ressassent inlassablement (« non [...] comme les ratiocinations d'une nature imbécilement pointilleuse »), pour lesquelles l'angoisse n'est pas vécue comme une expérience, mais manifeste une compulsion. Ils semblent ainsi anticiper le diagnostic psychiatrique auquel il s'oppose par avance. Artaud fait référence, dans sa « Lettre à monsieur le législateur », à cette « Angoisse » qu'il associe à la folie et qu'il qualifie d'ailleurs de « physiologique » :

Il y a un mal contre lequel l'opium est souverain et ce mal s'appelle l'Angoisse, dans sa forme mentale, médicale, *physiologique*, logique ou pharmaceutique, comme vous voudrez.  
L'Angoisse qui fait les fous.  
L'Angoisse qui fait les suicidés.  
L'Angoisse qui fait les damnés.  
L'Angoisse que la médecine ne connaît pas.  
L'Angoisse que votre docteur n'entend pas.  
L'Angoisse qui lèse la vie.

---

qu'elle est poussée, elle invite à voir dans l'angoisse l'élément morbide ultime, et comme le cœur de la maladie. Mais pour la comprendre un nouveau style d'analyse s'impose : forme d'expérience qui déborde ses propres manifestations, l'angoisse ne peut jamais se laisser réduire par une analyse de type naturaliste ; ancrée au cœur de l'histoire individuelle, pour lui donner sous ses péripéties, une signification unique, elle ne peut non plus, être épuisée par une analyse de type historique ; mais l'histoire et la nature de l'homme ne peuvent être comprises que par référence à elle. » (*Maladie mentale et personnalité*, p. 53).

<sup>262</sup> Voir M. Heidegger, *Être et Temps* [*Sein und Zeit*], p. 236-238.

L'Angoisse qui pince la corde ombilicale de la vie. (O, p. 115, je souligne)

L'auteur témoigne de cette angoisse et de la paralysie à laquelle elle conduit. Elle est vécue physiquement, elle est d'ailleurs décrite dans le premier texte précédent extrait du *Pèse-nerfs* comme une « perte physique », ce qui réactive le sens étymologique physique de l'angoisse comme rétrécissement. Par suite, le corps se trouve rétréci, vidé et détaché par ce sentiment. Le poète perd sa « substance vitale », sa vie lui est dérobée par cette souffrance. Ce processus est décrit comme une « décantation », terme chimique repris au vocabulaire alchimique. Il s'agit d'une purification d'un liquide par dépôt. Cette décantation consiste en un processus de purification par la décomposition et la séparation/différentiation qui annonce la représentation christique de soi conjugée à la revendication de (se) créer un nouveau corps de gloire, *opus magnum* (grand œuvre) d'un théâtre alchimique. La douleur subie à cause de la séparation du corps mène à sa transformation/transsubstantiation purificatrice. Pour l'instant, cette « décantation » est vécue négativement comme une « perte non seulement physique mais aussi essentielle », c'est-à-dire une perte de son essence, de sa nature propre.

Le poète se plaignait déjà à Rivière d'être frappé d'inexistence par suite de « cette érosion de la pensée » : « Elles [les tournures mal venues de ses poèmes] proviennent de l'incertitude de ma pensée. Bien heureux quand cette incertitude n'est pas remplacée par l'inexistence absolue dont je souffre quelquefois. » (O, p. 70) C'est son être même qui est affecté par cette maladie « ontologique » :

Il faut que le lecteur croit à une véritable maladie et non à un phénomène d'époque, à une maladie qui touche à l'essence de l'être et à ses possibilités centrales d'expression, et qui s'applique à toute une vie. Une maladie qui affecte l'âme dans sa réalité la plus profonde, et qui en infecte les manifestations. Le poison de l'être. (O, p. 80)

L'auteur invoque plus tard une certaine expérience du néant liée à l'angoisse précédente en ce sens qu'elle est absolue et n'est pas un état transitoire, fondamental et à dépasser. Ce néant est présenté comme un antidote qui permet d'initier la guérison :

Si l'on pouvait seulement goûter son néant, si l'on pouvait se bien reposer dans son néant, et que ce néant ne soit pas une certaine sorte d'être mais ne soit pas la mort tout à fait.

Il est si dur de ne plus exister, de ne plus être dans quelque chose. La vraie douleur est de sentir en soi se déplacer sa pensée. Mais la pensée comme un point n'est certainement pas une souffrance.

J'en suis au point où je ne touche plus à la vie, mais avec moi tous les appétits et la titillation insistante de l'être. Je n'ai plus qu'une occupation, me refaire (*Le Pèse-nerfs*, O, p. 164).

Ce néant n'est pas « une certaine sorte d'être » mais n'est « pas la mort tout à fait. » Il s'agit d'un état intermédiaire au-delà de l'existence liée à la souffrance et à l'aliénation, mais en deçà de la mort. « Titillation » évoque à la fois un chatouillement, une agitation et un mouvement, plaisir physique à connotation sexuelle. Il s'agit d'une excitation d'origine mentale qui manifeste un contact entre esprit et corps. Ce terme anticipe donc la possibilité de contrer et de dépasser cette dépossession du corps en unifiant à nouveau corps et pensée. Artaud revendique l'inexistence comme un but idéal, qui dépasse la souffrance aliénante et annule la séparation entre corps et esprit qu'elle provoque. Il affirme déjà n'avoir « plus qu'une occupation, me refaire ».

La paralysie précédente provient d'une incapacité à s'exprimer comme le souligne ailleurs la paronomase qui, par syllepse, réactive le sens étymologique de *terme* : « Je suis vraiment paralysé par mes termes, par une suite de terminaisons. » (O, p. 163) C'est la définition même du soi qui est affectée par cette déperdition. Cette perte de soi provient de l'incapacité à se saisir et à se définir. La « décantation » précédente est en effet décrite comme « la perte physique et essentielle/(je veux dire du côté de l'essence)/d'un sens. » Cette « perte d'un sens » résonne à la fois comme une impossibilité à faire l'expérience de soi, à entrer en contact avec son corps et l'extérieur (« perte physique d'un sens », de la capacité à (se) sentir), mais aussi à communiquer, à

s'exprimer et à se dire (« perte essentielle d'un sens », soulignée par la rime semi-équivoquée « de l'essence/d'un sens », perte de la capacité à (se) signifier). Ce n'est pas autrement que le poète voit dans l'impossibilité d'avoir recours au langage pour décrire, communiquer et maîtriser sa pensée une « dénaturation de sa vie » ou une « intime déperdition » : « Ce problème de l'émaciation de mon moi ne se présente plus sous son angle uniquement douloureux. Je sens que des facteurs nouveaux interviennent dans la dénaturation de ma vie et que j'ai comme une conscience nouvelle de mon intime déperdition » (*Fragments d'un Journal d'Enfer*, dans O, p. 175).

## ii. « Correspondance de la momie »

Cette perte du sens comme « substance vitale » mène donc le corps du poète à s'émacier et se décomposer. Il n'est plus qu'un cadavre à tête momifiée : « cette croûte d'os et de peau ». L'inexistence que déplorait le poète se traduit physiquement par un anéantissement du corps :

Il faut connaître le vrai néant effilé, le néant qui n'a plus d'organe. Le néant de l'opium a en lui comme la forme d'un front qui pense, qui a situé la place du trou noir. Je parle moi de l'absence de trou, d'une sorte de souffrance froide et sans images, sans sentiment, et qui est comme un heurt indescriptible d'avortements. (O, p 117)

Dans le passage précédent, ce néant résulte de la consommation de l'opium. L'effet de l'opium est décrit comme une mort qui, vidant tout le corps de ses organes, le libère également de la souffrance psychique et, par suite, potentiellement du pouvoir psychiatrique :

[A]u fond de ce verbalisme toxique, il y a le spasme flottant d'un corps libre et qui regagne ses origines, la muraille de mort étant claire, étant coupée rase et renversée. Car c'est ainsi que la mort procède, par le fil d'une angoisse que le corps ne peut manquer de traverser. La muraille bouillante de l'angoisse appelle à elle d'abord un atroce rétrécissement, un abandon primitif d'organes (O, p. 269)

Cette mort est donc présentée comme un moyen de se soustraire à l'emprise du pouvoir psychiatrique et le fait qu'elle mène à la décomposition du corps, à sa séparation et à

l'élimination de ses organes où s'exerce la douleur et les effets du traitement psychiatrique est révélatrice de cette opposition à la psychiatrie. En effet, selon la psychanalyse freudienne, le schizophrène perçoit son corps morcelé en une quantité d'organes souffrants. Freud distingue dans ce symptôme « un trait hypocondriaque » qu'il rattache à un « langage d'organes » (« L'inconscient », *Métapsychologie*, dans XIII, p. 238). Le schizophrène tend à utiliser les sensations ressenties au niveau des organes de façon symbolique pour traduire un effet psychique. La psychiatrie/psychanalyse identifie dans le psychisme du schizophrène une double défaillance à localiser et à déterminer la cause de la souffrance. Aussi la disparition des organes contredit-elle le diagnostic psychanalytique et guérit le patient qui n'a simultanément plus à subir le traitement psychiatrique.

L'expérience de la mort est par conséquent opposée à la pratique psychiatrique. Dans « L'Osselet toxique », le poète défie les psychiatres auxquels il s'adresse dans le texte-même, faisant le récit de l'internement d'un patient intoxiqué, double du poète. Ce patient est décrit comme un mourant entouré de ses psychiatres rassemblés à son chevet : « Ici, psychiatres, je vous appelle au chevet de cet homme gonflé et qui cependant respire encore. Rassemblez-vous avec vos sacs d'abominables denrées autour de ce corps couché long qui couche sur vos sarcasmes. Il est perdu, il est INTOXIQUÉ [...] il est MORT ». (O, p. 268) Le poète s'adresse ironiquement aux psychiatres qu'il provoque en suggérant que cette mort de leurs patients est le but de leurs traitements : « piétinez-donc ce corps vide, ce corps transparent qui a bravé l'interdit » (*Id.*), ainsi qu'en feignant d'accepter leur victoire : « Tu as gagné, psychiatrie » (*Id.*) Mais paradoxalement, la psychiatrie, au lieu de « fixer », de guérir le patient et de le soumettre à son pouvoir, l'en libère. Ce sont les « abominables denrées » des médecins qui sont à l'origine de l'intoxication émancipatrice du patient. Tel un

héros qui traverse le Styx, l'homme intoxiqué accède à un état que l'auteur décrit comme une conscience supérieure face à laquelle la pratique psychiatrique est obsolète, étant même reversée de façon provocatrice par l'auteur au compte de la démence :

Il ne t'appartient pas dénomination. Ta mauvaise sensibilité vise à quoi ? À le remettre entre les mains de sa mère, à faire de lui le conduit, l'égout de la plus petite confrérie mentale possible, du plus petit dénominateur commun conscient ?  
Sois tranquille. IL EST CONSCIENT.  
Mais il est le plus Grand Conscient. Mais il est le piédestal d'un souffle qui courbe ton crâne de mauvais dément, car il a au moins gagné cela, d'avoir renversé ta démence. (O, p. 268)

La mort qui résulte tout autant de la maladie que du traitement psychiatrique affranchit. Ce n'est pas autrement que le poète évoque une expérience de la mort qui proviendrait du sentiment d'angoisse précédent qui permet de transcender la douleur : « Qui au sein de certaines angoisses, au fond de quelques rêves n'a connu la mort comme une sensation brisante et merveilleuse avec quoi rien ne se peut confondre dans l'ordre de l'esprit ? » (*L'Art et la mort*, O, p. 187) ; et il revendique la possibilité de ressentir la mort comme auparavant le néant qui « n'est pas hors du domaine de l'esprit, qu'elle est dans de certaines limites connaissable et approchable par une certaine sensibilité. » (*L'Art et la mort*, n. 1, O, p. 189) Ce déni de l'impossibilité d'appréhender la mort rappelle la position de l'auteur face à l'angoisse. Il refuse la récupération dialectique de ces expériences qui tend à les forclore, à les maintenir à distance comme expérience radicale de l'altérité, tout en les annexant en tant que moment antithétique et fondateur. Mais aussi, il se place du côté de la mort et de la maladie, refusant de façon absolue la guérison et la santé promises par la pratique psychiatrique.

Le corps meurt, se décompose, se vide de ses organes. Il se momifie. Le thème de la momie est développé dans plusieurs textes et poèmes de cette époque<sup>263</sup> :

Cette chair qui ne se touche plus dans la vie,

---

<sup>263</sup> Voir les poèmes « Les poètes lèvent des mains » (O, p. 117), « La momie attachée » (O, p. 181), « Invocation à la momie » (O, p. 182) et le texte « Correspondance de la momie » (O, p. 183), étudié ici.

cette langue qui n'arrive plus à dépasser son écorce,  
 cette voix qui ne passe plus par les routes du son,  
 cette main qui a oublié plus que le geste de prendre, qui n'arrive plus à déterminer  
 l'espace où elle réalisera sa préhension,  
 cette cervelle enfin où la conception ne se détermine plus dans ses lignes,  
 tout cela qui fait ma momie de chair fraîche donne à dieu une idée du vide où la  
 nécessité d'être né m'a placé.  
 Ni ma vie est complète, ni ma mort n'est absolument avortée.  
 Physiquement je ne suis pas, de par ma chair massacrée, incomplète, qui n'arrive plus à  
 nourrir ma pensée.  
 Spirituellement je me détruis moi-même, je ne m'accepte plus vivant  
 (« Correspondance de la momie », O, p. 183).

« Cette chair qui ne se touche plus dans la vie » s'émacie. Artaud compare son corps à une « momie de chair fraîche ». En filigrane, par cette référence aux rituels d'embaumement égyptiens qui rendent le corps imputrescible et sont par suite censés le rendre immortel, on distingue encore une fois l'idée que cette souffrance, tout en défigurant le corps qu'elle rend monstrueux, peut également mener à sa transformation/reformation en un corps indestructible. Le poète interpelle par conséquent dans ce passage le divin qu'il prétendra plus tard remplacer en tant que « vrai Jésus Christ ». Déjà, il considère son expérience comme exemplaire non seulement pour le genre humain, mais aussi pour dieu lui-même. Cette « momie de chair » donne « à dieu [lui-même] une idée du vide où la nécessité d'être né m'a placé ». De même, le thème de la douleur qui provient de la naissance, du simple fait d'être né émerge. Artaud y opposera plus tard un refus de sa propre naissance lié à un double rejet de la sexualité et de la procréation, mais aussi à la volonté de se soustraire à l'emprise de la médecine en s'inventant un corps immortel qui n'a pas été compromis par la naissance. Ce corps mort-vivant/avorté est immortel, puisqu'il est déjà mort, jamais né et ne peut plus mourir.

L'impouvoir de la parole et l'échec du sens sont présentés explicitement comme la cause de cette « perte de chair » :

Il y a dans cette momie une perte de chair, il y a dans le sombre parler de sa chair intellectuelle tout un *impouvoir* à conjurer cette chair. Ce sens qui court dans les veines

de cette viande mystique, dont chaque soubresaut est une manière de monde, et un autre genre d'enfantement, se perd et se dévore lui-même dans la brûlure d'un néant erroné.

Ah ! être le père nourricier de ce soupçon, le multiplicateur de cet enfantement et de ce monde dans ses déduits, dans ses conséquences de fleur.

Mais toute cette chair n'est que commencements et qu'absences, et qu'absences, et qu'absences...

Absences. (« Correspondance de la momie », O, p. 183-84 ; je souligne)

Le poète, du fait de la souffrance qu'il ressent, décrit son corps (« sa chair »), comme parcouru par un sens qui est « une manière de monde, et un autre genre d'enfantement, se perd ». L'impossibilité à faire sens, notamment par la parole poétique, l'« impouvoir » résulte en un avortement. Cet avortement, associé au refus de la naissance, sera pris plus tard en exemple par l'auteur et il sera revendiqué comme participant de l'acte créateur.

### iii. La question de la chair

Dans le texte précédent, le corps est caractérisé par l'expression hérétique « cette viande mystique » qui profane la notion chrétienne de chair en associant corps humain et corps animal, corps et nourriture dans un détournement à la fois du symbolisme de l'Eucharistie et de la tradition catholique puisqu'il parodie l'expression de *corpus mysticum*, qui désigne l'Église dans son ensemble en tant que « corps mystique » du Christ, nourri par le mystère de l'Eucharistie. « Viande » est un mot qui dérive du substantif « vie » et désigne à l'origine « tout aliment qui entretient la vie » (TLFi). Cette expression tend en fait à remotiver cette étymologie ou plutôt à la court-circuiter en redonnant vie au corps-viande tout en rappelant le rapport au sacrifice et au cannibalisme de la liturgie chrétienne. Ce retour aux sources est paradoxalement une interprétation hérétique de cette dernière. Le poète se décrit, dans la suite du texte, comme « le multiplicateur de cet enfantement » et comme « le père nourricier de ce soupçon », c'est-à-dire comme celui qui enfante cela-même qui empêche la naissance. La multiplication de cet enfantement qui n'en est pas un – avortement donc – anticipe la

reprise en charge de cette négativité, qui est revendiquée plus tard en tant que participant de l'acte créateur.

C'est autour de la question de la chair que se focalise l'affrontement avec la psychiatrie. L'auteur reprend cette notion de la religion chrétienne et en fait une lecture mystique singulière. Il l'emploie dans ses dialogues avec les psychiatres pour désarmer leur argument et ébaucher une critique de leurs théories :

Il me parle de Narcissisme, je lui rétorque qu'il s'agit de ma vie. J'ai le culte non pas du moi mais de la chair, dans le sens sensible du mot chair. Toutes les choses ne me touchent qu'en tant qu'elles affectent ma chair, qu'elles coïncident avec elle, et à ce point même où elles l'ébranlent, pas au-delà. Rien ne me touche, ne m'intéresse que ce qui s'adresse directement à ma chair. Et à ce moment il me parle du Soi. Je lui rétorque que le Moi et le Soi sont deux termes distincts et à ne pas confondre, et sont très exactement les deux termes qui se balancent de l'équilibre de la chair (*Fragments d'un Journal d'Enfer*, O, p. 177).

Ce passage rappelle un débat, dialogue imaginaire ou rapporté, avec un médecin, probablement psychiatre, qui pratique la psychanalyse. Artaud refuse dans un premier temps le narcissisme comme culte du moi que lui assigne le médecin. Ce narcissisme est associé, selon la psychiatrie et la psychanalyse de l'époque, à la maladie mentale en tant que régression à un des stades développementaux de la petite enfance<sup>264</sup>. Artaud déclare au contraire son seul intérêt pour la chair : « J'ai le culte non pas du moi mais de la chair, dans le sens sensible du mot chair. [...] Rien ne me touche, ne m'intéresse que ce qui s'adresse *directement* à ma chair. » Cette conception de la chair correspond à une

---

<sup>264</sup> Le narcissisme est d'abord défini en tant que symptôme par la psychologie clinique. Paul Näcke, utilise en 1899 le mot de *narcizismus* pour commenter un ouvrage de H. Ellis (1898) décrivant un comportement pervers en relation avec le mythe de Narcisse. Dix ans plus tard, en 1909, Freud reprend le terme pour décrire une étape du développement libidinal, le stade auto-érotique qui correspond à la première position libidinale, antérieure à la différenciation du sujet avec le monde extérieur. Plus tard, ce narcissisme sera qualifié de narcissisme primaire, par opposition à un narcissisme secondaire associé à un « repli défensif de la libido sur le Moi, consécutif à une perte d'objet d'amour extérieur ». Ce repli peut mener à une régression à un stade antérieur à la dissociation entre le moi et l'extérieur en lien selon la psychanalyse freudienne, de même que pour de nombreux psychiatres, avec un « trouble psychique ». Ce narcissisme est donc considéré comme un symptôme en particulier de la schizophrénie et de l'hystérie. Voir *narcissisme* dans J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* et l'entrée correspondante dans le TLFi (<http://www.cnrtl.fr/definition/narcissisme>.) dans laquelle figure une phrase de l'extrait d'Artaud que je viens de commenter (« Il me parle de Narcissisme, je lui rétorque qu'il s'agit de ma vie. ») pour illustrer le sens péjoratif du terme, synonyme d'égoïsme, d'égoïsme et d'égotisme.

interprétation hérétique de la tradition chrétienne, puisqu'elle correspond à un renversement de cette tradition, selon laquelle la chair en tant qu'impure est opposée à l'esprit et condamnée. Le chrétien, par une ascèse et un renoncement, doit donc s'en détourner, alors qu'Artaud affirme qu'il lui voue un culte. Ce « mysticisme » de l'auteur, réinterprétation idiosyncratique de la tradition chrétienne, jouera un rôle dans son exclusion du groupe surréaliste ainsi que dans son internement et est considéré comme un symptôme de pathologie mentale par la psychiatrie. Suivant l'interprétation freudienne de la schizophrénie, l'hypocondrie, focalisation de l'attention sur le corps (« la chair »), appartient aux symptômes de la dissociation schizophrénique et constitue une variation du narcissisme précèdent (S. Freud, *Métapsychologie*, dans XIII, p. 238). Par conséquent, l'interlocuteur associe en réaction au propos de l'auteur cette chair au Soi, tentant de reprendre et de développer en la spécifiant sa caractérisation de narcissisme. Artaud semble alors s'emporter à propos du flou terminologique dont fait preuve son interlocuteur. Il lui rappelle, tel un collègue psychanalyste, la distinction entre le « Moi » et le « Soi », qu'il oppose et « qui se balancent de l'équilibre de la chair ». La chair artaldienne prend donc à revers la psychanalyse, en fusionnant ces deux entités opposées qu'elle annule et dépasse d'un même geste.

L'auteur reprend l'opposition traditionnelle entre la chair et l'esprit à son avantage dans son débat avec la psychanalyse. L'intérêt pour la chair appartient à l'expérience sensible et ne relève ainsi ni de l'intérêt pour le soi, ni de l'intérêt pour le moi, entités psychiques abstraites. Il ne peut signifier dès lors un narcissisme ou une dissociation à conséquences schizophrènes. Ce dialogue rapporté par l'auteur annonce le rejet du moi psychologique (*ego*), dérivé de l'expérience fondamentale cartésienne de

l'auto-affection, qui apparaît dans les cahiers de Rodez<sup>265</sup>. Elle correspond à un rejet conjoint de la pratique psychiatrique et de la psychanalyse. Par ce dialogue-confrontation, l'auteur montre une connaissance des théories psychiatriques et manifeste une volonté de s'approprier ce pouvoir psychiatrique. Cette réinterprétation de la chair chrétienne annonce également le rejet de l'esprit dans les derniers écrits et la définition d'un corps sans esprit, purement incarné.

Cette reprise en charge de la chair chrétienne correspond en effet plus généralement à une critique plus vaste de la conception théologique d'une séparation entre corps et esprit. L'intérêt pour la chair se double d'un souci constant de pouvoir communiquer avec son esprit. Le poète ne parvenant à pas à mettre sa pensée en mots, la chair, en tant que point de contact entre corps et esprit, est le lieu où il fait l'expérience d'une souffrance due à l'impossibilité pour ces deux entités d'entrer en contact : « je souffre, non pas seulement dans l'esprit, mais dans la chair et dans mon âme de tous les jours. Cette inapplication à l'objet qui caractérise toute la littérature, est chez moi une inapplication à la vie » (O, p. 80). Pourtant, le poète inverse cette souffrance en revendiquant une sensibilité supérieure et développe une conception de la chair qui dépasse la séparation entre corps et esprit qu'il réunit sous la coupe du sensible :

Il y a des cris intellectuels, des cris qui proviennent de la finesse des moelles. C'est cela, moi, que j'appelle la Chair. Je ne sépare pas ma pensée de ma vie. Je refais à chacune des vibrations de ma langue tous les chemins de ma pensée dans ma chair.

Il faut avoir été privé de la vie, de l'irradiation nerveuse de l'existence, de la complétude consciente du nerf pour se rendre compte à quel point le Sens et la Science de toute pensée est caché dans la vitalité nerveuse des moelles et combien ils se trompent ceux qui font un sort à l'Intelligence ou à l'absolue Intellectualité. Il y a par-dessus tout la complétude du nerf. Complétude qui tient toute la conscience, et les chemins occultes de l'esprit dans la chair. (O, p. 146-47)

---

<sup>265</sup> Voir « La Traversée du miroir », dans la partie « L'invention langagière et la traversée du miroir », p. 23-34.

Le poète critique de même les visions du corps comme un instrument de la Raison qui dérive de la conception chrétienne d'une supériorité de l'Esprit : « Je suis en quelque sorte l'Excitateur de ma propre vitalité : vitalité qui m'est plus précieuse que la conscience car ce qui chez les autres hommes n'est que le moyen d'être un Homme est chez moi toute la Raison. » (O, p. 147) Par la syllepse, le corps tout entier devient la Raison : ce qui préoccupe l'auteur, son intérêt principal, son but, mais aussi une raison supérieure qui remet en question la Raison rationnelle, associée à la médecine. Ce rejet de la raison dans le corps se double d'un rejet semblable dans l'ordre du langage. Le langage, en tant qu'instrument et illustration de la raison, doit devenir « un moyen de folie, d'élimination de la pensée, de rupture, le dédale des déraisons<sup>266</sup> ». Le poète positionne sa langue du côté de la folie et de la déraison en opposition à la langue française emblématique de la Raison suivant la tradition de Port-Royal. Elle est opposée à l'esprit et à la pensée, parallèlement à la définition d'un corps-raison de la pure présence qui annule la séparation entre corps et esprit. Ce « je suis donc je dé-pense » prend à revers la maxime cartésienne.

Le poète se revendique par suite investi d'une sensibilité supérieure qui lui permet d'avoir une meilleure compréhension du corps humain. Non seulement ses œuvres sont « le cri même de la vie » (O, p. 79), mais le poète, par son appréhension supérieure de la vie, qualifiée de « magnétisme » et de « force de vie », réforme sa vie :

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

---

<sup>266</sup> « Oui, voici maintenant le seul usage auquel puisse servir désormais le langage, un moyen de folie, d'élimination de la pensée, de rupture, le dédale des déraisons et non pas un DICTIONNAIRE où tels cuistres des environs de la Seine canalisent leurs rétrécissements spirituels. » (*L'Ombilic des limbes suivi de Le Pèse-nerfs et autres textes*, p. 201)

Il faut compter pour moi, avant tout, avec le magnétisme incompréhensible de l'homme, avec ce que, faute d'une expression plus perçante, je suis bien obligé d'appeler sa force de vie. (O, p. 146)

Le poète revendique ainsi un pouvoir de guérison et plus généralement, tout en élaborant sa conception du corps humain et de la vie, s'investit d'un pouvoir de vie et de mort comparable au pouvoir médical. Son œuvre devient une invention de la vie même qui tente de fusionner l'art et la vie.

#### iv. L'im-pouvoir

Cette force de vie est un pouvoir créateur qu'on pourrait décrire comme un « impouvoir » en ce qu'il résulte de « l'effondrement central de l'âme » et de l'incapacité à s'exprimer et à créer. Artaud revendique sa souffrance qui le distingue en tant que poète exemplaire et il déclare assumer son impuissance : « Je suis un homme qui a beaucoup souffert de l'esprit, et à ce titre j'ai le *droit* de parler. Je sais comment ça se trafique là dedans. J'ai accepté une fois pour toutes de me soumettre à mon infériorité » (O, p. 74). C'est en tout cas autour de ce noyau fondamental que s'élabore l'œuvre du poète à cette époque, qui correspond principalement à la description du dysfonctionnement de son esprit et des souffrances qui en découlent. Artaud utilise ce terme d'« impouvoir » (O, p. 162) qui sera repris par Blanchot pour synthétiser l'expérience de l'écriture<sup>267</sup>, puisque cette impuissance qui est thématifiée dans les écrits du poète devient paradoxalement la raison même de l'écriture : l'impouvoir devient ainsi im-pouvoir, un pouvoir qu'elle abrite en puissance du fait de sa morphologie.

---

<sup>267</sup> Blanchot, « Artaud », *Le Livre à venir*, p. 48 : « Il a comme touché, malgré lui et par une erreur pathétique d'où viennent ses cris, le point où penser, c'est toujours déjà ne pas pouvoir penser encore : "impouvoir", selon son mot, qui est comme essentiel à la pensée ». (Cité par J. Derrida, « La parole soufflée », dans *L'Écriture et la différence*, p. 255)

Cet impouvoir inverse l'échec qui devrait résulter de l'« effondrement central de l'esprit ». Il correspond donc à une transmutation de la séparation-décomposition et de l'avortement précédents. L'expression « les conséquences de fleurs », qui rappelle les « fleurs malades<sup>268</sup> » de Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, synthétisent ces différents aspects. Ces fleurs étaient déjà une référence aux fleurs de la rhétorique, à l'origine « ornement poétique », puis par extension, désignation péjorative signifiant « expressions poétiques conventionnelles » (GR) c'est-à-dire « ornement factice ». Baudelaire détourne cette expression péjorative qu'il transforme en la renversant. Il en fait une métaphore de son processus créatif. Ces fleurs (ces poèmes qui empruntent stylistiquement à la rhétorique classique et aspirent cependant à un nouveau type de beauté formelle par une certaine alliance des contraires) naissent de la douleur du poète et dans la boue des quartiers où vivent des personnages et se produisent des actes que condamnerait la morale<sup>269</sup>. Ces poèmes font en effet référence à des sujets ignorés d'ordinaire par la poésie classique et condamnés par la morale bourgeoise. L'acte créateur est caractérisé comme une transmutation d'une substance impure en une matière noble qui rappelle le processus alchimique de décantation évoqué plus haut. Les fleurs d'Artaud s'inscrivent dans cet héritage en reprenant les conceptions baudelairiennes de transformation de la pourriture terrestre en poésie, même si Artaud, qui refuse la notion de style (« Toute l'écriture est de la cochonnerie », *Le Père-Nerfs*, dans O, p. 165), ne rattache pas son œuvre à la rhétorique, s'oppose à la quête de la beauté formelle et tend à définir son œuvre comme une antithèse de cette dernière. Les fleurs d'Artaud proviennent de la souffrance du poète et suggèrent par suite qu'un autre enfantement a lieu, qui est celui de l'écriture. Cela prélude à la relation évoquée

---

<sup>268</sup> Dédicace des *Fleurs du mal* adressée à Théophile Gautier.

<sup>269</sup> « C'est l'un des prodigieux privilèges de l'Art que l'horrible puisse devenir beauté et que la douleur rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une joie calme. » C. Baudelaire, cité par H. Friedrich, « Baudelaire, le poète de la modernité », in *Structure de la poésie moderne*, p. 52.

constamment plus tard par le poète entre fécalité et acte créateur. Cette fécalité est considérée comme caractéristique de la schizophrénie par la psychiatrie. Pourtant, Freud a suggéré que la représentation du *feces* dans l'inconscient collectif, qui est un objet d'échange, substance impure et rejetée qui peut être transformée en substance précieuse, est liée à celle de l'argent, et par conséquent, aux processus alchimiques et économiques<sup>270</sup>. À la fin du passage, « cette chair n'est que commencements et qu'absences » : elle semble du fait de la souffrance en proie à une perpétuelle naissance (les « commencements ») qui ne parvient jamais à son terme et avorte (les « absences »). Ce n'est pas autrement que le poète associe ses créations à un avortement : « Car je ne puis pas espérer que le temps ou le travail remédieront à ces obscurités ou à ces défaillances, voilà pourquoi je réclame avec tant d'insistance et d'inquiétude, cette existence même avortée. » (O, p. 70) Le poète reprendra cette caractérisation dans la préface aux *Œuvre Complètes* en 1947 qualifiant ses poèmes d'« avortés » (O, p. 20), ce qui transpose au processus poétique son refus de sa propre naissance. Ne parvenant ainsi pas à naître, le poète ne serait donc jamais né et se situerait en-deçà de la vie et au-delà de la mort, tel un « mort-vivant ». Ses poèmes se situent de même dans les limbes de la création, celles-là mêmes auxquelles fait référence *L'Ombilic des limbes*.

---

<sup>270</sup> Pour une étude historique du réseau métaphorique (politique, économique et inconscient) qui lie ces différents aspects, voir D. Laporte, *Histoire de la merde* : « [o]r, la civilisation, à en croire Freud du moins, suit un double mouvement : mue par une impulsion à "asujettir la terre", elle fabrique des objets et des valeurs socialement utiles en même temps qu'elle ne cesse d'être motivée par un autre but : le gain-de-plaisir, irréductible à jamais à la dimension de l'utile. Pris dans le faisceau de ces "deux buts convergents" : le *déchet*, résultat obligé des productions socialement utiles et ressort de la triade ordre-propreté-beauté. Ce qui chute de la production doit trouver à se *sublimiser* pour un gain-de-plaisir, un *enrichissement* : nous ne nous tenons pas si loin des métaphores des maîtres qui lavent la langue, conseiller ou poète des princes, De Seyssel ou Du Bellay. » (p. 23) On voit qu'Artaud court-circuite cette circulation du déchet en assimilant création et fécalité, ce qui correspond à un détournement de la théorie psychiatrique.

### b. Une révolution surréaliste « authentique »

La participation d'Artaud à la révolution surréaliste est éminemment contradictoire et semble dès le départ fondée sur un malentendu. Le poète y voit une possibilité de dépasser ses souffrances psychiques en les prenant comme thème principal, donnant ainsi à son « âme » un espace d'expression de façon à reconquérir ce dont ce corps, qu'il ressent comme un obstacle, le prive. C'est un moment où Artaud insiste sur l'expérience intérieure. Durant cette période, le poète semble se détourner du corps, tandis qu'il rejette la matière, la vie et la réalité, ce qui va se situer aux antipodes du marxisme dialectique dont les surréalistes tentent de se rapprocher.

Les conceptions divergentes d'Artaud quant à la révolution surréaliste et aux attentes qu'il place dans cette expérience se révèlent en particulier lors de la rupture avec le groupe qui semble inévitable quand ceux-ci décident de rejoindre le parti communiste, ce que le poète refuse vivement, déclarant la fin de l'aventure surréaliste<sup>271</sup>. Dans le pamphlet écrit par Breton et plusieurs autres surréalistes, Artaud sera vivement pris à parti. Il est condamné pour son mysticisme<sup>272</sup>. Le terme mystique est employé par Breton dans le *Second manifeste du surréalisme* de façon péjorative. Il est employé lors de la condamnation des membres du mouvement qui viennent d'en être

---

<sup>271</sup> « Y-a-t-il d'ailleurs encore une aventure surréaliste et le surréalisme n'est-il pas mort du jour où Breton et ses adeptes ont cru devoir se rallier au communisme et chercher dans le domaine des faits et de la matière immédiate l'aboutissement d'une action qui ne pouvait normalement se dérouler que dans les cadres intimes du cerveau. » (O, p. 236)

<sup>272</sup> « Il y a longtemps que nous voulions le [Artaud] confondre, persuadés qu'une véritable bestialité l'animait. Qu'il ne voulait voir dans la Révolution qu'une métamorphose des conditions intérieures de l'âme, ce qui est le propre des débiles mentaux, des impuissants et des lâches. [...] Il ne concevait, ne reconnaissait d'autre matière que "la matière de son esprit", comme il disait. [...] Nous ne voyons pas pourquoi cette charogne tarderait plus longtemps à se convertir, ou, comme sans doute elle dirait, à se déclarer chrétienne. » (*Au grand jour*, dans *Tracts surréalistes et déclarations collectives* ; cité dans O, p. 235)

exclus et dont fait partie justement Artaud : « Je pense que cette discrimination très précise est seule parfaitement digne du but que nous poursuivons, qu'il y aurait quelque aveuglement mystique à sous-estimer la portée dissolvante du séjour de ces traîtres parmi nous<sup>273</sup> ». Breton rattache le mysticisme à l'ignorance. On retrouve ce terme également pour fustiger la religion catholique qui est assimilée au capitalisme dans une « Note sur l'argent » d'André Thirion dans le numéro de *La Révolution surréaliste* dans lequel est publié ce manifeste : « C'est en leur nom que Huysmans, avant que sa raison sombrât définitivement dans l'imbécile mystique du catholicisme lié à l'argent comme le ver l'est au cadavre, voulut, au seuil de ce magnifique *Là-bas* où règne le diable, prince des spoliés, marquer d'une flétrissure éternelle l'épouvantable maître de la corruption<sup>274</sup> ». À nouveau, le mysticisme est marqué du sceau de la bêtise et consacre la corruption religieuse et financière.

Artaud réplique à son excommunication dans plusieurs textes dont *A la grande nuit ou le bluff surréaliste* qui prend le contre-pied de la brochure dans laquelle il a été condamné et qui s'intitule *Au grand jour*. Les mots mêmes d'Artaud à l'encontre des surréalistes étaient utilisés pour le discréditer ainsi que le poète le rappelle dans une note de bas de page de *À la grande nuit*. Artaud reprend ainsi l'effet des surréalistes dans son texte.

Le titre des deux brochures est révélateur de l'opposition entre la pensée du poète et celle du groupe surréaliste. Les surréalistes se placent du côté de la lumière révolutionnaire, tandis qu'Artaud revendique une obscurité héritée du mysticisme dont les surréalistes, bien qu'influencés par ce courant de pensée, se sont publiquement

---

<sup>273</sup> Breton, *Second manifeste du surréalisme*, dans *Manifestes du surréalisme*, p. 84.

<sup>274</sup> A. Thirion, *La Révolution Surréaliste*, no 12, 15 décembre 1929, p. 27.

démarqués en raison de leur rejet de la tradition ainsi que de leur anticléricalisme<sup>275</sup>, typique à la fois des tendances républicaine et marxiste. Dans *La Révolution surréaliste* de décembre 1929, Maxime Alexandre déclare d'ailleurs : « Un mysticisme contre Dieu, si mysticisme comme dieu n'étaient pas devenus des termes inutilisables, serait une assez bonne définition de la conception du monde que j'entends. Conception du monde qui ne doit rassurer personne<sup>276</sup>. » Il précise par une note ce qu'il entend par ce terme en citant la définition de la vérité par Lénine dans son livre sur le matérialisme : « (\*\*) "Mysticisme" : "la pensée humaine, d'après sa structure est capable de nous donner la vérité absolue...", "du point de vue du matérialisme moderne, c'est-à-dire du marxisme, seules les limites d'approchement de nos connaissances à la vérité objective, absolue, sont déterminées historiquement, mais l'existence de cette vérité même est absolue (non limitée)." (Lénine, *Matérialisme et Empirocriticisme*). » La pensée humaine comme la vérité objective ont donc un caractère absolu. Le matérialisme rejoint ainsi le mysticisme. Alexandre affirme de façon tonitruante que le surréalisme est un mysticisme, ce qu'il s'empresse de dénier dans la même phrase, puisque le terme de mysticisme ne peut plus être employé du fait de son étroite relation historique avec le christianisme. On voit que, bien que se ralliant à l'anticléricalisme de la révolution marxiste au moyen de distinctions terminologiques, citations et références, le surréalisme retrouve pourtant dans cette philosophie politique les éléments d'une quête spirituelle mystique qui refuse de dire son nom. Breton avait d'ailleurs revendiqué le droit de la révolution surréaliste à « soulever [...] le problème [...] de la religion<sup>277</sup> ».

---

<sup>275</sup> « Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de famille, de patrie, de religion. » (Breton, *Second manifeste*, p. 77, je souligne)

<sup>276</sup> M. Alexandre, *La Révolution Surréaliste*, no 12, 15 décembre 1929, p. 50.

<sup>277</sup> « Je ne vois vraiment pas, n'en déplaise à quelques révolutionnaires d'esprit borné, pourquoi nous nous abstiendrions de soulever, pourvu que nous les envisagions sous le même angle que celui sous lequel ils envisagent – et nous aussi – la Révolution : les problèmes de l'amour, du rêve, de la folie, de l'art et de la religion. » (A. Breton, *Second manifeste*, p. 89)

Aussi Artaud vise-t-il juste quand il affirme que la révolution surréaliste est avant tout d'« essence spirituelle » :

Mais la révolution est profondément insaisissable et ceux qui la prêchent ne sont en général pas ceux qui la font. Oui, le genre de révolution que supposait le surréalisme à l'origine est impensable, sur le plan de la vie. Saisissable ou non saisissable, la révolution est affaire d'esprit, et l'esprit pratique n'a jamais rien eu à faire là-dedans. Quels bouleversements dans l'ordre des choses sont comparables à ceux que la pensée a fixés. L'absolu d'une attitude spirituelle quelconque est supérieur à n'importe quels bouleversements réels, mais précaires. Ce point de vue d'un idéalisme intégral, je crois qu'il est urgent maintenant de l'affirmer si l'on ne veut pas que le surréalisme nous conduise à une forme abâtardie et abjecte de réalisme. Car c'est à cela que la révolution marxiste nous amène directement. Le marxisme est le dernier fruit pourri de la mentalité occidentale. Une atteinte grave portée à l'impalpabilité de l'esprit. Et le surréalisme lui-même dans sa recherche d'une certaine solidité spirituelle, dans son désir d'isoler quelque chose qui serait comme l'ectoplasme de la pensée, est encore une considération matérialiste jetée au hasard sur l'esprit. Tout ce qui fixe, tout ce qui arrête l'esprit est un point de vue vivant, c'est-à-dire plein de ténèbres, destiné à la mort et à la putréfaction. C'est leur insistance à s'adresser à la vie qui fait éprouver aux surréalistes cette nécessité de changements limités, pondérables. La libération spirituelle véritable exige l'appoint d'un mysticisme dont ils se sont plus éloignés que jamais. (O, p. 244)

Le marxisme que l'auteur refuse de rejoindre devient cette fois emblème de la corruption occidentale qu'il pense pourtant révolutionner. Le poète, qui partage avec les surréalistes un intérêt pour un certain romantisme noir et place au centre de son expérience créatrice la folie et le rêve, se situe davantage socialement et politiquement dans un héritage à la fois décadentiste, symboliste et anarchiste<sup>278</sup>. Artaud revendique la coupure d'avec la société et son impuissance dont il fait même l'un des premiers motifs de ralliement du mouvement :

Car j'ai été le premier dans ce *groupement éternellement maladif* [je souligne] à réclamer le bénéfice d'une certaine impuissance. Impuissance qu'ils se sont tous reconnue ensuite et dont ils ont fait une sorte d'article de foi. (Voir *Légitime Défense*.) Au nom de l'impuissance qui m'affecte, qui me retranche de la réalité, je me suis cantonné dans ma solitude. Impuissance qui m'a été un absolu à moi-même ; comme l'amour était un absolu pour quelques autres, comme l'action est un absolu pour certains. Qui pourrait me reprocher mon attitude immobile, immobile extérieurement, si sous le couvert de cette attente immuable je conserve une pensée qui agit ? Le surréalisme n'était-il pas à l'origine une réhabilitation de la pensée ? Ne cherchait-il pas à donner à la pensée une réalité pleine d'air et de formes, cette réalité entr'aperçue et dont ils se sont presque aussitôt détournés ? (O, p. 243-44)

---

<sup>278</sup> « Pour moi la question est jugée et bien jugée. Il n'y a jamais eu à proprement parler d'esprit surréaliste. Le meilleur de cet esprit était déjà dans Lautréamont, dans Rimbaud, voire dans Léon Paul-Fargue. Les surréalistes n'ont donc en rien innové, et en plus, d'une chose toute spontanée, mais dont les répercussions pouvaient être immenses, ils ont tiré un procédé mécanique où les pires régions de la conscience sont en jeu. » (O, p. 243)

Le surréalisme se caractérise ainsi comme un « groupement éternellement maladif », un groupe rassemblé en raison d'une maladie commune qui le marque de son impuissance. Selon le poète, exemplaire en ce qu'il est « malade de l'esprit », le groupe devrait revendiquer cette maladie et l'impuissance qui en résulte. Il n'a pas le choix d'occuper cette position et donc de se démarquer de la révolution marxiste.

Le rejet de ce mysticisme n'a pourtant pas préservé les surréalistes des écueils de la religion nonobstant leur profanation de cette dernière puisqu'Artaud moque leur quête de la jouissance qui, contrairement aux apparences, ne se distingue en rien des pratiques ascétiques chrétiennes :

Je méprise trop la vie pour penser qu'un changement quel qu'il soit qui se développerait dans le cadre des apparences puisse rien changer à ma détestable condition. Ce qui me sépare des surréalistes c'est qu'ils aiment autant la vie que je la méprise. Jouir dans toutes les occasions et par tous les pores, voilà le centre de leurs obsessions. Mais l'ascétisme ne fait-il pas corps avec la véritable magie, même la plus sale, même la plus noire. Le jouisseur diabolique lui-même a des côtés d'ascète, un certain esprit de macération (O, p. 237).

La macération est un concept chrétien qui désigne la « pratique d'ascétisme, privations, mortifications que l'on inflige à son corps, par esprit de pénitence, pour soumettre la chair à l'esprit. » (GR) De façon ironique et parodique, puisqu'il renvoie à l'expéditeur les condamnations du groupe à son encontre dans leur style même, il les accuse de faire preuve d'une ferveur toute catholique dans leur recherche du plaisir. Le poète tourne en dérision les surréalistes qu'ils caractérisent comme des ultra-catholiques alors qu'ils se proclament anticléricaux et rejettent la tradition catholique. Cet ascétisme est tout autant une profanation de cette tradition que le poète qualifie de « diabolique » et « magique ». Le poète condamne les pratiques surréalistes en tant que procédés magiques et mécaniques (note précédente) car ils ont échoué, selon lui, à entrer en contact avec l'inconscient et qu'ils ont au contraire exploré les « pires régions de la

conscience », ce qu'il rattache au dévoiement de la révolution spirituelle surréaliste authentique. Étant donné que selon le poète, « jouir dans toutes les occasions et par tous les pores » coïncide avec « le centre de leurs obsessions », cette expression des « pires régions de la conscience » laisse entendre que ce qu'Artaud condamne, c'est la prépondérance donnée aux pulsions sexuelles. Ceci annonce l'attitude du poète face à la théorie psychanalytique plus tard qu'il assimile à la sexualité dans un même rejet. Artaud oppose aux errements de ses anciens camarades son mysticisme qui réinterprète cette tradition chrétienne<sup>279</sup>, alors que les surréalistes, par leur rejet antidialectique, ne font en fait que répéter et perpétuer cette dernière.

S'opposant aux « jouisseurs diaboliques » que sont les autres surréalistes, le poète déclare mépriser la vie. Cependant, Artaud suggère qu'il est en quête d'une autre vie. Il cherche à transformer la vie par un cheminement spirituel. Il glose la révolution comme une expérience spirituelle<sup>280</sup> qui doit changer le moi, la personne même, mais plus généralement ce qu'est le moi et ce qu'est l'homme. Il insiste alors sur l'importance de l'individualité, ce qui le rapproche définitivement des révolutionnaires anarchistes.

Ce rôle de l'individualité pourrait sembler, selon les surréalistes, contradictoire, contre-productif et bourgeois, hérité de la société capitaliste occidentale et de sa définition du sujet, de l'individu et de la liberté individuelle. Mais Artaud critique

---

<sup>279</sup> « Ils auront beau hurler dans leur coin et dire que ce n'est pas cela, je leur répondrai que pour moi le surréalisme a toujours été une insidieuse extension de l'invisible, l'inconscient à portée de la main. Les trésors de l'inconscient invisible devenus palpables, conduisant la langue directement, d'un seul jet. Pour moi, Ruysbroek, Martinez de Pasqualis, Boehme me justifient suffisamment. N'importe quelle action spirituelle si elle est juste se matérialise quand il le faut. Les conditions intérieures de l'âme ! mais elles portent avec elles leur vêtue de pierre, de véritable action. C'est un fait acquis et acquis de lui-même, irrémisiblement sous-entendu. », n. 3, O, p. 239.

<sup>280</sup> « La Révolution est d'essence spirituelle pure. » (O, p. 242) ; « Que chaque homme ne veuille rien considérer au-delà de sa sensibilité profonde, de son moi intime, voilà pour moi le point de vue de la Révolution intégrale. Il n'y a de bonne révolution que celle qui me profite, à moi, et à des gens comme moi. Les forces révolutionnaires d'un mouvement quelconque sont celles capables de désaxer le fondement actuel des choses, de changer l'angle de la réalité. » (n. 2, O, p. 237) En un mot : « Tout le fond, toutes les exaspérations de notre querelle [avec les surréalistes] roulent autour du mot Révolution. » (n. 1, O, p. 236.)

vivement la conception politique des surréalistes, et de façon provocante, dans le premier passage de sa brochure que je vient de citer, il suggère que le marxisme n'est qu'une évolution de la société bourgeoise qui vient logiquement à la suite du capitalisme : « Le marxisme est le dernier fruit pourri de la mentalité occidentale. » Le rejet du « réalisme abject » et la nécessité d'un retour à un « idéalisme intégral » anachronique que défend l'auteur condamnent simultanément ces deux visions politiques en apparence antagonistes et liées, justement, en raison de cet antagonisme même. Ce spiritualisme en effet consiste en une remontée aux sources du christianisme qui rompt la continuité logique et temporelle.

C'est pourquoi Artaud renvoie dos à dos les surréalistes et les religieux catholiques, ceux qu'ils désignent par le terme d'« ascètes » et qui dévoient cette tradition chrétienne, alors même que les premiers sont anticléricaux et rejettent l'héritage chrétien. En fait, Artaud condamne l'ascétisme chrétien qu'il identifie à une certaine pensée matérialiste et définit une autre forme de cheminement spirituel qui ne passe pas par une renonciation à soi en vue de rejoindre dieu, auquel correspond la renonciation matérialiste à l'individu. Sa définition de la révolution est ainsi mystique et redonne aux pratiques spirituelles héritées du mysticisme un rôle politique de transformation de la société qui leur a été dénié jusque là. On peut dire qu'Artaud conçoit le surréalisme comme une contre-culture : expérience spirituelle d'un groupe qui initie (à) un changement de l'homme.

**c. L'« athlétisme affectif » : l'ascèse corporelle des écrits sur le théâtre  
des années 30**

Dans les écrits sur le théâtre des années 30, en particulier dans *Le Théâtre et son double*, le poète, s'inspirant des rituels non-occidentaux, tente de développer une pratique systématique destinée à former l'acteur et adapter son corps aux exigences du théâtre. Ce travail du corps se concentre sur la gestuelle théâtrale et le souffle. L'idée d'une réfection nécessaire du corps humain commence ainsi à émerger. Cette pratique sera reprise plus tard et développée par l'auteur. Elle est alors censée mener à la transformation du corps de l'acteur, puis à celui du spectateur et donc à l'ensemble du genre humain. La révolution spirituelle devient donc transformation physique du corps aux implications révolutionnaires.

Artaud s'inspire dans son manifeste de la maladie et des processus de contagion comme d'un modèle pour illustrer la nouvelle technique théâtrale qu'il souhaite développer. La contagion est utilisée pour symboliser le rapport entre le public et la scène. Ceci revisite la notion de *catharsis* telle qu'elle a été successivement définie par Platon puis par Aristote. De même que chez Platon, l'identification entre le spectateur et l'acteur, l'échange passionnel entre la scène et le public est en effet comparé par le poète à une contagion<sup>281</sup>. Artaud reprend cette vision traditionnellement négative du

---

<sup>281</sup> L'une des raisons principales du rejet de la tragédie par Platon (*République*, Livre X), qui avoue pourtant l'apprécier, confessant de la sorte peut-être sa propre faiblesse et soulignant le danger qu'elle représente puisqu'elle peut même affecter l'homme le plus vertueux, le philosophe, est qu'elle représente les dieux et les héros commettant des actions condamnables suivant les lois humaines et qui ne donnent pas le bon exemple aux citoyens. De plus, en ne représentant pas les personnages vertueux qui agissent de façon raisonnable et tempérée ainsi qu'en sollicitant constamment la réponse affective des spectateurs, la tragédie détourne le spectateur de la raison qui en vient même à l'ennuyer. Enfin, la tragédie est vue même comme une épidémie, les passions étant prises dans leur sens étymologique de passivité, c'est-à-dire subies. Elles contaminent la pensée du spectateur et altèrent son caractère et sa capacité à juger de ce

théâtre, qu'il retourne en une force positive et dont il fait une composante essentielle de son théâtre.

L'acteur envisage le théâtre sur le mode d'une crise (pathologique) voire d'une catastrophe aux vertus transformatrices, révolutionnaires. Ainsi, il s'inscrit dans l'héritage d'Aristote qui inversait les conceptions négatives du théâtre comme maladie chez Platon en un processus thérapeutique sur le mode du *pharmakon* : le théâtre, selon le philosophe, est une maladie, une crise, une passion à laquelle il faut s'exposer pour s'endurcir et être en mesure d'affronter les crises réelles, de jouer son rôle dans la cité. Le théâtre aide ainsi à purifier et à rendre meilleur, par la *catharsis*, qui signifie « purification » en grec<sup>282</sup>.

Artaud reprend la caractérisation platonicienne de la tragédie comme maladie de façon littérale. Il l'amplifie même à l'extrême et en fait un des aspects essentiels de son théâtre, tout en la conjuguant à la critique platonicienne de la *mimesis* théâtrale. Le poète redonne ainsi à la *catharsis* sa connotation de maladie, il en fait une crise,

---

qui est juste en lui donnant le goût de ce qui est condamnable, développant les désirs les plus bas qui devraient rester sous le contrôle de la raison, ce qui corrompt les citoyens et nuit par conséquent à l'ordre de la cité.

<sup>282</sup> Aristote, dans le chapitre VI de *La Poétique*, donne ainsi un rôle éducatif et cognitif à la tragédie, la réconciliant avec la vie sociale et politique : « La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre. » Cette action de purgation, la *catharsis*, est le plaisir utile qu'en retire le spectateur. La *catharsis* n'est pas explicitement définie, mais Aristote la décrit ailleurs dans son œuvre quand il parle de médecine. La *catharsis* consiste en une cure homéopathique menée par l'application de cela même dont on veut se débarrasser. Elle correspond donc à un *pharmakon*, terme qu'on trouve justement dans le *Phèdre* de Platon et à partir de laquelle Jacques Derrida a dérivé le concept correspondant, un poison utilisé comme remède. Il s'agit d'un renversement de l'argument de Platon, qui voyait dans la tragédie un risque de contamination. De maladie-poison, par la *catharsis*, la tragédie devient remède. On a ainsi du plaisir à contempler la représentation de choses dont l'observation dans la réalité nous est insupportable. La tragédie grecque doit imiter toutes les passions, principalement la peur et la crainte, en montrant sur scène la violence, le crime, les cadavres, le hideux, la mort, ce qui sera plus tard sera considéré comme obscène, irréprésentable. On se plaît à regarder des représentations de réalités affreuses qui, en faisant expérimenter la crainte et la peur, par identification avec les personnages représentés, à la fois permettent de vivre ces passions, de supprimer le besoin d'en faire l'expérience et ainsi de ne pas y donner libre cours lors de la gestion des affaires de la cité mais aussi permettent de mieux comprendre ces émotions, leur objet, de savoir comment y répondre, comment faire face aux événements graves et de s'endurcir grâce à l'expérience des héros qui ont vécu ces passions.

l'affrontement d'une maladie et sa résolution. Le théâtre n'est plus seulement une cure des passions en communiquant ces mêmes passions par le spectacle. Il n'est plus une image passionnelle de la maladie comme chez Platon et Aristote, il est littéralement un processus de contagion :

Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison. Et la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste plus rien que la mort ou qu'une extrême purification. De même le théâtre est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction. Il invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies; et l'on peut voir pour finir que du point de vue de l'humain, l'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartufferie; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela. (« Le théâtre et la peste », O, p. 521)

Le théâtre devient une maladie réelle : la mise en scène d'une épidémie qui se propage dans la salle par le biais de la *catharsis*. La comparaison et l'assimilation même du théâtre à la maladie, puisque le poète décrit une représentation de la peste, tendent en fait à faire se rejoindre *catharsis* et *mimesis*.

On le voit, Artaud ne suit pas Platon ; il ne rejette pas simplement la *mimesis* et la représentation. Il refuse la représentation telle qu'elle est définie par le théâtre moderne ; à la fois son réalisme, ses codifications et sa subordination au texte. Il ne souscrit pas non plus à la vision aristotélicienne. Il en conserve la vision d'un théâtre comme cure des passions et fait de la *catharsis* une valeur centrale de ses conceptions théâtrales. Mais, il refuse de la subordonner à une *mimesis* soumise à la mesure du réalisme. Il s'agit d'un théâtre de la démesure (de l'outrance) où la *catharsis* s'assimile à la *mimesis*. Ce qu'Artaud réalise par suite n'est pas une critique ou une clôture impossible de la métaphysique théâtrale moderne par une opposition frontale et hyperbolique à la notion de représentation ainsi qu'à l'idée de répétition qui y est associée, comme Jacques Derrida l'a affirmé dans son article « Le théâtre de la cruauté

et la clôture de la représentation »<sup>283</sup>. Artaud revient sur les définitions modernes de la tragédie. Il critique et déplace les notions de *mimesis* ainsi que de *catharsis* et livre sa propre version de la tragédie antique, inspirée de traditions non-occidentales, comme les danses balinaises<sup>284</sup>, qu'il pense plus proches de la source antique.

La contagion précédente doit résulter selon le poète de sa pratique théâtrale alternative qui affecte viscéralement la salle. Il décrit cette pratique dans l'un de ses textes comme « [u]n athlétisme affectif », titre de l'un des textes du *Théâtre et son double* (O, p. 584-89). Prenant pour modèle à la fois certains rituels non-occidentaux comme les danses balinaises et la science, il déclare vouloir non seulement fonder un système de notation pour codifier, décrire et donc prendre en compte dans leur ensemble les différents aspects de la pratique théâtrale, mais aussi entraîner le corps de l'acteur par une pratique systématique et répétée, comme un athlète<sup>285</sup>. Cette pratique commence par un travail du souffle<sup>286</sup> qui permet à l'acteur de maîtriser son émotion. Cet entraînement de l'acteur lui permet de maîtriser et développer sa gestuelle. Il présage de la « révolution anatomique », transformation du corps par la pratique théâtrale, des textes du retour à Paris.

Cet entraînement s'inspire de la médecine chinoise, puisque l'acteur doit viser les points d'acupuncture<sup>287</sup>. Artaud s'était familiarisé avec cette technique à l'occasion d'un traitement en vue de soigner ses souffrances psychiques et l'addiction<sup>288</sup>. Il avait

<sup>283</sup> En vérité, Derrida critique dans cet article les lectures de l'œuvre d'Artaud et l'attitude de certains artistes, penseurs et mouvements de pensée face à la tradition métaphysique.

<sup>284</sup> Voir « Sur le théâtre balinaise », *Le Théâtre et son double*, O, p. 535-45.

<sup>285</sup> « L'acteur est un athlète du cœur. » (« Un athlétisme affectif », O, p. 584)

<sup>286</sup> « J'ai donc eu l'idée d'employer la connaissance des souffles non seulement au travail de l'acteur, mais à la préparation de l'acteur. » (« Un athlétisme affectif », O, p. 586)

<sup>287</sup> « Il n'est pas mauvais dans ce but de connaître quelques points de localisation. » (« Un athlétisme affectif », O, p. 588)

<sup>288</sup> « En février [1932], Artaud fait la connaissance (sans doute grâce à Allendy) de George Soulié de Morant, grand sinologue et spécialiste d'acupuncture. Celui-ci avait appris le chinois et passé treize ans en Chine. Il se passionnait pour la civilisation chinoise. Artaud et lui s'entretenaient à l'évidence de la médecine et du théâtre chinois, deux domaines auxquels Soulié de Morant avait consacré des ouvrages.

discuté de traitement dans sa correspondance avec son thérapeute. On voit à nouveau comment une expérience thérapeutique est l'occasion d'une réflexion artistique, puis est détournée et réutilisée par l'auteur, qui s'improvise acupuncteur. L'auteur suggère même que cette pratique permet à l'acteur de prendre possession du corps du spectateur : « Savoir par avance les points du corps qu'il faut toucher c'est jeter le spectateur dans des transes magiques. » (O, p. 589) À nouveau, le théâtre artaldien développe une version de la *catharsis* comme communication psychique entre la scène et le public. Cette « transe magique » qui tient à la fois de l'hypnose et de la magie aboutit à l'effacement du quatrième mur, séparation traditionnelle entre scène et salle. Elle possède l'ambivalence transitionnelle du *pharmakon*, à la fois cure et poison, rappelant les processus de contagion, alors même qu'elle a pour origine une pratique thérapeutique : elle amalgame public et acteur, maladie et santé.

---

Artaud entame alors des séances d'acupuncture, qui lui procureront un soulagement temporaire mais bien réel. Il écrit de longues lettres à Soulié de Morant, décrivant par le menu ses états de conscience et ses troubles. Les principes de la médecine chinoise intéressèrent Artaud au plus haut point. » (Mèredieu, CAA, p. 453)

#### d. Le corps performé : de l'asile à la scène parisienne

Cette utopie théâtrale du corps sera reprise quand Artaud sort de l'asile et revient sur la scène artistique, dans des performances théâtrales et radiophoniques. Entretemps, l'expérience des traitements psychiatriques et de l'asile aura amené l'auteur à une réflexion sur la médecine, son rapport à l'humain, au corps et au théâtre, si bien que la transformation du corps humain est cette fois pensée en termes médicaux, en détournant le pouvoir médical. En effet, lors de son internement à Rodez, le poète, qui souffre de schizophrénie paranoïaque, est convaincu qu'il est l'objet d'envoûtements. Il pratique ainsi toutes sortes de rituels et incantations pour lutter contre cette magie noire. Ces pratiques sont considérées par le docteur Ferdière comme un symptôme de la maladie de l'auteur et il soumet l'arrêt du traitement par électrochocs et la libération du poète à la disparition de ces comportements<sup>289</sup>. Le poète, dans sa correspondance avec le psychiatre, tente de défendre ces rituels en évoquant son manifeste et sa pratique théâtraux. Il décrit par la suite également ces rituels comme des processus de guérison, puis comme un travail systématique.

À sa sortie de l'asile, Artaud développera cette thématique et il ira même jusqu'à se présenter comme un chirurgien omnipotent, double du créateur-démiurge et médecin de lui-même ainsi que du corps humain. Dans l'œuvre radiophonique et testamentaire *Pour en finir avec le jugement de dieu*, dans laquelle l'auteur synthétise ses conceptions sur le théâtre et définit de la façon la plus complète sa tentative de recréation du corps humain, le poète semble, grâce au medium radiophonique, réaliser son utopie théâtrale.

---

<sup>289</sup> Je renvoie à ce sujet à la première partie (« Une performance thérapeutique », p. 118).

Après avoir mené une réflexion critique sur la dissociation entre corps et pensée qui vide le corps, Artaud en est venu à définir une révolution spirituelle à l'époque de son expérience surréaliste pour tenter de se réapproprier ce corps dépossédé. Cette révolution spirituelle a été progressivement pensée en tant qu'entraînement du corps par une pratique théâtrale inspirée de la médecine chinoise dans le cadre des projets théâtraux des années 30 sur le modèle de l'ascèse mystique. Enfin, l'institutionnalisation psychiatrique d'Artaud a été l'occasion d'un débat avec la psychiatrie qui a mené l'auteur à repenser sa pratique théâtrale en tant que performance thérapeutique et à revendiquer littéralement une transformation du corps humain par cette pratique qui s'égale aux pouvoirs médical et divin ainsi qu'il le fera dans ses derniers textes.

## 2. La révolution « physiologique, anatomique »

Je vais maintenant revenir sur le corps poétique dans les textes que l'auteur a écrits lors des deux dernières années de sa carrière, dans sa période qu'on qualifie du « retour à Paris ». Je me concentrerai principalement sur les cahiers de notes d'Ivry qui viennent d'être publiés<sup>290</sup>, car ayant été écrits au moment de la conception des projets d'émissions radiophoniques, en particulier de l'émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu*, ils permettent de mieux comprendre le « nouveau corps » que l'auteur y décrit et comment celui-ci s'inscrit dans un débat avec la psychiatrie/psychanalyse. J'identifie un mouvement caractéristique de la révolution physiologique que l'auteur revendique par sa pratique théâtrale. Ce mouvement correspond à la réinterprétation hérétique de la tradition chrétienne par le poète et on le retrouve condensé dans la dernière émission radiophonique du poète. L'auteur revisite le chemin de croix qu'il transforme en un événement apocalyptique : le corps sous l'effet de la souffrance physique et psychique se sépare, meurt, se décompose, devient squelette et est anéanti. Par un renversement, il devient un gouffre qui implose et explose à la façon d'un cataclysme qui s'égale à la taille de l'univers et amène ainsi une fin du monde qui est un avènement d'un corps nouveau : « le corps sans organes ». La révolution physiologique devient une révolution physique.

---

<sup>290</sup> L'éditrice Évelyne Grossman a respecté la graphie, la ponctuation et la répartition sur les pages de ces textes. Aussi ces textes présentent-ils ce qui serait considéré ailleurs comme des erreurs de ponctuation, d'orthographe ou de mise en page. Étant donné que, suivant le protocole de présentation des travaux universitaires, il faudrait constamment employer le terme *sic*, de façon à indiquer qu'il ne s'agit pas d'une erreur que j'aurais commise dans la transcription, j'y ai renoncé par souci d'économie. Par suite, les graphies particulières, absences d'accent ou de ponctuation ou encore la mise en page sont le fait du texte original.

### a. Le corps (dé)possédé

On retrouve, tout au long de l'œuvre d'Artaud, la représentation d'un corps (dé)possédé, un corps que le poète ne peut pas posséder en raison de la souffrance physique et psychique, de l'emprise des drogues censées contrer cette douleur et du manque que crée l'addiction ; du jugement des médecins, des traitements de choc psychiatriques ainsi que de la douleur qui y est associée ; du rationnement alimentaire, de l'internement asilaire, des parasites qui, selon le poète, sont envoyés par le diable ou dieu et des envoûtements qu'il dit enfin subir. Le corps est à la fois divisé, séparé, amputé par la douleur. Mais il est aussi dédoublé, l'esprit étant prisonnier dans le corps, ne pouvant que le subir mais pas le contrôler. Dans la pratique théâtrale de l'auteur-acteur-metteur en scène, ceci correspond à un rejet du théâtre psychologique moderne, qui est un théâtre littéraire dans lequel le texte a une importance primordiale et les gestes, les expressions, les intonations des acteurs sont soumis à une lecture psychologique réaliste des personnages qui les dédouble tout en les annexant, laissant de côté une autre pratique théâtrale que le poète tente de réaliser par son projet de Théâtre de la Cruauté. Jacques Derrida avait thématiqué ce rejet du double, du dédoublement, et l'avait généralisé en refus de la répétition dans « Le théâtre de la cruauté et la fin de la représentation ». Il s'agit en fait davantage d'un refus de la répétibilité que de la répétition. Dans ses cahiers de Rodez puis dans ses écrits du retour à Paris, l'auteur dit en effet subir toutes sortes d'envoûtements et de possessions par tout un bestiaire de suppôts de Satan :

C'est ainsi que j'ai sur moi et que je vois autour de moi depuis 10 ans une horde insensée de corpuscules, d'animalcules, de corps fluidiques, de figures plus ou moins spectrales qui n'ont d'autre souci et d'autre but que de se comporter contre moi en goules, en lémures, en vampires, et d'épuiser, sans cesse, mes humeurs, mes sécrétions,

mes sucs vitaux. (Antonin Artaud, « Lettre à André Breton, vers le 1<sup>er</sup> mars 1947 », O, p. 1213)

Cette (dé-)possession qui prolonge la déperdition du corps, perte de substance vitale, décrite dans les premières œuvres est considérée par ses psychiatres de même que cette dernière comme un symptôme de la dissociation (*Spaltung*) à l'origine de la schizophrénie de l'auteur<sup>291</sup>.

---

<sup>291</sup> Voir ainsi ce qu'en dit Ferdière dans *Entretien*.

## **b. Le « corps et sa douleur »**

### **v. Le corps fragmenté**

Ce corps, que l'auteur dit envoûté, possédé et divisé, est en retour souvent « découpé en morceaux » dans ses textes par des listes qui énumèrent et nient simultanément les différentes parties du corps au fur et à mesure de cette dissection. L'auteur nie ces différentes parties pour faire cesser la douleur qu'il ressent en chacun de ces points et pour se guérir. Ces textes correspondent donc à des rituels thérapeutiques qui s'opposent aux « envoûtements ». Il s'agit de l'une des formes que prend la thérapie théâtrale que l'auteur cherche à définir en vue de réformer la pratique théâtrale et le corps de l'acteur (voir notamment « Aliéner l'acteur », O, p. 1520-1523 et « Le théâtre et la science », O, p. 1544-1548).

On retrouve en particulier une telle énumération négative dans un des carnets de l'auteur écrit en 1947 :

Alors, pas de bouche !  
 pas de langue  
 pas de dents  
 pas de larynx  
 pas d'œsophage  
 pas d'estomac  
 pas de ventre  
 pas d'anus.  
 Je reconstruirai l'homme que je suis (O, p. 1581).

Cette liste consiste en une énumération négative, semblable à l'apophatisme ou à la théologie négative. L'apophatisme définit quelque chose en donnant la liste de tout ce qu'il n'est pas et la théologie négative est l'apophatisme appliqué au divin. Cette énumération négative découpe le corps en parties, organes qui se trouvent

successivement niés. L'auteur tente de localiser et d'isoler la douleur pour mieux la conjurer. La négation et l'élimination des différentes parties du corps sont des conditions préliminaires à « la reconstruction de l'homme ».

Cette incantation qui vide le corps de ses organes et reprend la décantation/séparation précédente, intensifie en fait le « trait hypocondriaque » freudien (XIII, p. 238) jusqu'à le renverser en détachant les organes du corps. Le corps privé de ses organes ne peut plus présenter ce symptôme si bien qu'ultimement le diagnostic de schizophrénie ne peut plus s'appliquer et n'est plus valide. Disparaît alors la souffrance physique qui résulte du traitement psychiatrique de choc. Il s'agit de « se reconstruire » en transformant son corps de façon à le guérir et le soustraire à l'emprise de la médecine. Le poète, dans sa dernière émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu*, déclare en effet vouloir se faire un nouveau corps, qu'il qualifie de « corps sans organes » :

Le corps est le corps  
il est seul  
et n'a pas besoin d'organe  
le corps n'est jamais un organisme  
les organismes sont les ennemis du corps (XIV, p. 105, cité par Deleuze et Guattari en italique, sans guillemets ni références dans *L'Anti-Œdipe*, p. 15).

On pourrait mettre en regard la liste précédente avec un dessin que l'auteur a réalisé en 1946 alors qu'il était encore à l'asile de Rodez et qu'il a intitulé « Les corps de terre » (voir illustration 5), qui représente des corps filiformes et désarticulés ainsi que des corps séparés, des parties de corps, des « organes » qui semblent joncher le sol. On pourrait y voir le correspondant graphique de la liste verbale, une « énumération visuelle », suivant l'expression que définit Umberto Eco dans son ouvrage *Vertige de la liste*<sup>292</sup>.

---

<sup>292</sup> U. Eco, « L'Énumération visuelle », *Vertige de la liste*, p. 36-47.



Illustration 5 : Les corps de terre

C'est justement la liste précédente qui est citée en exemple par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *L'Anti-Œdipe* (p. 14), premier tome de *Capitalisme et Schizophrénie*, pour exemplifier la voi(e,x) du Corps sans Organes, concept que les deux penseurs ont emprunté à Artaud. Dans l'ouvrage de Deleuze et Guattari, le personnage conceptuel du schizophrène incarne une sorte de maladie auto-immune du capitalisme qui, tout en s'autodétruisant, secrète la possibilité de le dépasser en le retournant contre lui-même. Selon Freud, le corps du schizophrène est morcelé en une multiplicité d'organes souffrants (XIII, p. 236-44). Le Corps sans Organes, qui commence par la fragmentation du corps et la destruction systématique des organes, conforme en cela à l'interprétation freudienne, mène à la formation d'un corps qui ne correspond plus à cette caractérisation et se soustrait au pouvoir psychiatrique. Artaud, dans les deux tomes de *Capitalisme et Schizophrénie*, apparaît comme un modèle de cette position schizophrène, qui est présentée comme un dépassement du capitalisme et de la modernité associés par les auteurs à la psychanalyse freudienne en vertu de sa pratique interprétative de substitution. L'œuvre du poète est en particulier désignée par les deux auteurs comme « l'accomplissement de la littérature, précisément parce qu'il est schizophrène » (Deleuze et Guattari, *Anti-Œdipe*, p. 160). Aussi est-ce cette liste, une liste qui, en tronçonnant simultanément le corps du poète et le corp(u)s du texte, énonce le point de vue théorique du Corps sans Organes.

La liste représente en effet un autre de la littérature, qui appartient à ses marges, la précède historiquement et signale un au-delà. Selon Eco, la liste appartient aux cultures situées en dehors de la modernité et qui n'ont pas une représentation organisée et globale du monde ou à celles, issues de la modernité, qui cherchent à, ou doivent,

remettre en question une telle représentation<sup>293</sup>. Pourtant, la liste appartient à la modernité en ce qu'elle joue un rôle privilégié dans l'appréhension du vivant (Foucault, « Classer », *Les Mots et les choses*, p. 137-76). Elle est liée à la taxonomie qui ordonne le vivant et à l'anatomie qui « découpe » (*tomein*) le corps. Et c'est l'une des raisons, à mon avis, pour lesquelles elle intéresse autant Artaud, qui tente de s'approprier le « pouvoir médical » (M. Foucault, *Dits et Écrits*, t. III, p. 766-76 et *Le Pouvoir psychiatrique*) pour s'y soustraire et définir une autre conception du corps qui corresponde à sa pratique théâtrale. Aussi la liste chez Artaud est-elle utilisée pour remettre en cause l'organisation encyclopédique du monde. Elle « est conçue pour le goût de déformer » (Eco, *Vertige*, p. 245) et révèle un désir d'excès. La liste est dans ce cas ouverte, répétitive, autoréférentielle, absurde ou contradictoire, sans hiérarchie, c'est-à-dire en opposition avec l'ordre par excellence. La liste, comme le fragment, se situe ainsi aux marges de la littérature, la travaille de l'intérieur et mène à son dépassement.

Je voudrais néanmoins lire cette pratique dans l'œuvre d'Artaud, non pas en tant que symptôme d'une époque ou d'une maladie, mais en tant qu'expérience et processus créatifs. L'œuvre d'Artaud se situe dans un débat avec à la fois la psychiatrie et la psychanalyse de l'époque. Artaud a contesté le pouvoir médical et s'est lui-même « improvisé » médecin, tentant de « guérir » le corps par sa pratique, tout en faisant référence aux discours psychanalytique et psychiatrique qu'il détourne dans son œuvre. Il s'était familiarisé avec ces discours du fait de sa fréquentation des cercles surréalistes ou de ses échanges avec ses médecins. Livrant une interprétation singulière des

---

<sup>293</sup> C'est en ces termes qu'Umberto Eco la considère dans son ouvrage *Vertige de la liste*. La liste serait un symptôme d'époque à la fois pré-moderne et postmoderne : « La définition par propriétés est celle qu'on utilise quand on ne possède pas de définition par essence ou que la définition par essence n'est pas satisfaisante. Donc elle est le propre soit d'une culture qui n'a pas encore réussi à constituer des hiérarchies de genres et d'espèces, soit d'une culture d'une grande maturité (et peut-être en crise) qui entend mettre en doute toutes les définitions précédentes » (Eco, *Vertige de liste*, p. 218).

expériences d'art-thérapie auxquelles il a participé, il décrit sa pratique artistique comme une thérapie. Cette pratique doit mener selon lui à une transformation du corps : le sien, celui de l'acteur et plus généralement du spectateur et de l'homme. Par conséquent, on ne peut considérer la liste comme symptôme dans l'œuvre d'Artaud, puisque ce qui s'y offre au regard médical est *toujours déjà* une réflexion de et sur cette pratique qui l'altère. Cette transformation du corps, qu'Artaud nomme « révolution physiologique » (O, 1548), revisite en fait le projet surréaliste initial synthétisé par le mot d'ordre rimbaldien « changer la vie » (Rimbaud, *Poésies*, p. 118 ; Breton, *Positions*, p. 97). Les surréalistes avaient aussi vivement critiqué l'institution psychiatrique et leur lecture singulière du travail de Freud inquiétait d'ailleurs ce dernier qui les avait qualifiés dans sa correspondance de « fous absolus » (Freud à S. Zweig, *Correspondance*, p. 128). Certaines listes chez Artaud entretiennent par ailleurs un rapport privilégié avec les néologismes et plus généralement les combinaisons de lettres, de syllabes ou de mots qu'on retrouve dans les passages glossolaliques du poète et que l'on peut comparer aux techniques d'écriture surréalistes telles que la pratique de l'anagramme. Le néologisme « surréa-liste » condense ces différents aspects.

Je vais à présent commenter deux passages, tirés de deux textes manuscrits inédits, dans lesquels on voit apparaître de telles listes. Ces textes font partie du fonds Artaud du département des manuscrits occidentaux de la Bibliothèque nationale de France à Paris. Ils ont été annotés par l'auteur en marge d'un recueil de poèmes en prose<sup>294</sup> qui a été publié en 1946, qui contient des poèmes d'Artaud et dont l'éditeur lui avait envoyé un exemplaire. Ils n'ont à ce jour jamais fait l'objet de publication et n'ont pas été étudiés. Au moyen d'une lecture détaillée de ces listes, il s'agira de considérer

---

<sup>294</sup> *Anthologie du poème en prose*, introduction, choix et notes de M. Chapelan, Paris, Julliard, 1946, coll. « Sequana ».

autrement le corps du texte, de même que celui de l'auteur-acteur, en remettant en cause l'anatomie, y compris du point de vue critique.

Ces textes sont des palimpsestes postmodernes, poèmes en prose annotés dans les pages finales d'un recueil de poèmes en prose, incluant des œuvres du poète mais également d'auteurs que ce dernier cite occasionnellement (Huysmans) ou régulièrement (Rimbaud) ou avec lesquels il a été lié et a entretenu une correspondance (Breton). Ils sont particulièrement difficiles à déchiffrer. J'ai conservé les graphies particulières employées par l'auteur. Manquent certains accents, et certains mots ne sont pas écrits selon leur orthographe courante. Ces poèmes jouent, dans une certaine mesure, un rôle de commentaire ou de dialogue avec d'autres poèmes et d'autres auteurs, telles les annotations que l'on trouve dans certains manuscrits pré-modernes. De plus, ce sont des textes qui ont été écrits rapidement, de même que les carnets de notes, et de façon encore plus cursive puisqu'ils ont été griffonnés dans un livre et que certains mots n'ont été tracés qu'avec le bois du crayon, l'auteur n'ayant pas pris le temps de le tailler. Le poète a utilisé pour ce faire son rituel d'écriture qu'il mentionne dans la seconde liste. En effet, Artaud scande ses textes, à partir de 1943 et de son « retour à l'écriture », en les martelant à l'aide d'un couteau, d'un marteau ou d'un tisonnier.

Enfin, ces deux textes incluent des listes de mots qui sont liés entre eux de façon lexicale et rythmique. Ces mots s'enchaînent d'une façon similaire aux blocs des passages glossolaliques. En effet, certains de ces mots sont associés entre eux en raison d'une rime, d'une terminaison similaire, d'une homophonie/paronymie ou d'un noyau lexical commun. Certains de ces mots sont des néologismes obtenus par combinaison/agrégation ou transformation des mots précédents. De multiples déplacements sémantiques et rythmiques ont ainsi lieu. Cette combinatoire rappelle bien

entendu les techniques surréalistes d'écriture comme l'anagramme ainsi que le mot-valise carrollien. Ces listes résultent donc d'une performance et traduisent une pratique singulière de l'écriture. Elles sont situées en marge de la littérature de façon multiple, non seulement en tant que listes, mais aussi en tant qu'archives, palimpsestes et fragments néologiques scandés.

Enfin, ces deux textes traitent du corps humain et d'une souffrance/violence qui lui est infligée dans le but de le corriger et de le guérir, si bien qu'ils associent invention langagière et transformation corporelle, suivant la conception artaldienne du surréalisme. La liste dans ces textes est utilisée pour conjurer ce qui s'oppose au corps, ce qui le parasite ou ce qui empêche la création du nouveau corps, de même que dans la liste précédemment commentée. Elle rappelle ainsi les formules magiques et les sorts qu'Artaud avait envoyés alors qu'il était interné. La liste représente un tel rituel dont la performance est associée à cette combinatoire néologique. L'invention du corps passe par la répétition et le déplacement. Le rythme de l'incantation censée conjurer la souffrance et le mal transmet par suite le rythme du corps souffrant et dansant, qui devient instrument de musique. C'est ce processus qui aboutit souvent à l'invention de mots-valises condensant l'intégralité de cette expérience dans sa complexité et ses paradoxes. Cette conception d'une efficacité du langage, qui est aussi une assimilation du langage au réel, est considérée par la psychanalyse freudienne et lacanienne comme un symptôme caractéristique de schizophrénie.

La première liste est composée de deux séries paronymiques et rimées :

ecartelage  
estrapade  
pilonage  
echardage  
dechiquetage  
vitriolage  
consumation  
consommation  
consomption  
emaciation

en (Annotations ; *sic*).

Dans ce passage s'enchaînent des noms qui font référence à des actions violentes infligées à des objets ou à des corps. Elles peuvent toutes s'appliquer au corps humain. Certaines de ces actions sont des actes de torture (« ecartelage », « estrapade »), d'autres des actes violents de destruction mécanique (« pilonage », « dechiquetage »), chimique (« vitriolage ») ou par le feu (« consommation »). « Consommation », obtenu par la permutation vocalique, substitution du u de « consommation » par un o, entretient avec celui-ci une relation paronymique. Ce dernier terme vient donner à l'ensemble une thématique cannibale qui introduit également une référence au rituel chrétien de l'Eucharistie. Du coup, la souffrance infligée par les tortures précédentes prend par connotation une dimension christique et ascétique.

Un glissement s'établit par l'introduction de « consommation », paronomase supplémentaire, de la thématique du feu, sens étymologique premier du mot, vers celle de la maladie, acception médicale du nom par extension (le corps se consumant de l'intérieur), à laquelle l'auteur fait souvent référence dans ses théories théâtrales, revisitant la notion de *catharsis*. Dans « Le théâtre et la peste » (O, 510-21), Artaud prend ainsi l'épidémie (de peste) pour modèle de son Théâtre de la Cruauté. L'expérience de la maladie, représentée au moyen de – et par – l'altération du langage, est investie d'un potentiel de transformation du corps.

Enfin, « echardage » fait référence au traitement de la vigne. Lors de l'*échardage*, le vigneron, au printemps, élimine les rejets des pieds de vigne pour leur donner plus de vigueur. Le traitement violent et cruel imposé au corps est comparé à la culture de la vigne, ce qui active le thème du grotesque, hybridation corporelle liée à l'agrégation néologique qu'on retrouve régulièrement dans l'œuvre d'Artaud, par

exemple dans la photographie illustrant la chanson de Roudoudou<sup>295</sup>. Ceci évoque à nouveau la double thématique de la crucifixion et de l'Eucharistie, étant donné le rapport établi par la liturgie entre le sang du Christ et le vin.

Il est intéressant de remarquer que, ces deux textes étant des palimpsestes, l'auteur donne au second d'entre eux, dont je vais parler bientôt, une allure médiévale au moyen d'une lettrine – une enluminure au crayon de la première lettre de son texte. Les enluminures des textes médiévaux sont souvent composées de scènes grotesques où se mêlent végétaux, animaux et humains dans des figures fantastiques, monstrueuses et comiques. Ce n'est pas autrement que la violence corporelle précédente est équivalente à l'entretien du *pied* de vigne. Ce dernier retrouve sa dimension corporelle. Cet « echardage » correspond à un traitement médico-chirurgical appliqué au corps. Par cette liste, à la fois opération et incantation, le corps subit une métamorphose fantastique. L'« emaciation » résulte de ce processus de déchirement-arrachement-combustion.

Le second de ces textes, dont je n'analyserai qu'un passage, est inscrit dans le même recueil de poésie, quelques pages plus loin. Ce passage pourrait s'enchaîner au texte précédent puisque le premier mot de la liste « encartement » reprend la syllabe « en » qui concluait le passage précédemment cité, qui est aussi un préfixe au sens inchoatif – probablement le début d'un mot que l'auteur n'a pas fini d'écrire –:

encartement, compilation  
colmatation, computation  
compression  
colamitation  
j'ai chanté cet après-midi samedi  
19 janvier 1947 dans la recherche de  
mon rythme, diapason,  
étiage, mesure  
ocifération

---

<sup>295</sup> Cette photographie exhibe une figure anthropomorphe crucifiée, grotesque dans son sens étymologique puisqu'elle donne une forme humaine au végétal : le poète a disposé des feuilles de chou sur une croix formée d'un bâton et d'une canne qui supporte sa veste.

tumulisation (Annotations ; *sic*).

La première partie de la liste est composée à nouveau de noms d'action décrivant des processus techniques. Ces processus se trouvent unis par le sème du rassemblement. « Encartement », le premier de ces termes, est un néologisme ou une forme nominale impropre dérivée du verbe encarter. Le premier sens d'*encarter* est « insérer (un encart c'est-à-dire une fraction de feuille ou une feuille volante) entre les feuillets d'un volume » (GR) ce que l'auteur, par ses annotations dans le recueil de poèmes en prose, est justement en train de réaliser<sup>296</sup>. Cet ajout complète le texte. Les autres sens sont « placer entre des feuilles de carton (les plis de la pièce d'étoffe que l'on veut catir c'est-à-dire lustrer à chaud) » et « fixer quelque chose sur des cartes, des cartons » (GR). On retrouve donc les sèmes de la pression et de la fixation que l'auteur va reprendre et développer dans cette liste à la fois sémantiquement et graphiquement. « Colmatation » est à nouveau un néologisme, puisque le nom dérivé de colmater est *colmatage*, forgé par l'auteur afin de rimer avec les autres mots de la liste. *Colmatation* désigne l'action de colmater, soit d'« obturer une brèche » (GR) pour la réparer. La « computation » décrit l'action correspondant au fait de compiler au sens de « calculer, évaluer » (GR), c'est-à-dire « rassembler des informations et les traiter ». Le terme « compression » permet d'effectuer un glissement du rassemblement vers la contraction. Le néologisme « colamitation » regroupe les différents sèmes dénotés par les mots de la liste en un seul mot, puisque ce mot est un mot-valise qui agrège *compilation*, *colmatation* et *computation*. Ce mot rime avec les mots qui le précèdent, réalise par la graphie et la prononciation une condensation et donc une « compression » des mots précédents. La compression physique a lieu ainsi dans le texte même au moyen de l'écriture. Cette technique d'écriture rappelle celle des passages glossolaliques. Ces

---

<sup>296</sup> Voir la signification de cette notion d'encart pour la création artaldienne n. 259, p. 228.

derniers sont également composés de listes de néologismes qui s'enchaînent par déplacement et combinaison de blocs syllabiques. L'expérience physique à nouveau est traduite dans le langage par les modifications apportées aux mots.

Ce texte, de même que le précédent, est une liste de mots, entrecoupée cette fois par une phrase dans laquelle le poète mentionne le processus même d'écriture du texte : « j'ai chanté cet après-midi samedi 19 janvier 1947 dans la recherche de mon rythme ». À partir de la phrase précédente, la liste est composée de mots appartenant au champ lexical de la musique (« rythme, diapason » et « mesure ») qui inscrivent dans le texte le mouvement du corps de l'auteur marquant la pulsation de son texte au cours de l'écriture. Ce voisinage confère à « étiage » une dimension musicale. Étiage signifiant « le plus bas niveau enregistré pour un cours d'eau » (GR) et dénotant à la fois les sèmes de la hauteur et du flux, le texte se mue en partition musicale, ce que renforce à la fois la proximité du mot « mesure » et la paronymie avec « étage ». L'« étiage » correspond à un débit réduit, ce qui fait écho à la « compilation » et à la « compression » du début du texte. Le rythme est bas, lent, maîtrisé, mesuré. Ce rythme est ensuite désigné par des néologismes qui mettent en relation le corps, la voix, le rythme et la pratique musicale : « ocifération, tumulisation ». Ces deux néologismes transforment le corps en instrument. « Ocifération », obtenu par aphérèse, c'est-à-dire par chute de la consonne initiale de *vocifération*, révèle comment l'os représente une caisse de résonance pour la voix, par le biais d'une étymologie fantaisiste qui rapproche ces deux sèmes : os viendrait de *os, oris* qui signifie bouche en latin. *Tumulisation* consiste en un mot-valise ou plutôt en une « contraction verbale elliptique » (O, p. 923) ainsi que le poète caractérise son adaptation des mots-valises carrolliens. Le mot *tumulisation* associe *tumulus, pulsation* et *vocalisation* et convertit le *tumulus* en instrument de musique qui résonne. Ce néologisme se situe dans le prolongement du

précédent en unissant la tombe – *tumulus* est aussi la racine étymologique de tombe –, le cadavre et le squelette à la musique et au rythme, réinterprétation des danses macabres. Le rythme du texte et celui du corps sont ainsi enchevêtrés.

Ce n'est pas autrement que les « xylophonies vocales » (XIII, p. 137), vocalises enregistrées lors de la dernière émission radiophonique d'Artaud *Pour en finir avec le jugement de dieu*, unissent percussion (l'os étant constamment associé par le poète à une caisse de résonance) et voix. Le xylophone est également l'un des instruments utilisés par l'auteur pour les bruitages de l'émission. Un glissement s'est ainsi produit des processus physiques du début de la liste au rythme et à la pratique musicale ainsi qu'au mouvement du corps de l'acteur qui performe ce rythme, si bien que ces processus peuvent s'appliquer de façon rétrospective au corps de l'acteur qui se prépare à son « ocifération ».

Les termes techniques du début de ce passage évoquent en effet le travail du souffle que doit pratiquer l'acteur afin de s'exercer et de se préparer, tout d'abord dans *Le Théâtre et son double* (O, p. 584-89) et plus tard dans plusieurs textes sur la pratique théâtrale écrits par le poète lors de son retour à Paris (O, p. 1536-48). On retrouve dans le fonctionnement de ce passage une progression de la condensation à la dilatation, comme dans la description par le poète des exercices que doit pratiquer l'acteur afin de maîtriser son souffle. La phrase médiane, qui inscrit dans le texte de façon précise et datée la présence et l'activité du poète, réalise la transition d'une idée à la suivante. Elle amorce l'expansion, telle un détonateur.

La « surréa-liste » thématise corporellement la fragmentation-reconstruction du langage qui est réalisée par l'intermédiaire des néologismes formés par agglutination selon la technique carrollienne des mots-valises adaptée par Artaud. Dans ces listes, il est question d'une violence et d'une douleur infligées au corps qui se trouve recomposé,

ce qui se traduit dans le langage par l'émergence de mots nouveaux. Ces mots nouveaux regroupent des sens multiples et parfois contradictoires et permettent de relier entre elles des thématiques développées par l'auteur tout au long de son œuvre (corps-instrument, figure du « mort-vivant », représentation christique de soi). L'invention langagière rejoint ainsi l'invention du corps. Il s'agit de donner à voir ce qui est instable et ouvert au changement, en transformant à la fois le langage et le corps suivant la version artaldienne de la quête surréaliste d'une fusion entre l'art et la vie. Dans la « surréa-liste », la « révolution physiologique » se fait composition d'un « corps d'écriture » (CI, t. I, 12), suivant l'expression d'Évelyne Grossman, qui rappelle que le sujet se forme, se transforme et se définit par ses pratiques langagières et artistiques, dans ce cas poétiques et théâtrales, quand bien même cette définition ne fait pas table rase, mais s'inscrit dans le contexte d'une expérience personnelle.

vi. Le corps transformé par l'expérience de la douleur

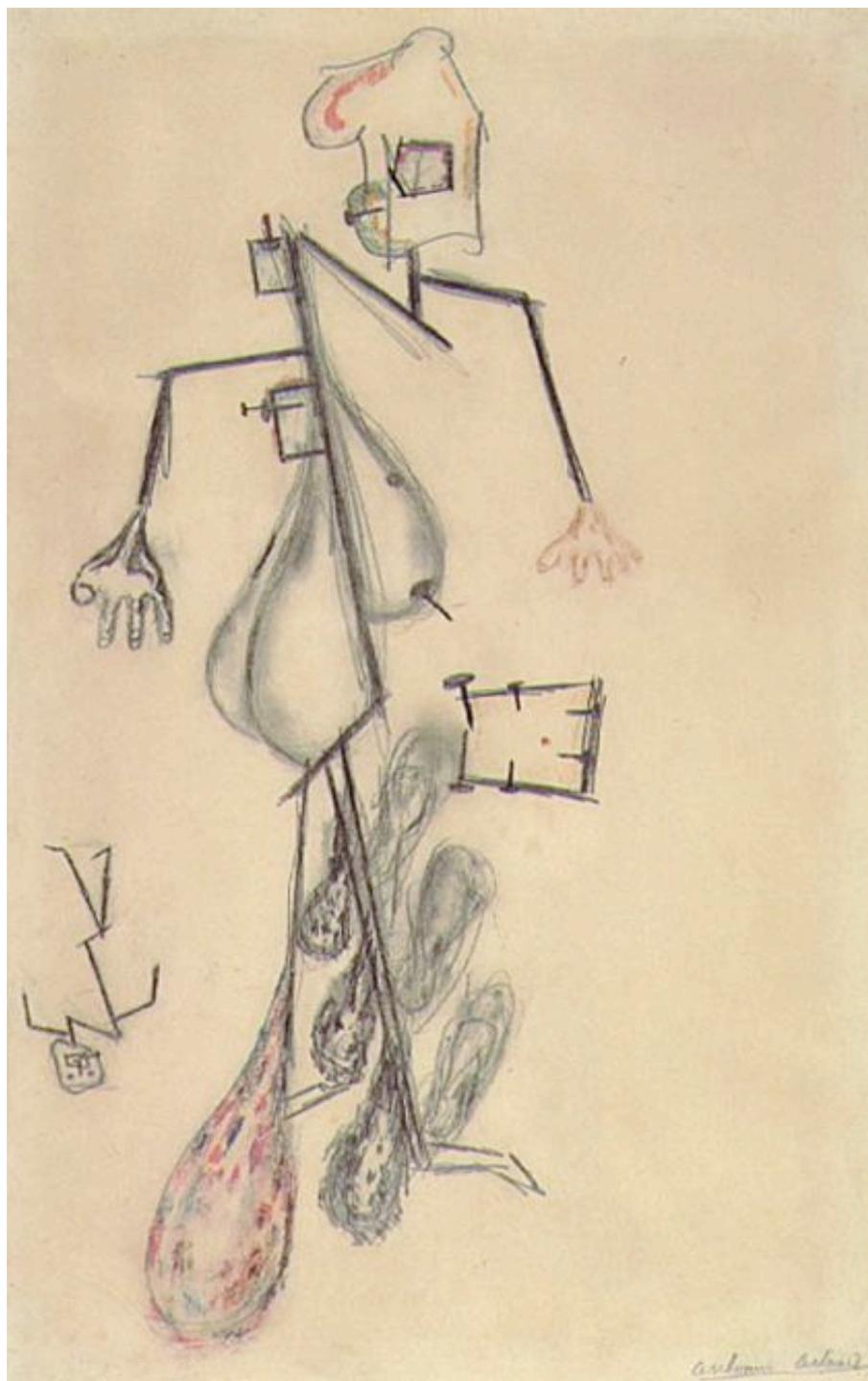


Illustration 6 : *L'Homme et sa douleur*

Dans plusieurs dessins de l'auteur, on retrouve cette représentation d'un corps disloqué et métamorphosé par la douleur. Ainsi dans « L'Homme et sa douleur » (Voir, O, p. 1260-1261 et illustration 6), dessin au crayons et craies de couleurs, qui date d'avril 1946, alors qu'il était interné à Rodez, Artaud donne à voir un corps désarticulé et en partie squelettique. Des traits épais marquent les os. Ceux-ci sont traversés de clous, qui évoquent bien entendu les clous de la crucifixion du Christ. Des « boîtes » sont « vissées » sur ce corps. Les seules parties qui ne sont pas décharnées sont la tête, les mains, le ventre, le postérieur et les jambes. Elles sont difformes, enflées et disproportionnées. Le dessin est accompagné d'un commentaire qui comporte en sous-titre cette dédicace ironique au docteur Jacques Latrémolière : « Commentaire d'un grand dessin fait à Rodez/et donné au docteur Jacques Latrémolière/pour le remercier de ses électro-chocs ».

Dans le commentaire, Artaud explicite ce que représente ces boîtes : ce sont les vertèbres qui sont des récipients de la douleur. Le corps désarticulé aux vertèbres déboîtées du dessin illustre l'accident qui est survenu au poète en 1943 lors d'une de ses premières séances d'électrochocs qui lui a brisé une vertèbre et qui constitue l'une des raisons pour lesquelles le poète confère un sens fondamental à la colonne vertébrale pour l'humain :

Nous avons dans le dos des vertèbres pleines, transpercées par le clou de la douleur, et qui par la marche, l'effort des poids à soulever, la résistance au laisser-aller font, en s'emboîtant l'une sur l'autre, des boîtes, qui nous renseignent mieux sur nous-même que toutes les recherches méta-physiques ou méta-psychiques sur le principe de la vie. Résister de par son corps tel qu'il est, sans jamais chercher à le connaître par autre chose que par sa volonté de résistance quotidienne à tous les laisser-aller devant l'effort à faire et que la vie quotidiennement vient demander, est en effet tout ce que l'homme peut et doit faire sans jamais s'autoriser à interroger la transcendance du souffle ou de l'esprit, car en fait elle n'existe pas (O, p. 1260).

Selon Artaud, les vertèbres symbolisent la résistance de l'homme face à la douleur. La capacité de l'homme à se dresser est en effet considérée comme

une de ses qualités essentielles ainsi qu'on a pu le voir dans l'étude des textes sur le mythe de la Tour de Babel dans lesquels l'homme s'appropriait la Tour et son pouvoir, « devenait Tour » pour mieux s'opposer à dieu et se réinventer. Les vertèbres sont donc synonymes de la puissance de l'homme, de sa capacité à agir. Ceci correspond à l'interprétation cabbalistique du Tétragramme יהוה (*YHWH, Yahweh*), qui désigne le divin en hébreu. En assemblant les différentes lettres de ce mot, on parvient à former un schéma du corps humain composé de la colonne vertébrale de l'homme, de ses poumons et du *pneuma*<sup>297</sup>. Le corps humain forme donc un « corps d'écriture » et symbolise physiquement, c'est-à-dire graphiquement, la relation de l'homme au divin. L'homme est défini par sa capacité à se dresser pour rejoindre le divin ainsi qu'à maîtriser son souffle pour intégrer le souffle divin. Dans le cas d'Artaud, cette double capacité ne donne pas accès à un au-delà, mais caractérise l'humain. Le poète, dans le commentaire du dessin, nie ainsi « cette transcendance du souffle ou de l'esprit » (O, p. 1260). L'homme se réapproprie ce dont le pouvoir divin l'a dépossédé.

Par ce dessin, Artaud condamne la pratique médico-psychiatrique, ainsi qu'il l'indique de façon ironique par ses remerciements dans le sous-titre du dessin qui ont été en fait rajoutés à la main par l'auteur à la dactylographie du texte<sup>298</sup>. Depuis plusieurs années, en effet, il s'opposait au traitement par électrochocs et tentait de l'empêcher. Dans sa correspondance en particulier, il essaie de convaincre le docteur Ferdière de son inutilité et de sa nocivité<sup>299</sup>. À sa sortie de l'asile, Artaud critique

---

<sup>297</sup> Voir plus haut n. 43, p. 42.

<sup>298</sup> Voir *Antonin Artaud*, Guillaume Fau (dir.), p. 197.

<sup>299</sup> « Je n'ai jamais perdu un atome de ma lucidité et il ne m'a jamais échappé un geste *inconscient* pendant mes 9 ans d'internement et même après les rouées de coups gratuits reçues au Havre, à Rouen ou à Saint-Anne. Les seules pertes de conscience que j'ai subies et où pendant 2 mois chaque fois je ne savais plus ce que je faisais me sont venues des comas de l'électro-choc et c'est pourquoi j'ai tellement insisté auprès de vous et des D<sup>rs</sup> Latrémoière et Dequeker *pour que cela ne recommence plus jamais.* » (NER, p. 113)

violemment la pratique psychiatrique et condamne cette fois sans réserve le traitement par électrochocs, dont il se plaint d'avoir souffert et dont il dit encore subir les conséquences. (Voir les trois émissions radiophoniques du poète « Les Malades et les médecins », « Aliénation et magie noire » ainsi que *Pour en finir avec le jugement de dieu*, O, p. 1086-87; p. 1138-40; p. 1639-63). Par cette ironie amenée par le décalage entre le dessin, son titre, son commentaire, qui décrivent cette douleur, et les remerciements, le poète rappelle ainsi la douleur qu'inflige la discipline médicale par les thérapies de choc. Cette douleur est imposée et déniée au nom/en vertu de la guérison et de la santé. Ce dessin symbolise toutes les contradictions qui peuvent se manifester dans l'art-thérapie. Il rappelle la dissymétrie de la relation entre patient et psychiatre malgré l'échange amical et intellectuel qui se produit lors de ce processus. Il donne à voir en effet l'affrontement potentiellement violent qui a lieu également entre patient et psychiatre lors du traitement, en dénonçant la douleur psychique et physique engendrée par la pratique psychiatrique, en particulier par le traitement par électrochocs. Mais bien plus, le poète, à la fois par le dessin et par le commentaire, revendique cette douleur subie comme une transformation et une expérience personnelle. Artaud définit la résistance qu'offrent les vertèbres et les os plus généralement à cette douleur comme le propre de l'homme. La douleur contribue à définir et à révéler une qualité essentielle de l'homme. C'est en ce sens que l'auteur rattache cette résistance de l'os à sa résonance, revisitant son utilisation en tant qu'instrument dans de nombreuses cultures. La douleur est convertie par l'auteur en musique et donc en performance/expérience. Mais cette version du chemin de croix est athée en tant qu'elle rejette toute transcendance et tout dépassement de la dimension corporelle. Artaud se définit lui-même par cette douleur qu'on lui a infligée et il en fait plus généralement un modèle pour sa tentative de recréation du corps humain.

### c. Le corps mort-vivant

#### i. Le corps « momifié »

La transformation du corps par la douleur emprunte à l'imaginaire de la passion du Christ, de même qu'à celui du mort-vivant par le biais de la mythologie égyptienne. Le corps devient momie ou squelette, immortel car ne pouvant plus mourir à nouveau.

Artaud se présente souvent comme déjà mort, assimilant son expérience de l'enfermement à un enterrement. Il se décrit comme un personnage très âgé, le « vieil Artaud », personnage légendaire et millénaire ou prématurément vieilli (puisqu'il se donne aussi le nom d'« Artaud le Mômô », *mômô*, pouvant signifier « môme, enfant ») et ayant succombé à ses souffrances<sup>300</sup>. Ce « Mômô » laisse également entendre « momie ». Ceci rappelle le corps momifié des textes précédents. Cette immortalité du corps-momie revisite les procédés d'embaumement utilisés dans l'Égypte antique pour protéger le corps de la putréfaction, le préparer à la vie de l'au-delà et donc le rendre immortel. Artaud fait souvent référence au Ka égyptien, en particulier dans sa dernière émission radiophonique, celle-là même dans laquelle il annonce l'avènement du nouveau corps qu'il souhaite se refaire<sup>301</sup>, que l'auteur écrit « Kha » et redouble, jouant de l'homophonie scatologique, et qu'il considère comme une puissance double de création/destruction suivant le rôle que joue la fécalité dans son œuvre. Artaud fait un

---

<sup>300</sup> «Le vieil Artaud  
est enterré

dans le trou de la cheminée  
qu'il tient de sa gencive froide  
de ce jour où il fut tué ! » (« Le retour d'Artaud, le Mômô », *Artaud le Mômô*, O, p. 1128)

<sup>301</sup> « Alors il danse/par blocs de/ KHA, KHA »(*Pour en finir avec le jugement de dieu*, O, p. 1662).

modèle du Ka pour l'acteur dans *Le Théâtre et son double*, double du corps dont l'acteur doit s'inspirer<sup>302</sup>.

---

<sup>302</sup> « Pour se servir de son affectivité comme le lutteur utilise sa musculature, il faut voir l'être humain comme un Double, comme le Kha des Embaumés de l'Égypte, comme un spectre perpétuel où rayonnent les forces de l'affectivité. Spectre plastique et jamais achevé dont l'acteur vrai singe les formes, auquel il impose les formes et l'image de sa sensibilité. » (« Un athlétisme affectif », *Le Théâtre et son double*, O, p. 585)

## vii. La désacralisation de la chair

La représentation d'un corps mort-vivant est conjuguée à une dialectique entre la chair et l'os, dans laquelle l'os est valorisé :

L'homme a toujours mieux aimé la viande  
que la terre des os.  
C'est qu'il n'y avait que la terre et du bois d'os,  
et il lui a fallu gagner sa viande,  
il n'y avait que du fer et du feu  
et pas de merde,  
et l'homme a eu peur de la merde  
ou plutôt il a *désiré* la merde  
et, pour cela, sacrifié le sang.  
Pour avoir de la merde,  
c'est-à-dire de la viande  
là où il n'y avait que du sang  
et de la ferraille d'ossements  
et où il n'y avait pas à gagner d'être  
mais où il n'y avait qu'à perdre la vie. (*Pour en finir avec le jugement de dieu*, O,  
p. 1644-45)

Artaud reprend et renverse son interprétation hérétique de la chair chrétienne qui tendait à valoriser cette dernière et à lui faire englober corps et esprit, annulant ainsi leur séparation. Il profane cette fois la chair, qu'il assimile à la viande et à la fécalité. Ceci s'inscrit dans le renversement de la liturgie et de la théologie catholique, qui font l'objet d'une désacralisation scatologique.

Cette profanation de la chair et du divin constitue à la fois une reprise/intensification de l'imaginaire chrétien en ce que la chair représente le danger de la tentation, du plaisir et l'emprise du diable sur l'homme, et une inversion de cet imaginaire puisque la chair représente la possibilité de l'incarnation du divin. La chair symbolise ainsi l'emprise du divin sur le corps de l'homme, ce par quoi il le possède et le condamne tout à la fois. Rejeter la chair, l'associer à la fécalité et la désacraliser, la faire disparaître, c'est ainsi libérer symboliquement le corps du jugement et du pouvoir divin/diabolique.

L'os représente de son côté, dans la tradition catholique, la mort, la vanité, le temps qui fuit et la nécessité de se repentir. Mais, pour l'auteur qui reprend le symbolisme de diverses traditions non-occidentales comme celles de l'Égypte antique ou du Mexique, mais aussi certaines représentations médiévales des danses macabres, l'os représente une certaine pureté, un extrême de la souffrance et un au-delà de la distinction entre la vie et la mort. L'os devient à la fois la représentation d'une vérité du corps mais aussi un moyen d'incarnation et de performance. Il est ainsi souvent comparé à un instrument de musique ou décrit comme un tel instrument.

### viii. Le « corps-xylophène »

Artaud étend l'importance accordée aux vertèbres de la colonne vertébrale, en raison de la résistance qu'elles opposent à la douleur et au divin, à la structure tout entière du squelette. L'os est préféré à la chair par le poète en raison de sa solidité. Le squelette se situe au-delà de la douleur et de la mort, il est ce qui reste du corps. Tel un instrument de musique il joue le rôle de caisse de résonance, comme dans le texte sur la danse du peyotl : « l'homme raclant la musique de son squelette » (IX, p. 27). Cette utilisation du squelette comme instrument de musique rappelle la « xylophonie verbale », celle « De la xylophonie de l'obscène sur la conscience en agonie », celle des bruitages de *Pour en finir avec le jugement de dieu* ou encore les passages que je viens de commenter (« ocifération/tumulisation »). Le poète forge le néologisme « xylophénie » pour décrire cette performance musicale :

Ne pas oublier l'improbable xylophénie / ton des distinctes plaques de corps où le souffle po-ème du soi-disant corps proposé par la masse de tout le chant ne s'imposera que si la suée de terre a pué sous l'action manutentionnaire de l'être qui est toujours là avec la plaque muqueuse de son crâne, son trou, ses bras, ses mains, ses jambes et ses pieds plats. (*Cahier de Rodez*, avril 1946, cité par Grossman dans « Le corps-xylophène », Aaa, p. 152)

Selon Évelyne Grossman, il s'agit d'un mot valise qui condense *xylophonie* et *schizophrénie*. Elle en dérive l'expression de « corps-xylophène », qui donne son nom à sa préface de *Pour en finir avec le jugement de dieu*.

D'après Grossman :

Tout sauf schizophrène, bien entendu, ce corps sonore qui renverse et ridiculise le diagnostic psychiatrique (« Vous délirez, monsieur Artaud. Vous êtes fou. »). Loin de l'enfermement schizophrénique, la xylophénie est donc la mise en acte d'une parole-matière, indistinctement visuelle et sonore (Grossman, Aaa, p. 151).

La xylophénie peut également laisser entendre le suffixe *-phénie* qui provient du grec, signifiant « apparaître » si l'on considère qu'il est issu du verbe *phanein* ainsi que Paule Thévenin le suggère (XVIII, n. 3 p. 163). C'est à cette dimension visuelle probablement qu'Évelyne Grossman fait référence à la fin de la citation précédente. En effet, la xylophénie en tant que performance musicale du corps remet en cause la séparation entre médias. Elle est apparition, chorégraphie, musique et écriture et associe donc le visuel au sonore. Grossman se contente d'affirmer que ce « corps-xylophène renverse et ridiculise le diagnostic psychiatrique » sans justifier sa remarque. Elle cite seulement la réplique imaginaire d'un personnage qui condamne l'auteur de folie et que ce dernier intègre de façon ironique dans *Pour en finir avec le jugement de dieu* (« Vous délirez, monsieur Artaud. Vous êtes fou. »). Cette « xylophénie », selon moi, manifeste une reprise et un détournement bien plus systématique du discours, des représentations et des théories psychiatriques et psychanalytiques que réalise dans la langue le mot-valise. En effet, le poète élabore un néologisme typique de la schizophrénie, selon la théorie psychiatrique de l'époque, au sujet de la schizophrénie même. Ce néologisme fait référence à sa pratique théâtrale alternative qui remet en cause en tant que performance totale, recourant à une multiplicité médiatique, la pratique théâtrale traditionnelle, qui se fonde sur le réalisme psychologique. La pratique artaldienne implique une critique du sujet psychologique et de la psychiatrie. Dans ses ultimes performances, le poète témoignera sur scène de son expérience des asiles psychiatriques, condamnera le traitement qui y est administré et élaborera une critique de la pratique de ses médecins. Enfin, le corps-xylophone momifié, squelette (dés-)articulé, annonce le corps sans organes, dont il représente l'une des variantes. Il détourne donc la théorie psychanalytique et se soustrait à l'emprise du pouvoir médical.

## d. Le corps utopique

### ii. Le corps-gouffre

Le poète amplifie l'évidement du corps, qui perd sa viande-chair et donc sa « substance vitale », jusqu'à assimiler son corps à un gouffre (a)néant(issant). Artaud devient gouffre et son nom synonyme de néant. Ainsi, le thème du « gouffre AR-TAU » apparaît dans le cahier d'Ivry 235 qui date de février 1947, l'un des cahiers à partir desquels sera établi *Suppôts et Supplications* :

[C]ar dieu de son vrai nom s'appelle Artaud, et le nom de cette espèce de chose  
innommable entre le gouffre et le néant,  
qui tient du gouffre et du néant,  
et qu'on appelle ni ne nomme,  
et il paraît que c'est un corps aussi,  
et qu'Artaud est un corps aussi,  
non pas l'idée, *mais le fait du corps,*  
*et le fait que ce qui est néant soit le corps,*  
le gouffre insondable de la face, de l'inaccessible plan de surface, par où se montre le  
gouffre du corps;  
les Thibétains, les Mongols, les Afghans écoutant dieu  
ou que le gouffre l'infini leur parle,  
sondant  
l'antre éperdu du nœud par où le cœur inconscient libère sa soif propre d'être avant ce  
qu'on appelle le néant,  
disent avoir entendu en eux monter les syllabes de ce vocable :  
AR-TAU (*Suppôts et Supplications*, O, p. 1414-15, je souligne).

Le poète attribue à son nom de famille une signification cryptique et ancienne qu'il appuie sur une étymologie mythique et fantasmatique. Le nom du poète devient à la fois un synonyme de « néant » et un « vocable » dissyllabique mystérieux à la signification sacrée. Sa signification usuelle se dissout dans ses phonèmes. Il se vocalise, devient pure voix, alors que l'existence et la personne même du poète se trouvent annihilés.

Ce « vocable » est révélé à la façon d'une prophétie, telle la prophétie de la sibylle de Cumès, montant du centre de la Terre : « les Thibétains, les Mongols, les Afghans écoutant dieu [...] disent avoir entendu en eux monter les syllabes de ce vocable ». Le néant de cette dissolution est l'accomplissement d'un processus, le terme de cette révélation, si bien que la révélation inverse à la fois la tradition chrétienne de la création *ex nihilo*, par une parole divine première qui crée le monde à partir du néant au moment même où elle le nomme, et celle de l'Évangile, qui annonce l'incarnation de la parole divine sur terre dans le corps du Christ, en une parole de néant, signifiant, incarnant et réalisant le néant dans et par le corps du poète. Cette inversion télescope l'intégralité des Écritures saintes puisqu'elle correspond également à une lecture hérétique de l'Apocalypse, révélation et annonciation de la fin du monde. L'Apocalypse n'est plus l'annonce de la fin du monde et de la réalisation des prophéties, avènement de la justice divine dans la fin des temps, mais la pure prononciation-réalisation du néant, le néant performé, dit et signifié physiquement.

Plus tard, dans le cahier 348 datant d'août 1947, ce thème du corps comme gouffre est repris et développé. Cette fois-ci, il s'agit du « gouffre Arto », l'une des transformations/transcriptions que fait subir l'auteur à la graphie de son nom :

[O]ù le fils inné de dieu  
sur terre n avait  
d'autre vantardise  
à la bouche que  
d'enculer toute la  
creation mâle,  
et spécialement une  
sorte de mécanique  
de mode à cette époque  
là,  
connue encore  
aujourd'hui aux Indes  
et en Afghanistan  
sous le même nom  
et qu'on appelait  
le gouffre Arto.

or ce gouffre Arto était  
un homme, ennemi  
mortel de

tout ce qui pouvait être  
 jesus-Christ  
 s'appeler et se comporter  
 comme sa race  
 de devetus. (Cahier 354, CI, t. II, p. 1786)

Cet anéantissement/devenir-gouffre est le résultat des souffrances qu'a vécues le poète, qui compare à de multiples reprises son expérience au chemin de croix de Jésus Christ. Le poète se substitue même au Christ qui est condamné en tant qu'imitateur et imposteur. Dans ce texte, il est justement désigné comme « l'ennemi mortel » du « gouffre Arto », ce qui se traduit dans la graphie, le poète profanant le nom du fils de « dieu » de même que son père en lui refusant la majuscule initiale. Il écrit ainsi « jesus-Christ », la seconde majuscule soulignant par dissymétrie l'absence de la première. Le « gouffre Arto » est l'ennemi de « jesus-Christ » en particulier en ce qu'il est homme. Il est désigné comme « une sorte de mécanique », de même que, dans *Le Théâtre et son double*, les danseurs balinais dont la gestuelle théâtrale joue une influence définitive sur la pratique théâtrale artaldienne<sup>303</sup>. Suivant la thématique paranoïaque que l'on retrouve dans les écrits du poète, l'ennemi « jesus-Christ » tente de violer sexuellement et physiquement le corps-gouffre du poète, de prendre sa place et de le posséder.

Le poète est le vrai Jésus Christ. Il incarne une version athée du prophète en ce qu'elle apporte la révélation de l'inexistence du dieu chrétien, de son absence. Le poète prend sa place, en se déclarant dieu comme dans le passage précédent. Il annonce également non seulement l'inexistence de l'âme et de la seule existence du corps mais aussi la révélation et la manifestation du néant, son incarnation, « le fait que ce qui est néant soit le corps », comme il est dit dans cette même citation. La souffrance a vidé le corps du poète de sa substance, mais cet anéantissement est paradoxalement une intensification de l'incarnation en ce que la substance qui disparaît est la substance du

---

<sup>303</sup> « Une espèce de terreur nous prend à considérer ces êtres mécanisés » (O, p. 539).

corps soumise à la loi divine et au pouvoir médical (la chair et les organes) et que cette annihilation correspond à l'accomplissement d'une vérité du corps et de l'homme.

La souffrance a provoqué cette transformation du poète. Les souffrances psychiques et physiques qu'a vécues le poète, son internement et les traitements médicaux sont ainsi convertis en une pratique ascétique d'accomplissement de soi, processus qui, sur le modèle de la révélation, apparaît a posteriori comme nécessaire et est revendiqué par le poète. C'est le sens de la révélation qu'« Artaud est un corps aussi », malgré le processus d'anéantissement, car il est devenu « le fait du corps,/et le fait que ce qui est néant soit le corps<sup>304</sup> ».

---

<sup>304</sup> Selon l'interprétation lacanienne de la théorie freudienne, cette expression « avoir un corps » caractérise le schizophrène, qui n'est pas un corps mais a un corps.

### ix. Le corps-monde : le corps volcanique

Le corps-gouffre anéantissant s'étend parfois et s'agrandit jusqu'à devenir une formation géologique à l'échelle du globe. Il s'égale alors aux volcans et l'auteur lui attribue une force explosive à la fois destructrice et créatrice, c'est-à-dire révolutionnaire. Artaud applique ainsi les méthodes de décomposition cabalistiques au nom du volcan Popocatépetl, qui selon la mythologie autochtone aurait été bâti par un guerrier à la mort de sa bien-aimée sur lequel il se tiendrait brandissant éternellement le flambeau mortuaire. Artaud attribue un sens aux syllabes et aux lettres du nom du volcan, dont la signification provient du rassemblement de ces sens. La Kabbale procède de même avec le Tétragramme יהוה (*YHWH, Yahweh*). Sa décomposition littérale fait émerger sémantiquement et graphiquement le corps de l'homme du nom divin<sup>305</sup>.

Le poète voit de façon similaire dans les groupes syllabiques et les lettres du nom du volcan différents aspects du corps humain : « Quand je pense homme, je pense / patate, popo, caca, tete, papa,/et à l'l de la petite haleine qui en sort pour ranimer ça. » (O, p. 1244) L'interprétation de la consonne *l*, au moyen d'une métaphore *in praesentia* qui permet un glissement de la forme graphique de la lettre vers son sens en tant qu'« haleine », rappelle les illustrations aztèques dans lesquelles la parole des personnages est représentée au moyen d'un phylactère, qui peut prendre la forme d'un *l*. Cette iconographie de la voix retient l'attention du poète en ce qu'elle rend la parole visible et fait ainsi se confondre visible et sonore. Ce sens d'« haleine » joue aussi bien entendu de l'homophonie entre la lettre « *l* » et « *aile* » qu'appuie la représentation

---

<sup>305</sup> Voir plus haut n. 43, p. 42.

allégorique traditionnelle de l'Esprit saint par une colombe. « Esprit saint » traduit le grec *pneuma*, « souffle, respiration, esprit ». Ce concept désignait le « [s]ouffle ou esprit aérien auquel, dans l'antiquité, certains médecins attribuaient la cause de la vie, et, par suite, des maladies. » (Littré) Les Stoïciens appellent également de ce nom le « principe de nature spirituelle, qu'ils considéraient comme un cinquième élément. » (Littré) Dans la Genèse, on retrouve cette association entre souffle et vie : dieu insuffle à l'homme la vie (Genèse, 2, 7). La Kabbale élaborera cette relation, dont elle fera un élément essentiel du rapport entre l'homme et le divin<sup>306</sup>. Artaud reprend de façon parodique cette tradition antique et mystique (« la petite haleine qui en sort pour ranimer tout ça ») et insiste donc sur la dimension organique de l'âme. Critiquant implicitement la dématérialisation de cette dernière par la tradition catholique, il en remotive le sens étymologique : le latin *anima* signifie « vent, air et souffle » et qualifie le vivant. Cette haleine correspond physiquement à la fumée du volcan, qui lui donne son nom. Popocatépetl signifie en effet « montagne qui fume » en nahuatl<sup>307</sup>. Il s'agit donc d'une anthropomorphisation du volcan qui prend corps. Le volcan redevient le guerrier qu'il aurait été selon la mythologie aztèque, mais il représente cette fois un modèle pour le genre humain (« quand je pense homme »).

En retour, cette assimilation du corps humain à un volcan en fait un phénomène puissant et violent qui peut exploser et sortir de soi, envahir l'espace. Le corps et la vie retrouvent leur dimension physique qui s'oppose au reniement qu'en fait la tradition catholique. L'image du corps humain explosif s'inscrit à nouveau dans le thème de la fécalité qui émerge de la décomposition du nom du volcan : « popo », deux premières syllabes du nom de volcan, et « caca », redoublement de la troisième syllabe. Artaud attribue, de façon ironique et profanatrice, une force secrète au corps humain en tant

---

<sup>306</sup> Nahmanides, *Commentary on the Torah*, t. 1, Genesis 2-7, p. 66-69.

<sup>307</sup> H. Sigurdsson, *Encyclopedia of Volcanoes*, p. 19.

qu'il expulse de la matière fécale et gazeuse. Cette force devient sous la plume du poète  
une force poétique.

## x. Le corps-cataclysme

Cette faculté explosive du corps est aussi décrite comme le propre du corps du poète et de son nom, assimilés à de la poudre (à canon). Cette scène s'inscrit dans la thématique de l'identification avec le démiurge. Le poète se présente tel une autre Shiva : destructeur du monde/de l'humanité et créateur d'un monde nouveau/d'une nouvelle humanité. Cette « poudre d'Artaud » et l'explosion qu'elle va déclencher est nécessaire « pour refaire la création ». Elle doit mener à une transformation de l'univers :

des tonnes  
 et  
 des tonnes  
 de poudre d'Artaud  
 de poudre d'ARTO  
 de poudre d'ARTOT  
 de poudre d'Artaud  
 pour refaire  
 la création (Cahier 348, CI, t. II, p. 1705).

On retrouve le dissyllabe sacré « ARTO » qui s'inscrit dans une série d'homophones du nom du poète. Cette répétition insiste sur l'intensité, elle suggère l'accumulation d'énergie qui va mener à l'explosion et à la transformation qui doit suivre. Le nom du poète se transformant au cours des répétitions simule par la graphie une explosion, puisqu'il se contracte jusqu'à atteindre la graphie « ARTO » « synonyme du néant », qui tel un détonateur déclenche l'explosion, à partir de laquelle le nom du poète se redéploie. Cette transformation graphique en « ARTO » anticipe ainsi la transformation cataclysmique à laquelle va mener cette explosion.

Ce n'est pas autrement que le poète se décrit comme un homme – catastrophe faisant se confondre la passion du Christ qu'il assimile à sa propre expérience, la

révélation prophétique de la fin du monde et le jugement dernier au sein d'une catastrophe corporelle : le corps du poète devient un corps-catastrophe/« catastrophe vivante » :

Je suis une catastrophe vivante  
on supporterait  
peut être  
la mise au point de  
la catastrophe

mais la répétition  
authentique  
des affres vrais  
par lesquelles le corps en  
passa au milieu de  
son authentique  
catastrophe : pas d'homme  
au monde  
qui pourrait la supporter  
je la connais  
maintenant  
je la connais  
l'ignominieuse  
histoire  
de l'être et de  
mon corps (Cahier 353-août 1947, CI, t. II, p. 1770).

C'est cette métaphore du corps cataclysmique qui structure l'ultime émission radiophonique du poète dans laquelle il annonce l'avènement d'un nouveau corps, révolution corporelle.

## xi. Le corps-univers

Dans la lignée de l'explosion cataclysmique du corps qui a des conséquences terrestres/géologiques, le poète étend parfois même le corps humain jusqu'à lui faire égalier tout l'univers. Dans une lettre à André Breton, Artaud compare le corps de l'homme à un univers avec ses soleils et ses planètes : « Le corps humain a assez de soleils, de planètes, de fleuves, de volcans, de mers, de marées sans encore aller chercher ceux de la soi-disant extérieure nature et d'autrui. » (Antonin Artaud, « Lettre à André Breton, vers le 1<sup>er</sup> mars 1947 », O, p. 1210)

Ce corps qui s'étend et englobe tout l'univers a été considéré, par certains interprètes comme Julia Kristeva, comme une conséquence de la désagrégation du corps schizophrène paranoïde à la fois subie et provoquée<sup>308</sup>. Suivant la théorie psychanalytique freudienne, le schizophrène paranoïde ne se perçoit plus comme distinct de l'extérieur, qu'il ressent comme une menace. Cette phagocytose de l'univers tout autant que le corps-cataclysmique correspond à un éclatement qui constitue aussi une réaction de défense face à la menace que représente l'extérieur. Selon Abraham et Klein, le schizophrène paranoïde régresse à la phase sadique anale que révèle cette agressivité dirigée vers l'extérieur. Mais chez Artaud, ce mouvement d'expansion, explosion qui suit la contraction de l'anéantissement, est associé à une critique de la psychiatrie et de la psychanalyse, en particulier de leur conception du corps. Il n'est donc pas un mécanisme de défense contre une attaque hallucinée, mais contre ces disciplines.

---

<sup>308</sup> J. Kristeva, « Le sujet en procès » dans *Artaud*, p. 79 : « La désagrégation de la conscience est la désagrégation du corps : corps dispersé dans le cosmos agrandi aux dimensions cosmiques, les englobant, se confondant avec elles en avalant "monde", "automate personnel", "agrégat", il exclut toute identification et tout transfert avec un autre humain ou naturel [l'auteure cite alors la lettre à Breton que je viens de mentionner] ».

Ainsi qu'on peut le remarquer dans ce qui précède, un mouvement part du corps humain et envahit tout l'espace. Il s'agit d'un phénomène cosmique. Le poète étend le sens du mot révolution jusqu'à lui faire inclure son acception astronomique de « rotation complète (d'un tour entier) d'un corps mobile [d'une planète en particulier] autour de son axe ». (GR) Le poète réactive la relation entre les deux sens du mot *révolution* en généralisant la notion de révolution. La révolution pour Artaud est associée à une catastrophe, un cataclysme dans un contexte messianique. Cette relation du corps au monde qui l'entoure traduit une pensée magique, car pensée et langage ont des conséquences physiques et concrètes. Action, énonciation et pensée sont confondus, ce qui illustre cette sentence que l'on trouve dans le cahier 393 de janvier 1948 : « C'est le corps qui/commande le/reel » (Cahier 348, *Cahiers d'Ivry, février 1947-mars 1948*, t. II, p. 2199).

La « révolution physiologique » devient une révolution physique tout autant anatomique que géologique. Par conséquent, le poète réactive et élabore donc la relation lexicale entre corps humain et corps céleste, désignés au moyen du même mot. Pour la métaphysique, la définition de corps, « objet matériel caractérisé par ses propriétés physiques » ou « substance jouissant de deux propriétés essentielles : l'étendue et l'imperméabilité<sup>309</sup> », appliquée aux corps célestes et au corps humain, a permis de généraliser la notion de corps à la physique, tout en intégrant le corps humain à une vision de l'univers et une théorie de la connaissance. Aussi la révolution physiologique, qui donne une forme et un sens nouveau au corps humain par voie de conséquence, modifie-t-elle la définition et la formation des corps célestes. Le corps-cataclysme devient ainsi utopique en ce qu'il est le lieu d'une révolution physiologique qui a des conséquences globales/universelles, mais aussi en ce qu'il s'étend à tout l'espace et

---

<sup>309</sup> A. Cuvillier, *Nouveau vocabulaire philosophique*, p. 46.

ainsi n'a plus un seul lieu, n'est plus caractérisé par un lieu unique, délimité par une surface, ce qui contredit la définition que donne la métaphysique au mot *corps*. Cette désintégration du corps métaphysique mène, par voie de conséquence, à une remise en cause des conceptions biologique et médicale du corps.

### 3. Le « corps sans organes » : « on ne fait pas de poésie sans casser d'œufs<sup>310</sup> »

Dans ce chapitre, j'étudierai plus spécifiquement le « nouveau corps » qu'Artaud dit vouloir se faire dans ses écrits du retour à Paris et qu'il qualifie de « corps sans organes » dans sa dernière émission radiophonique. Après avoir montré comment cette émission représente un détournement de la liturgie catholique, je critiquerai les interprétations psychanalytiques qui ont été faites de ce corps tout d'abord par Évelyne Grossman qui le rattache à la caractérisation freudienne du corps hystérique, puis par Gilles Deleuze et Félix Guattari qui ont repris cette expression de « corps sans organes » dont il ont fait l'un des principaux concepts de *Capitalisme et schizophrénie*, le Corps sans Organes (CsO). Cette conception du corps se situe dans un débat avec la psychiatrie, ce que démontre en effet la revendication par l'auteur de se créer un « corps sans organes », c'est-à-dire un corps qui se soustrait à l'emprise de la psychiatrie par une reprise et un détournement à la fois du symptôme et du diagnostic médicaux. Cette transformation du corps est donc une performance thérapeutique car l'auteur cherche à conjurer symboliquement la souffrance de la maladie et du traitement psychiatrique/médical ainsi qu'à défendre ses conceptions du sujet associées à sa pratique d'un théâtre de la performance face aux définitions du corps et du sujet imposées par la psychiatrie et la psychanalyse. En particulier, la castration qui initie l'avènement de ce corps réfute les interprétations psychanalytiques de la sexualité. La critique de la pratique psychiatrique s'appuie sur une réinterprétation des fondements de

---

<sup>310</sup> Titre d'un essai de Christian Prigent sur la poétique de Gilles Deleuze, « On ne fait pas de poésie sans casser d'œufs, Note sur la poésie, en parcourant Deleuze », dans Bruno Gelas et Hervé Micolet (éd.), *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, p. 429-39.

la tradition chrétienne, qu'il semble pourtant à première vue rejeter en la profanant de multiples manières, ce que traduit la désignation de ce nouveau corps en tant que « corps de gloire ». L'ultime émission radiophonique du poète, dans laquelle il annonce l'avènement de ce nouveau corps, consiste donc en un exemple de sa nouvelle pratique théâtrale du Théâtre de la cruauté, défi lancé au divin et au psychiatre, ainsi que le poète le déclare dans sa correspondance : la « révolution physiologique » s'attaque cette fois aux conceptions médicales et théologiques du corps.

### a. Faire corps avec le dire

POST-SCRIPTUM

Qui suis-je ?

D'où je viens ?

Je suis Antonin Artaud

et que je le dise comme je sais le dire

immédiatement

vous verrez mon corps actuel

voler en éclats

et se ramasser

sous dix mille aspects

notoires

un corps neuf

où vous ne pourrez

plus jamais

m'oublier (*Pour en finir avec le jugement de dieu*, O, p. 1663).

Le post-scriptum de *Pour en finir avec le jugement dieu* évoque l'introduction de l'Évangile selon saint Jean<sup>311</sup>. La création d'un nouveau corps, « un corps neuf », par Artaud commence par son énonciation. Elle reprend la croyance à la base du christianisme selon laquelle la parole est acte de création, le premier acte de création. La parole est considérée comme originelle et performative en ce qu'elle se réalise. Le dire a des conséquences physiques et concrètes. Il se produit et est censé produire simultanément ce qu'il énonce, à savoir un nouveau corps. Il est ainsi préexistant et nécessaire à la création de ce corps comme création de la création. Or cette conception magique du langage, selon Freud et Lacan, est typiquement schizophrène.

---

<sup>311</sup> « Au commencement était le Verbe  
et le Verbe était auprès de Dieu.  
Tout fut par lui,  
et sans lui rien ne fut.  
Ce qui fut en lui était la vie,  
et la vie était la lumière des hommes,  
et la lumière luit dans les ténèbres  
et les ténèbres ne l'ont pas saisie ». (Évangile selon saint Jean, 1, 1-5.)

Ce passage fait écho également au rituel de l'Eucharistie, qui est anticipé par l'introduction de l'Évangile selon saint Jean puisqu'y est annoncée la venue de Dieu sur terre et l'incarnation de sa parole en la personne de son fils Jésus Christ. Ce rituel est justement synthétisé par la phrase liturgique latine qui rapporte les propos du Christ prononcés devant ses apôtres, le soir du jeudi saint, lors d'un repas célébrant justement la Pâque juive « Prenez, et mangez-en tous : ceci est mon corps livré pour vous » : « *Hoc est enim Corpus meum* ». Cette présentation et consommation symbolique du corps du Christ, par ses apôtres mêmes, reprend et déplace la thématique du sacrifice de l'agneau lors de la Pâques juive en lui donnant une double connotation – potentiellement transgressive – de sacrifice-don de soi et de cannibalisme. Par cette présentation du corps souffrant, Artaud s'identifie au Christ. Le chemin de croix mène à l'éclatement du corps de l'acteur qui prépare sa transformation suivant le mouvement que j'ai précédemment retracé et que l'émission condense : « Vous verrez mon corps actuel/voler en éclats/et se ramasser [...] un corps neuf ». L'émission radiophonique dans laquelle sont prononcés ces mots consiste donc en un rituel de création du corps, qui désacralise et détourne la liturgie catholique, tout en réactivant la transgression du geste christique originel. Le texte d'ouverture de la pièce portait d'ailleurs initialement le titre d'« Avis de messe » (XII, p. 259). Le poète associe, du fait de l'étymologie de *messe*, *émission* radiophonique et *émission* de sécrétion corporelle, ainsi qu'Évelyne Grossman le rappelle dans sa préface de l'émission radiophonique (« Le corps-xylophène », Aaa, p. 144 et 149).

Cette profanation de la liturgie catholique se fonde sur la scatologie. L'auteur commence par assimiler la chair même qui permet cette incarnation du corps à l'excrément, avant que ce ne soit le tour de l'être et du divin lui-même :

Là où ça sent l'être  
ça sent la merde.  
[...]

Il y a dans l'être  
quelque chose de particulièrement tentant pour l'homme  
et ce quelque chose est justement  
LE CACA. (O, p. 1644)

Dans l'enregistrement radiophonique, ces deux derniers mots, écrits en lettres capitales, sont hurlés avec une voix aiguë par Roger Blin. Le poète met en scène cette profanation/provocation. À la fois par la typographie et par la modulation de la voix, le poète crée un effet de surprise et insiste sur le renversement de la tradition métaphysique. Artaud assimile l'être à la merde. Il achève ainsi de désacraliser ce que l'on peut considérer comme l'héritage théologique chrétien de la philosophie contemporaine. En effet, ainsi qu'Heidegger l'a décrit dans *Identité et Différence*, texte dans lequel le philosophe retrace l'histoire de la métaphysique, la philosophie depuis Aristote jusqu'à Nietzsche, qui selon lui clôt l'histoire de la métaphysique, a toujours étroitement associé l'être et le divin, ce qu'il caractérise comme ontothéologie<sup>312</sup>. Cependant, Heidegger continue de faire de la question de l'être un point central de sa philosophie et investit, quand bien même il dit dépasser et la métaphysique et l'humanisme, l'homme de la question de l'être. Le philosophe caractérise ainsi, dans sa *Lettre sur l'humanisme* adressée à son traducteur français Jean Beaufret en 1946, deux ans avant l'enregistrement par Artaud de son émission radiophonique, l'homme comme « le berger de l'être ». Le rejet de l'être et la constante association de l'être à la fécalité par Artaud renient ainsi tout héritage métaphysique et théologique. Cette association est renforcée et permise par le fait qu'Artaud utilise souvent le mot être au pluriel, « êtres », pour décrire des créatures maléfiques envoyées par Dieu ou par Satan pour le déposséder de son corps, le violer et le torturer. L'être, multiple et proliférant, est ainsi l'ennemi de l'homme. Il incarne le mal et ce qui empêche l'homme de se réaliser.

---

<sup>312</sup> M. Heidegger, "La constitution onto-théo-logique de la métaphysique", *Questions I et II*.

La profanation de l'être a aussi pour conséquence de remettre en question le rôle assigné par Heidegger à la poésie. La poésie, selon Heidegger, a pour rôle le dévoilement de l'être, ce qui en fait par essence une pratique essentiellement humaine puisqu'elle est le fait du « berger de l'être » tout en participant de son essence. Or la profanation artaldienne de l'être a pour effet de rejeter cette version de la littérature, définie dans son rapport au monde de façon essentialiste et humaniste, comme un instrument de capture du réel (dévoilement de l'être).

Artaud avait déjà jeté l'anathème sur la littérature : « Toute l'écriture est de la cochonnerie./Les gens qui sortent du vague pour essayer de préciser quoi que ce soit de ce qui se passe dans leur pensée, sont des cochons./Toute la gent littéraire est cochonne, et spécialement celle de ce temps-ci. » (*Le Pèse-Nerfs*, O, p. 165) Plus tard, il reprend et intensifie ce rejet de l'écriture dans ses théories théâtrales du *Théâtre et son double*. Ce dernier provient de la remise en cause par le poète de la quadruple séparation entre la scène et le public, l'auteur et l'acteur, l'écriture et le jeu ainsi que le réel et le théâtre. Ultiment, c'est le théâtre traditionnel qui s'appuie sur une définition psychologique réaliste des personnages que l'auteur conteste. De même à Rodez, dans « Révolte de la poésie », Artaud associe le rejet de ce rôle essentiel attribué à la littérature, du fait qu'il est reproducteur d'une essence et non producteur, au rejet de la psychologie : « Je ne veux pas me reproduire dans les choses, mais je veux que les choses se produisent par moi » (O, p. 938). Selon l'auteur, cette version de la littérature, variation du *cogito* cartésien, fait du livre la réflexion spéculaire de l'*ego* ; écrire ainsi n'est que (se) reproduire/perpétuer suivant l'interprétation artaldienne de l'auto-affection. L'auteur refuse cette version de la littérature définie comme essence et par suite comme instrument, précédé par une cause déjà existante et utilisé afin d'exprimer une vérité déjà présente, quand bien même difficile à saisir/dévoiler.

Dans le Post-scriptum de l'émission, la création d'un corps neuf est associée à la réponse à la question « Qui suis-je ? ». Elle passe par un dire sur soi, « je suis Antonin Artaud ». Mais ce dire est d'abord un savoir-dire : « que je le dise comme je sais le dire », une manière de dire, qui évoque les exercices sur le souffle et sur la voix que le poète décrit dans son manifeste théâtral, dans sa correspondance alors qu'il est interné à l'asile de Rodez ainsi que dans plusieurs autres textes de son retour à Paris. Il s'agit donc d'une définition de soi par soi. Cette capacité à prendre la parole, à se dire et à se définir affirme et consacre la libération des pouvoirs divins et psychiatriques qui imposent des définitions au soi. Cette réinvention de soi sur scène est un aspect essentiel de la pratique artistique de la performance qui est l'une des raisons qui a amené cette dernière à se confronter aux pratiques psychiatrique et psychanalytique.

Artaud généralise les profanations précédentes de la chair et de l'être au divin :

Dieu est-il un être ?  
 S'il en est un c'est de la merde.  
 S'il n'en est pas un  
 il n'est pas.  
 Pour exister il suffit de se laisser aller à être,  
 mais pour vivre,  
 il faut être quelqu'un,  
 pour être quelqu'un,  
 il faut avoir un os,  
 ne pas avoir peur de montrer l'os,  
 et de perdre la viande en passant. (O, p. 1646)

Dans ce passage, Artaud commence par parodier les raisonnements théologiques et philosophiques qui tentent de prouver l'existence de dieu et discuter de sa nature. Les trois premières lignes correspondent à une parodie d'argument ontologique, raisonnement qui tente de prouver l'existence de dieu, qui apparaît au VI<sup>e</sup> siècle dans les écrits de Boèce, est popularisé par Anselme de Cantorbéry et sera repris par Descartes et Spinoza avant que Kant ne le réfute. C'est cette pratique théologique qui lie historiquement être/existence et divinité et fonde l'onto-théologie. Le poète procède à un syllogisme qui laisse comme seule alternative possible à l'inexistence de dieu, sa

nature excrémentielle. Ainsi, la profanation le dispute à l'athéisme. Il s'agit d'une théologie « négative » ou « athéologie », en reprenant l'expression de Georges Bataille<sup>313</sup>, en ce qu'elle tente de démontrer l'inexistence de dieu. On pourrait aussi la qualifier de théologie inversée puisqu'elle renverse la théologie catholique en trivialisant la figure divine.

On retrouve par ailleurs dans la première citation le mouvement que j'avais relevé dans les cahiers d'Ivry : la fragmentation du corps précède sa recollection en un corps nouveau. Il s'agit d'une première étape qui consiste à défaire le corps, à le démembrer de façon à pouvoir le refaire. Ceci rappelle bien entendu le mythe d'Osiris chez les Égyptiens, ce que renforce la référence au Ka égyptien dans la même émission. Le dieu égyptien, après avoir été tué puis démembré en quatorze morceaux par son frère et rival Seth, se voit ramené à la vie par Isis qui rassemble les treize fragments épars de son corps qu'elle parvient à retrouver. Seul le pénis est manquant. Selon la version de l'assassinat d'Osiris par Plutarque, version la plus complète qui nous soit parvenue, Isis procède en fait à l'embaumement rituel du corps d'Osiris, lui fabriquant un pénis artificiel, puis utilise ses pouvoirs magiques aidée de sa sœur et de quelques fidèles pour insuffler la vie dans le corps de son amant. Osiris ne revient pas sur terre mais part régner sur les Enfers<sup>314</sup>. Le « corps sans organes », castré, qui tout en reprenant la conception chrétienne du « corps de gloire » s'oppose au pouvoir divin céleste et est issu d'un démembrement-remembrement, ressuscite le corps du dieu égyptien.

---

<sup>313</sup> Voir les notes au sujet du plan de la *Somme athéologique*, qui devait rassembler plusieurs des œuvres de l'écrivain, dans G. Bataille, *Œuvres complètes*, t. V-VI. Ce titre est une référence à *La Somme Théologique* de saint Thomas d'Aquin. Il s'agit en effet d'un détournement de la théologie thomiste, de sa version négative ainsi que le résume Jean-François Louette : « La société de la Troisième République tend à l'athéisme : Bataille voudrait, quant à lui, fonder une *athéologie*, c'est-à-dire une science de l'absence de Dieu, qui tire les conséquences rigoureuses de l'enseignement de Nietzsche (si "Dieu est mort", il revient à l'homme de vivre jusqu'à l'impossible la nécessité de se substituer à lui). » (<http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/action-culturelle/celebrations-nationales/recueil-2012/litterature-et-sciences-humaines/georges-bataille>)

<sup>314</sup> G. Pinch, *Egyptian Myth: A Very Short Introduction*, p. 115 et Plutarque, *Isis et Osiris*, p. 69-72.

Cet éclatement se traduit vocalement par des cris qui traversent cette émission/projection. La voix semble faire éclater le corps, le dissoudre et le recomposer. Elle symbolise cette dissolution et réalise le mouvement de sortie de l'homme de « l'infime dedans » du corps qui lui a été imparti jusque là par dieu vers « l'infini dehors » (O, 1645-46)<sup>315</sup>. L'émission radiophonique est donc un lieu, un instrument utopique pour cette recréation du corps. La voix traverse tout le corps et le décloisonne, unifiant ainsi ce qui tendait à être divisé. Elle réalise ce qu'Artaud décrit plus tôt comme un corps sans organes, un corps qui n'a plus d'organes, n'est plus divisé en organes et donc ne peut plus être considéré comme un organisme. La voix représente l'organe idéal qui permet cette dissolution-unification (« dissolunification ») du corps et sa réincarnation. Mais cette voix n'est pas le gage de la présence et n'est pas simplement opposée au signe comme dans la tradition métaphysique dans laquelle s'inscrit le christianisme. L'exemple des glossolalies, le langage inventé par Artaud montre qu'il remet en question l'articulation entre la voix/le cri et l'écrit par sa pratique de la performance.

Ce rituel de recréation du corps est hérétique car il profane et renverse la tradition catholique tout en la réinterprétant. Il doit mener à l'avènement d'un « corps sans organes » ainsi que le poète le décrit plus tôt dans l'émission. L'éradication des organes et la différenciation du corps d'avec la notion d'organisme sont associées par l'acteur à une lutte contre l'emprise de Dieu sur le corps humain. Cette instance du divin symbolise le psychiatre, le prêtre et plus généralement toute figure qui émet un quelconque jugement. Comme le titre de l'émission le suggère, il s'agit d'« en finir avec le jugement ». Artaud déclare ainsi vouloir rendre au corps humain « sa véritable liberté ».

---

<sup>315</sup> Voir également J.-C. Bailly, *L'Infini dehors de la voix*, p. 27-29.



## b. Le corps hystérique dans l'œuvre d'Artaud

Évelyne Grossman, dans sa préface au deuxième volume des *Cahiers d'Ivry-février 1947 à mars 1948*, fait une lecture psychanalytique de l'expérience théâtrale d'Antonin Artaud. Elle décrit ainsi le théâtre d'Artaud comme « une hystérie maîtrisée. » (« Préface », CI, t. II, p. 1177)

Cette interprétation psychanalytique s'inscrit dans le prolongement de son livre *Artaud/Joyce, le corps du texte*. Dans cet ouvrage, Évelyne Grossman se place dans l'héritage du textualisme, en particulier de la sémiotique de Kristeva et décrit les écrits du poète comme un « espace transsubjectif » dans lequel le lecteur est amené à revivre les « symptômes » psychotiques du poète. Cette « lecture folle » consiste en une essence de la littérature contemporaine et par suite, plus généralement de l'expérience contemporaine :

Ce sont les mêmes espaces-limites que les théories contemporaines s'efforcent de penser : *chiasme* de Merleau-Ponty, *pli* de Deleuze, *trace* et *espacement* chez Derrida, *Chora* de Kristeva, *bande de Moebius* chère à Lacan. Effaçant les frontières individuelles entre sujet et société, de même qu'entre la théorie du texte et sa pratique, l'écriture de Joyce et d'Artaud nous aide à envisager les lignes mouvantes d'une autre subjectivité (Grossman, A/J, p. 204.).

Les écrits du poète représenteraient ainsi un « corps sans organes » qui se confond avec la Chora kristevienne. Ce corps trouverait son incarnation dans le corps du lecteur et par l'acte de lecture vécu comme un transfert psychique qui tient à la fois du transfert psychanalytique, décrit par Freud lors de l'analyse de patientes hystériques, et de la contamination pathogène. Cet aspect semble conforme à la caractérisation du théâtre en tant qu'épidémie de peste, dans le texte « Le Théâtre et la Peste » du *Théâtre et son double*. La « lecture folle », transfert ou contamination, transformerait donc le sujet du lecteur, le libérant de sa version psychologique du sujet aliénante.

Dans la préface aux derniers cahiers d'Ivry, Grossman développe plus précisément cette interprétation des théories théâtrales d'Artaud. Tandis que la pratique théâtrale artaldienne s'appuie sur des « effets systématiquement maîtrisés » qui doivent « jeter le spectateur dans une transe magique », l'acteur cherche à contaminer le spectateur, à déclencher une réaction à distance de celui-ci, sans contact direct, par le seul pouvoir de suggestion, ce qui revisite le rôle joué à l'origine par la suggestion, en particulier par l'hypnose, dans le traitement psychanalytique. Aussi Grossman remarque-t-elle que « sa théorie théâtrale semble s'appuyer sur les descriptions des grandes hystériques de Charcot » (CI, t. II, p. 1178). Elle suggère même que la période du *Théâtre et son double* est ainsi un moment d'« hystérisation théâtrale » (*Id.*).

On peut certes établir un rapport entre la représentation du corps dans les écrits d'Artaud et la caractérisation du corps des hystériques par la psychanalyse. La psychanalyse associe les représentations psychiques de la schizophrénie et de l'hystérie, en particulier du point de vue du corps. Suivant les théories psychanalytiques freudienne et lacanienne, toutes deux correspondent à une régression psychique à un stade antérieur à la phase du miroir, avant la représentation unifiée du corps qui en résulte. Le corps hystérique est un corps morcelé – différentes parties du corps concentrent les problèmes psychiques du patient – qui rappelle les descriptions par le poète d'un corps fragmenté par l'expérience de la souffrance et de la médecine. Ce corps est plus précisément caractérisé de façon double par la psychanalyse (freudienne et lacanienne)<sup>316</sup>. Il est tout d'abord décrit comme un corps globalement érotisé, de façon non génitale, c'est à dire

---

<sup>316</sup>Voir J. D. Nasio, *L'hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse*. Cité par Grossman dans sa préface au CI, t. II, p. 1179 : « L'hystérique, on le sait, a deux corps. L'un est le corps hyper-érotisé que nous évoquions, ce corps de sensation pure qui tend vers l'autre ses pseudopodes amibiens. L'autre est un corps anesthésié, frigide et distant, animé d'une profonde répulsion pour tout contact charnel. Ce dégoût du corps dit "organique" au profit d'un "corps sans organes" – conçu comme masse indifférenciée de sensations, seul capable d'atteindre une jouissance sans limites – permet à Artaud d'explorer cette contradiction douloureuse : comment affecter le spectateur, le lecteur, comment jouir à travers lui de ces sensations que je ne puis ressentir en moi dans mon propre corps ? »

sans fixation des pulsions sur une partie du corps particulière ou sur un organe (sexuel). Il est aussi décrit comme un corps vide et frigide qui rejette sa propre dimension organique. Le « nouveau corps » que le poète appelle de ses vœux synthétise ces deux versions puisqu'il s'agit d'un « corps sans organes », en particulier sans organes sexuels et donc sans fixation de la sexualité à une quelconque partie du corps.

Du fait de sa connaissance et de sa critique des théories psychiatriques et psychanalytiques sur lequel j'ai déjà eu l'occasion d'insister, je pense que cette lecture de l'œuvre d'Artaud n'est pas justifiée. Le rapport de la pratique théâtrale d'Artaud aux présentations des hystériques par Charcot n'est pas dû à une hystérie de l'auteur, à une « hystérisation » de sa pratique théâtrale ou une tentative d'« hystérisation » du spectateur qui pourrait se diagnostiquer. La comparaison du théâtre artaldien avec les scènes des hystériques est cependant pertinente, selon moi, pour deux raisons.

Tout d'abord, le théâtre d'Artaud réinvestit la scène psychiatrique qui avait été jadis occupée par les hystériques. Sa théorie et ses créations théâtrales se nourriront de son expérience de la médecine, des institutions hospitalières, services et asiles psychiatriques ainsi que de ses rapports amicaux et artistiques avec ses médecins, psychiatres et psychanalystes (le docteur Toulouse, René Allendy, Gaston Ferdière). Les psychiatres qui ont diagnostiqué Artaud (Lacan, Ferdière) étaient souvent soit psychanalystes soit empreints de psychanalyse. La pratique théâtrale du poète s'inscrit dans la lignée de cette pratique mimétique, affrontement entre folie et psychiatrie<sup>317</sup>.

Par ailleurs, la comparaison du théâtre d'Artaud aux présentations des hystériques et plus généralement à l'expérience hystérique souligne le rapport qu'entretiennent l'hystérie et le théâtre, en particulier du fait du rôle définitionnel qu'ils ont conjointement joué pour la pratique psychanalytique. De même que l'hystérie a joué

---

<sup>317</sup> Voir Foucault, « Leçon du 23 janvier 1974 », *Le Pouvoir psychiatrique*, p. 233-253.

un rôle fondamental dans la définition de la psychanalyse, le théâtre a été l'un des arts sur lesquels s'est fondé Freud pour définir ses théories. Le complexe d'Œdipe, interprétation du développement libidinal centrale à la pensée freudienne, s'appuie principalement sur une lecture de l'*Œdipe-roi* de Sophocle, c'est-à-dire de la version tragique du mythe, de sa mise en scène et de sa représentation<sup>318</sup>.

De plus, la cure psychanalytique a pris pour modèle la *catharsis*. Breuer et Freud définissent conjointement la méthode dite cathartique qui recourt à l'hypnose pour faire remonter à la surface de la conscience une idée refoulée grâce à une décharge émotionnelle et guérir ainsi la patiente des effets de ce refoulement :

Breuer nomma notre procédé de cathartique ; il lui était assigné comme visée thérapeutique de diriger le montant d'affect, utilisé pour le maintien du symptôme, qui s'était engagé sur de fausses routes et y avait été pour ainsi dire coincé, sur les voies normales où il pouvait parvenir à l'éconduction (abréagir). Le succès pratique de la procédure cathartique était remarquable. Les déficiences qui se révélèrent plus tard étaient celles de tout traitement hypnotique. (Freud, « *Autoprésentation* », dans XVII, p. 69)

C'est à l'occasion de l'emploi de cette méthode avec les patientes hystériques que Freud met au jour un processus de transfert<sup>319</sup>. La relation entre le psychanalyste/psychiatre et sa patiente, semblable au rapport de l'acteur avec le public, est jugée au départ par Freud comme problématique en ce qu'elle est passionnelle et mimétique. Il fera plus tard de cette dynamique du transfert un paramètre essentiel de la cure. Ce symptôme, cette contagion, ce problème comportemental entre patient et analyste doit être pris en

---

<sup>318</sup> D'ailleurs, Deleuze et Guattari, dans *L'Anti-Œdipe*, englobent dans un même rejet la pratique psychanalytique classique associée à la théorie freudienne du complexe d'Œdipe et le théâtre. Ce terme de théâtre semble désigner le théâtre classique ou antique représenté par la tragédie de Sophocle, ou du moins la lecture de ce dernier par la tradition moderne occidentale. Les penseurs opposent ce théâtre au Théâtre de la Cruauté qui représente un modèle alternatif. Cependant, ce rejet tend à faire du théâtre un objet aux contours flous, sans spécificité, et trop général. Ce geste oblitère surtout la dette d'Artaud à l'égard du théâtre antique, son intérêt non seulement pour les formes de théâtre non occidentales mais aussi pour les théâtres antique, médiéval et baroque.

<sup>319</sup> J. Breuer, S. Freud, *Études sur l'hystérie*, dans II, p. 17-332 ; S. Freud, « Fragment d'une analyse d'hystérie », dans VI, p. 187-194 et « Sur la dynamique du transfert », dans XI, p. 107-116.

compte pour augmenter les chances de succès de la cure psychanalytique, sur le mode du *pharmakon*, à la fois poison, maladie et médicament, remède.

### c. Le Corps sans Organes (CSO) deleuzo-guattarien

Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans *Mille Plateaux*, reprennent le geste antipsychiatrique d'Artaud et s'attaquent aux fondements de la psychanalyse freudienne en développant leur propre définition du corps sans organes, le concept de Corps sans Organes, dont ils se servent pour remettre en question les théories du sujet, du signe et du corps :

Le CsO, c'est ce qui reste quand on a tout ôté. Et ce qu'on ôte, c'est précisément le fantasme, l'ensemble des signifiants et des subjectivations. (*Mille Plateaux*, p. 188)

À l'ensemble des strates, le CsO oppose la désarticulation (ou les  $n$  articulations) comme propriété du plan de consistance, l'expérimentation comme opération sur ce plan (pas de signifiant, n'interprétez jamais !), le nomadisme comme mouvement (même sur place, bougez, ne cessez pas de bouger, voyage immobile, désubjectivation). (*Ibid.*, p. 197-198)

Deleuze et Guattari renversent le diagnostic psychanalytique de la régression. Selon la théorie psychanalytique, ce retard ou cet arrêt dans le développement libidinal qui peut correspondre également à un retour à un stade antérieur de ce développement a des conséquences psychopathologiques. Il signifie la schizophrénie. Pour les philosophes, ce retour devient une figure positive. Ceux-ci s'inspirent des récentes études de René Thom en morphogénèse. Ils voient dans l'œuf, l'idée de l'œuf, de l'ovocyte un modèle pour le Corps sans Organes qui, tout en illustrant ce retour, prend le contrepied de la théorie de la régression. Contrairement à la pratique psychanalytique qui cherche à guérir le patient de l'enfance, à en extraire l'enfant en l'aidant à la fois à mener à terme son développement psychique et à éradiquer les restes négatifs de l'enfance, il s'agit de retourner à un stade d'avant l'acquisition du langage et la définition de la subjectivité, d'avant la formation et la différenciation des organes,

moment où il ne sont encore qu'en puissance et où le corps indifférencié est soumis à un ensemble de forces chimiques, organiques et organisatrices, dont les deux philosophes se servent comme métaphore pour représenter un désir qui n'offre plus prise à la théorie psychanalytique. Ils n'opposent pas le Corps sans Organes aux organes, mais à l'organisation de ceux-ci en organisme, à la conception organiciste du corps et de la vie. Ce renversement de la régression et cette valorisation d'une enfance ironique de la transgression qui déjoue les pratiques psychiatrique et psychanalytique se retrouvent en effet dans l'œuvre d'Artaud, ainsi que je l'ai déjà souligné au sujet des glossolalies notamment.

L'interprétation du Corps sans Organes comme œuf par Deleuze et Guattari fait référence au chapitre de *Through the Looking-Glass* de Lewis Carroll traduit par Artaud en 1943 alors qu'il est interné à l'asile de Rodez<sup>320</sup>. Dans ce chapitre intitulé « Humpty Dumpty », Alice demande au personnage éponyme de lui expliquer la signification du poème « Jabberwocky ». Ce poème composé par Lewis Carroll adapte une comptine qui était à l'origine une charade décrivant un œuf, nommé Humpty Dumpty. Ceci donne lieu à toutes sortes de malentendus puisqu'Alice, tentant d'être polie et de converser avec ce personnage, ne peut s'empêcher de faire référence à la comptine, mais ce dernier, susceptible, ne supporte pas qu'on lui rappelle ce qu'il est, c'est-à-dire un œuf qui risque de tomber du mur où il est perché et de se briser.

---

<sup>320</sup> Artaud traduit « Humpty Dumpty » d'abord par « Gros Courtaud », puis par « Dodu-Mafflu ».

#### d. Un corps indestructible

Cependant, Artaud oppose cette figure de l'œuf en raison de son indétermination au corps de l'homme qu'il « cherche à faire » :

Vous ne saviez pas ça  
 que l'état :  
 ŒUF  
 était l'état  
 anti-Artaud  
 par excellence  
 et que pour empoisonner Artaud  
 il n'y a rien de tel que de battre une bonne omelette  
 dans les espaces  
 visant le point gélatineux  
 qu'Artaud  
 cherchant l'homme à faire  
 a fui  
 comme une peste horrible.  
 Et c'est ce point  
 qu'on remet en lui,  
 rien de tel qu'une bonne omelette  
 fourrée de poison, cyanure, câpres,  
 transmises par l'air à son cadavre  
 pour désarticuler Artaud  
 dans l'anathème de ses os  
 PENDUS SUR L'INTERNE CADASTRE (O, p. 1158-59).

L'œuf est « l'état anti-Artaud par excellence ». Il représente un contre-modèle du « corps sans organes » à cause de son absence de solidité si bien que l'auteur l'assimile à un poison. Et « omelette » laisse entendre « hommelette », une parodie d'homme, tel Humpty-Dumpty, « L'arve » (la larve), double mal formé qui menace de remplacer l'homme vrai.

Ce rejet de l'œuf signale une différence essentielle entre les deux conceptions du « corps sans organes ». Paule Thévenin avait déjà critiqué en son temps l'interprétation de Deleuze et Guattari<sup>321</sup> en ce qu'elle s'éloignait, se méprenait sur ce qu'Artaud

---

<sup>321</sup> « Il essaie de penser et je crois que c'est toujours là le problème, et ça revient toujours dans *La Correspondance avec Rivière*, dans *Le Pèse-nerfs* et dans les textes de *L'Art et la mort*, c'est qu'est-ce que c'est que penser, comment fonctionne la pensée, comment arriver à penser, comment être maître de

désignait par cette expression de « corps sans organes ». On passe en effet par le biais de la lecture guattaro-deleuzienne d'une expression, d'un jeu de mots à un concept. Or pour Artaud, il s'agit de se protéger de la douleur et de se dérober à l'emprise de la médecine, en éradiquant les organes, points du corps où souffrance, diagnostic et traitement épingle le malade. Le « corps sans organes », ainsi que Paule Thévenin le rappelle, est un corps solide, rassemblé, uni qui n'est plus morcelé, dispersé et séparé par la douleur. Elle s'appuyait probablement sur sa lecture des derniers cahiers que l'auteur a écrits à son retour à Paris (cahiers d'Ivry), que j'ai pu consulter dans le fonds Artaud de la Bibliothèque nationale de France et qui viennent d'être publiés. On relève ainsi dans le cahier 348 :

Car AR-TO aussi c'était moi  
moi

—  
et moi

Antonin Artaud  
je suis maintenant  
entouré  
de la floculation  
de lâcheté  
de tous les imbéciles  
qui n'ont pas eu le courage  
de franchir  
le gouffre  
que j'ai franchi

et qui est celui de la  
douleur qu'il y a  
à entrer soi-même  
dans son corps  
avec son corps

celui-ci étant fait  
par la volonté  
le corps est d'abord gazeux  
et de par cet effort de

---

sa pensée et comment être maître en quelque sorte de son corps, on arrive à ce moment-là à ce fameux "corps sans organes" dont une utilisation a été faite ces temps derniers que vous connaissez aussi bien que moi par beaucoup. Un "corps sans organes", c'est un corps dont les organes ne vont plus dans tous les sens, où tout d'un coup il y en a un qui faiblit et qui empêche le fonctionnement du corps entier, pour moi c'est plutôt ça le "corps sans organes", c'est un corps qui est rassemblé, qui rassemble tous ses organes, qui n'est plus morcelé, enfin c'est mon opinion, je ne sais pas si ce sera l'opinion de ceux qui s'occupent du "corps sans organes". » (P. Thévenin, « Un livre, des Voix » à propos des tomes XII et XIII des *Œuvres Complètes*, Entretien avec Jeanne ROLLIN WEISZ, 21/01/75, *France Culture*)

volonté  
 il se fait solide  
 alors on est tel  
 qu'on se voulait (Cahier 348-août 1947, CI, t. II, p. 1710-11).

Ce corps « solide » qui résulte d'un travail d'ascèse et de concentration s'oppose aux représentations du corps fragmenté que l'on trouve dans les écrits d'Artaud et qui, suivant l'interprétation freudienne, traduisent la schizophrénie paranoïde de l'auteur. Il s'agit donc d'un corps qui ne peut plus souffrir et ne peut plus être traité par la médecine, mais également d'un corps guéri, parce qu'il déjoue et contredit ce diagnostic. Contredisant les caractérisations psychiatriques de son corps, l'acteur se définit par sa pratique théâtrale.

Lacan, reprenant l'interprétation freudienne, ira même jusqu'à décrire le corps du schizophrène comme un « corps sans organes <sup>322</sup> » en réponse à une question qui lui était posée à propos de *Capitalisme et Schizophrénie*. Cette expression est donc reprise à Artaud, qui décrivait ainsi le nouveau corps qu'il souhaitait se créer, par l'intermédiaire de Deleuze. Pour Lacan, le poète représente un cas emblématique de schizophrénie si bien que ses propres mots sont employés pour définir les symptômes de la schizophrénie. On peut voir ainsi que l'œuvre d'Artaud est soumise au diagnostic tout en étant utilisée comme exemple, illustration des théories psychanalytiques. Mais bien plus, elle les modifie, leur procure des expressions et des concepts. Le cas Artaud est devenu ainsi un modèle, un type du schizophrène, et son œuvre a été intégrée par la théorie psychanalytique non seulement en tant qu'objet mais aussi en tant que source. La théorie psychanalytique entérine donc de façon rétrospective les prétentions du poète qui se déclarait thérapeute. Artaud *a bien été* psychiatre, psychanalyste et donc médecin.

---

<sup>322</sup> « Il n'arrive pas à le [le langage] faire mordre sur un corps et en effet à partir de là on peut considérer que le corps est sans organes », J. Lacan, « Séance extraordinaire de l'École belge de psychanalyse, le 14 octobre 1972 », *Quarto* (supplément belge à *La Lettre mensuelle de l'École de la Cause freudienne*), 1981, no 5, p. 4-22.

### e. Un corps sans « organe »

L'expression de « corps sans organes » employée par Artaud fait écho à la caractérisation freudienne du corps schizophrène, à un point tel qu'il semble que le poète en avait une certaine connaissance. Mais, parmi les organes, c'est le sexe qui représente l'organe exécré par excellence, symbole de la notion d'organisme dont il faut se débarrasser :

Il faut se décider à le [l'homme] mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui  
le démange mortellement  
dieu,  
et avec dieu  
ses organes

Car liez-moi si vous le voulez,  
mais il n'y rien de plus inutile qu'un organe.

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes,  
alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté (*Pour en finir avec le jugement de dieu*, dans O, p. 1654).

Comme il faut « mettre à nu » l'homme « pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement/dieu », le poète laisse entendre que la réfection du corps commence par une castration.

Les suppôts de Satan, assimilés par Artaud à la figure divine, et les doubles proliférants qui menaçaient l'intégrité du poète, sa chasteté, sa pureté, sa force et son individualité, étaient décrits justement au moyen de ce terme d'animalcule par Artaud (O, p. 1213). Cette profanation hyperbolique de la figure divine assimilée au phallus porte à son extrême limite la condamnation de la sexualité par la théologie. Cette condamnation tend à faire du sexe et de la sexualité un élément central pour le discours théologique, tout autant que pour le discours psychanalytique. Ce n'est pas autrement que la théorie psychanalytique du développement libidinal, à la suite des théories psychiatriques de l'époque, lie troubles psychiques et sexualité.

Artaud rejette cette centralisation dans ces deux disciplines, simultanément puisque ce corps, à défaut de ne plus être sexué, asexué ou intersexe, est en tout cas privé d'organe sexuel, qui représente pour le poète dans le corps la triple inscription des pouvoirs divins, familiaux et médicaux. L'opération qui doit mener au « corps sans organes » commence donc par l'éradication du sexe : le « corps sans organes » est un corps castré. Ce corps n'est plus soumis à la figure du père, autour de laquelle est articulée la théorie freudienne du complexe d'Œdipe, tout en ne pouvant plus être père lui-même. Selon le poète, la relation de paternité entre Christ et Dieu traduit une indexation du corps à l'esprit. Aussi l'effacement de la paternité lui permet-il de réaliser dans le corps ce refus de la soumission du corps à l'esprit. Le corps n'est ainsi plus le « fils de l'esprit »<sup>323</sup>, il n'est plus dominé par ce dernier.

Cette castration vise plus spécifiquement à rendre caducs les diagnostics de ses psychiatres qui sont influencés par les théories psychanalytiques. Le poète refuse les explications de sa folie qui s'appuient à la fois sur son histoire familiale et sur le développement de sa sexualité, suivant la méthode freudienne qui associe figure paternelle et phallus<sup>324</sup>. Mais, il s'oppose également aux interprétations de sa conception mystique de la sexualité, qui s'exprime souvent par une revendication de pureté et un rejet de toute sexualité ou contact sexuel, comme déviante et signe de folie, érotomanie

---

<sup>323</sup> « Comme s'il était entendu en fait et comme en principe et en essence que l'esprit est le terme inné, la valeur type, le mot sommet, à partir duquel le vieil automatisme atavique de la bête dénommée homme peut commencer à ne plus broncher Car le brancard est bien attaché. Il a été entendu partout, après je ne sais combien de siècles de Kabbale, d'hermétisme, de mystagogie, de platonisme et de psychurgie, que le corps est fils ». (« Chiote à l'esprit », O, p.1503.)

<sup>324</sup> Voir la définition du complexe d'Œdipe par Freud dans *Contribution à la psychologie de la vie amoureuse*, puis sa généralisation dans *Totem et tabou*, dans XI, p. 193-395. Dès ses essais sur l'hystérie, Freud relie les troubles psychiques à l'enfance et à l'histoire familiale.

ou perversion sexuelle<sup>325</sup>. Sans sexe, pas de sexualité, sans sexualité, pas de diagnostic. Il conteste ainsi le pouvoir médical.

Le rejet de l'organe, critique de l'organisme, vise plus généralement simultanément la biologie, la médecine et la théologie, en raison de leur pratique d'un enfermement de l'homme dans des systèmes classificatoires. En effet, la théologie contemporaine s'est fondée sur la lecture d'Aristote par Saint Thomas. La scolastique thomiste joue un rôle définitionnel pour la théologie mais également pour toutes les sciences et théories de la connaissance puisque son œuvre a un caractère encyclopédique et que la *Summa theologica* décrit le monde dans sa totalité depuis sa création. En particulier, elle décrit l'homme et définit une théorie de la connaissance sensible qui part des sens vers l'âme divine. Or, Aristote est aussi le premier philosophe à décrire l'univers, la vie, le corps humain et sa psychologie. Il écrit des œuvres qui forment une sorte de première encyclopédie. Cette classification servira de modèle pour toute tentative ultérieure de représentation de la vie et du corps humain. Le corps humain est considéré dès lors comme un type de corps parmi d'autres (les corps célestes par exemple). Aristote définit les propriétés des corps qui seront reprises plus tard et influenceront de façon décisive la définition et la représentation du corps humain. Le corps est ainsi défini comme ce qui est contenu à l'intérieur d'une surface. Il est limité dans l'espace et s'oppose à l'infini. Descartes, tout en s'opposant aux préceptes de la philosophie scolastique, reprendra pourtant cette opposition entre corps et infini. Le corps sans organes dont l'avènement débute par une explosion qui s'étend à tout l'espace contredit cette définition.

---

<sup>325</sup> Voir les thèses sur l'érotomanie de Jacques Lacan et Gaston Ferdière à ce sujet.

### f. Le « corps de gloire »

Dans un cahier de janvier 1948, postérieur à l'enregistrement de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, le corps nouveau apparaît cette fois-ci sous la forme d'un « corps de gloire » :

Le corps humain  
est une honte  
fœtale d'une part  
et  
fécale de l'autre  
Fœtale  
Il n'est que le fœtus d'un  
homme à naître  
et qui ne naîtra pas  
dans ce monde-ci.  
Non l'homme n'est pas encore  
constitué  
il attend ses membres  
sa jambe osseuse et  
gangrénée  
son pied bot  
larvaire  
Son crâne excavé,  
mangé du dedans par la  
lumière  
la lumière qui doit tout  
éclairer  
tout ce corps de gloire (Cahier 393, CI, t. II, p. 2199-200).

Ce passage permet de relire *Pour en finir avec le jugement de dieu* d'un œil neuf. Le mouvement d'involution que Deleuze avait identifié est ici à nouveau contredit par le fait qu'Artaud qualifie le corps humain à la fois de « fécal » et de « fœtal », s'appuyant sur la paronomase pour justifier l'association qu'il fait entre ces deux mots qui justifient pourquoi, selon lui, le corps humain doit être refait. Le corps humain actuel n'est que « le fœtus d'un homme à naître » et la fécalité condamne cette malformation. De même que, dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*, « la réalité n'est pas achevée », cet homme nouveau « ne naîtra pas dans ce monde-ci », mais dans un monde prochain, à venir, d'après la fin du temps. La tentative par Artaud de se

refaire un corps s'inscrit dans un contexte messianique. Elle est associée à une revendication révolutionnaire, cette révolution étant pensée comme la fin des temps et du monde moderne et l'avènement d'un temps nouveau. Le poète s'est présenté dans plusieurs de ses textes comme une figure messianique christique ou antéchristique. Artaud a dans son œuvre, à plusieurs reprises, annoncé la fin du monde, notamment dans *Les Nouvelles Révélations de l'Être*. Il s'identifie plus tard constamment à la figure de Jésus Christ, dénonçant même ce dernier comme un imposteur qui lui aurait volé sa place, prophétise la fin des temps et appelle à une recréation du monde. Ce nouveau corps, associé à cette ère nouvelle, est un corps de gloire illuminé. Il est envahi de l'intérieur par la lumière de son crâne qui le traverse de part en part et rayonne à l'extérieur.

Il rappelle ainsi le corps glorieux de la résurrection, lui aussi décrit dans la tradition chrétienne comme lumineux et illuminé. Deleuze, dans *Logique du Sens*, avait déjà rattaché le « corps sans organes » au corps glorieux. Le fait que le philosophe emploie l'expression chrétienne la plus courante et non celle de « corps de gloire » employée par Artaud dans son carnet de notes indique qu'il ne l'avait probablement pas lu. Il est possible qu'il ait eu une idée de son contenu et sache que le poète faisait référence à cet aspect de la tradition chrétienne par le biais de Paule Thévenin et de son cercle. La réinterprétation/profanation de la tradition catholique par le poète est liée fondamentalement à sa pratique néologique basée sur une série de remotivations étymologiques. Aussi la particularité de cette expression est-elle essentielle à la compréhension de sa pratique théâtrale.

Ce « corps de gloire » pour Artaud, de même que le corps nouveau associé au « corps sans organes » qu'il appelle de ses vœux, est un corps indestructible, qui est au-delà de la vie et de la mort. Il est indestructible, en particulier en ce qu'il est un corps

pur et n'est plus soumis au pouvoir du temps, à l'aliénation que représentent la souffrance et la mort, et, par voie de conséquence, à l'emprise de la médecine. Suivant saint Paul, le corps de gloire est composé d'une matière céleste immortelle de la même nature que le divin. Cette transformation consacre l'accès du croyant au monde divin. Cette version du « corps sans organes » le relie plus clairement au Nouveau Testament et à la tradition chrétienne qu'Artaud revisite de façon hérétique, en la profanant et la renversant.

Cependant, ce corps glorieux chez Artaud a, selon moi, un sens différent de son emploi dans la théologie chrétienne traditionnelle. Étant donné le rejet de l'« esprit » et de tout au-delà dans les derniers textes d'Artaud, j'associerai l'emploi qu'en fait Artaud avec la tradition chrétienne d'avant l'assimilation de la métaphysique grecque. Ce corps est par suite un corps d'avant la séparation du corps et de l'esprit, d'avant la transformation de la tradition chrétienne au contact du monde grec de la métaphysique. Ceci est bien cohérent avec le rejet constant de la métaphysique par le poète ou plutôt de sa version philosophique occidentale à laquelle il oppose sa redéfinition de la métaphysique, prenant pour modèle certaines pratiques non-occidentales (d'Amérique centrale comme les rituels Tarahumaras ou d'Asie du Sud-Est comme les danses balinaises). Cette métaphysique consiste en une intensification de la physique (« métaphysique »), ce qui tend à supprimer la séparation entre la physique et la métaphysique, de même que la séparation entre corps et esprit, matière et pensée, sans supprimer toutefois la différence entre ces termes. Ce sens a déjà été souligné par Ludovic Cortade dans son livre sur Artaud<sup>326</sup>. La résurrection était pensée par la tradition juive comme le réveil des morts après le jugement dernier et c'est cette version de la résurrection que saint Paul prêcha quand il évangélisa la Grèce. Mais Paul, face à la résistance des Grecs

---

<sup>326</sup> Cette réinterprétation de la métaphysique par Artaud a été explicitée par L. Cortade, *Antonin Artaud : la virtualité incarnée. Contribution à une analyse comparée avec le mysticisme chrétien*, p. 73.

à admettre cette version de la résurrection qu'ils jugeaient ridicule, y a assimilé la transmigration des âmes<sup>327</sup>. Dès lors, ce n'était plus le corps qui naissait à nouveau ou se relevait, mais l'âme qui était immortelle et rejoignait Dieu au Paradis où lui était attribué un nouveau corps, corps d'une matière distincte, corps céleste de même nature et matière que Dieu, qu'il nomme le corps glorieux. Ce corps glorieux paulinien est un corps transfiguré et revêtu des attributs divins.

La représentation d'un corps mort-vivant momie, décharné, squelettique qui renaît dans l'œuvre d'Artaud correspond davantage à la version de la résurrection d'avant l'assimilation de la métaphysique. Néanmoins, ce corps est décrit comme un « corps de gloire » en reprenant l'iconographie traditionnelle d'un tel corps. À la fin du passage précédemment cité, une lumière émerge du dedans qui traverse et éclaire le corps:

Son crâne excavé,  
mangé du dedans par la  
lumière  
la lumière qui doit tout  
éclairer  
tout ce corps de gloire

Le poète semble donc remonter le cours du temps en superposant différentes strates de la tradition chrétienne. Il en livre sa propre interprétation hérétique, car anachronique et syncrétique, puisqu'il projette l'art religieux chrétien sur la pensée chrétienne des premiers siècles de notre ère, moment où religions juive et chrétienne ne sont pas encore distinctes. Cette lumière réalise symboliquement, comme la voix dans l'émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu*, ce déversement/retournement de l'intériorité du corps (« l'infime dedans ») dans le monde (« l'infini dehors »). L'antithèse qui s'appuie sur un effet de parallélisme et en particulier sur la paronomase

---

<sup>327</sup> Voir M.-É. Boismard, *Faut-il encore parler de résurrection ?*

*infime/infini* tend à opposer ces deux termes. Le dedans se retrouve associé tout autant au négligeable qu'au fini et à la limite. Il s'agit d'une inversion de la tradition catholique à nouveau puisque l'intériorité et l'âme tendent à être valorisées par cette dernière, en ce qu'elle permettrait l'accès au divin, donc à l'infini, qu'elle représente, au détriment du corps et du monde physique. L'explosion du corps consacre donc cette destruction de l'intériorité et de la prédominance de l'âme.

La suite de ce texte situe plus précisément cette réinterprétation du corps glorieux de la tradition chrétienne :

enfin,  
 qu'il a eu l'imbecilité de  
 croire  
 que dieu lui même  
 lui donnerait  
 et qu'il doit lui même  
 lui  
 homme  
 se constituer.  
 Dieu n'a pas fait  
 l'homme  
 non

[16 r°]

C est dieu qui a fait et maintenu	L'homme a toujours existé comme un corps. Un corps qui n'avait pas besoin de penser.
le mal	

avec Satan le 1 <sup>er</sup> extrême et en établissant et maintenant la messe à *Paris*	Dieu est un esprit détaché du corps de cet homme de cette espèce de météore en flammes, perpetuellement illuminé et qui pour agir
et moi je *dis* *aux* armes armes armes armes et attention	

[16 v°]

n'eut jamais besoin  
de s'en referer

au concours  
 ni au jugement de la  
 pensée. –  
 Tout acte était chez lui  
 un membre électrique  
 déjà né,  
 et qui pour être ce  
 qu'il avait à être  
 n'avait du plus profond  
 de lui-même  
 qu'à s'illuminer  
 et à brûler  
 c'est cet incendie  
 perpétuel de l'effort  
 à faire

[17 r°]

que Dieu l'esprit  
 n'a pas pu supporter.  
 Chaque action électrique  
 de l'homme  
 étant en effet comme l'excoriation  
 et la gangrène précipitée  
 d'un membre,  
 et c'était cela  
 être un malade,  
 mais qui serait en bonne  
 santé  
 dont la santé serait  
 cet arrachement à perpétuité (Cahier 393-janvier 1948, CI, t. II, p. 2200-2201).

Le corps est glorieux, non en tant qu'il est d'une matière céleste et divine, mais en tant qu'il remplace le divin. Il n'est pas issu d'une création divine, mais d'une création humaine. Le poète assimile Dieu et Satan, rendant Dieu responsable du mal (« C est Dieu/qui a fait/et maintenu/le mal ».) Le corps devient cette fois incandescent, « espèce de météore en flamme », à la fois corps humain et céleste. L'avènement d'un nouveau corps est issu à nouveau d'une catastrophe, rappelant la comparaison de l'acteur dans *Le Théâtre et son double* à un supplicié sur un bûcher. Dieu n'est qu'un dédoublement trompeur de ce corps, en tant qu'esprit, sur le motif de la dépossession, qui est à l'origine de la maladie.

Le texte se conclut sur une redéfinition de la santé comme un « arrachement à perpétuité » du corps humain à la fois ardent et électrique. Cela file la métaphore de la

pile électrique humaine dans *Pour en finir avec le jugement de dieu* (O, p. 1656). Cette santé est en fait un réinvestissement de l'expérience de la maladie et du traitement par électrochocs. On peut voir que ce qui est en jeu dans cette volonté de réfection du corps, c'est bien plus qu'une critique du pouvoir divin : une critique, à partir de la position du « malade », du pouvoir médical et de la conception et de la pratique du corps qui y est associée en revisitant les fondements du christianisme.

## Conclusion : art-thérapie, performance et hérésie

L'art-thérapie a donc joué un rôle fondamental dans l'œuvre d'Antonin Artaud, mais pas seulement en ce qu'elle lui a permis de créer à nouveau. Si les passages de langue inventée entretiennent un rapport avec sa traduction des néologismes carrolliens dans le cadre de cette art-thérapie, ils empruntent encore davantage à sa connaissance ainsi qu'à son expérience de diverses traditions mystiques. Les syllabes inventées s'inscrivent non seulement dans la tradition religieuse des glossolalies, mais mon analyse a mis en évidence à quel point elles étaient également redevables de la participation du poète aux rituels raramuris. Je compte reprendre et développer cet aspect qui m'est progressivement apparu essentiel. En particulier, les incantations des autochtones raramuri composées de mots inintelligibles lors de ces rituels représentent un modèle pour les « syllabes inventées » du poète<sup>328</sup>. En effet, les glossolalies sont considérées par le poète, de même que ces rituels par les autochtones raramuris, comme une performance thérapeutique qui doit guérir simultanément corps et langage. Le poète s'est servi de son expérience de ces cérémonies pour détourner le pouvoir psychiatrique, s'improviser médecin et transformer l'art-thérapie en une thérapie artistique. Ce détournement s'appuie sur la connaissance qu'a l'acteur des théories psychiatriques et psychanalytiques au sujet des glossolalies qu'il parodie par et dans cette performance même. La pratique théâtrale alternative du poète qui associe écriture, « expectorations », chorégraphie et même dessin vise simultanément à la transformation du corps et du

---

<sup>328</sup> «The ceremonies begin when the chanters shake their rattles and chant songs with unintelligible words. Their knees move slightly, keeping in time with the chanting. The women rise and dance to the accompaniment of the complicated rhythms.» [« Les cérémonies débutent quand les chanteurs secouent leurs crécelles au son d'incantations inintelligible composées de mots inventés. Leurs genoux s'agitent légèrement au rythme de leurs chants. Les femmes se lèvent et dansent pour accompagner ces rythmes complexes. »] (Fontana, *Tarahumara*, p. 51)

langage. Aussi, la langue inventée qui remet en cause la grammaire doit mener en parallèle à une contestation de l'anatomie.

La pratique radiophonique est à nouveau l'objet d'un affrontement avec la psychiatrie puisque le poète y critique le traitement psychiatrique, mais aussi donne la représentation vocale d'Artaud le Môme, personnage qui serait diagnostiqué schizophrène par la psychiatrie qu'il défie. Or le médium radiophonique représente un moyen utopique pour réaliser une première version du Théâtre de la Cruauté. Non seulement il permet au poète de transgresser la séparation entre les différents médias artistiques, mais aussi il incarne par le cri l'explosion corporelle qui tout en questionnant langage et écriture doit mener à la réfection du corps humain. Cette utilisation de la voix et des cris mène à une remise en cause des définitions médicales du sujet psychologique. Il aurait été utile pour cette étude du travail radiophonique de la voix de pouvoir analyser plus en détail les enregistrements des voix d'acteurs au cinéma, à la radio et dans les premiers théâtres filmés pour apprécier plus finement à quel point la voix d'Artaud détonnait dans la tradition théâtrale de l'époque et combien elle empruntait à une certaine représentation de la voix monstrueuse. Il aurait pu être intéressant également d'essayer de la comparer aux enregistrements de patients psychiatriques pour mieux définir le rapport qu'elle entretenait avec le délire.

Le nouveau corps que le poète souhaite définir émerge progressivement de l'expérience de la souffrance corporelle et psychique qu'il décrit dans ses premiers textes. Le poète va reprendre cette image d'un corps séparé par la douleur qui se vide de sa substance vitale et qu'il compare à une momie et s'en servir comme point de départ de sa révolution anatomique. Il définit une révolution corporelle qui commence par un démembrement et un évidement du corps. Le corps devient un gouffre qui implose et mène à une catastrophe corporelle : révolution physique aux conséquences cosmiques

qui place sur un même orbite corps célestes et humains. Ce cataclysme, avènement d'une utopie corporelle, est présenté à nouveau comme une guérison du corps et il est défini comme un « corps sans organes » ce qui représente un détournement/renversement des symptômes de la schizophrénie. Est de la sorte rendue possible la formation d'un corps qui déjoue toute tentative de diagnostic et ne peut donc plus être soumis au traitement psychiatrique.

J'ai étudié plusieurs dessins du poète au cours de cette thèse. Une étude approfondie de la pratique du dessin artaldienne qui a débuté à l'asile de Rodez aurait souligné davantage la réinterprétation poétique du processus d'art-thérapie. L'œuvre dessinée d'Artaud se situe tout autant dans une situation de miroir avec la psychiatrie. Ces dessins font référence au traitement psychiatrique, en particulier au traitement par électrochocs dont ils critiquent la violence et qu'ils tournent en dérision, ainsi qu'on l'avait vu dans *L'Homme et sa douleur*. Ces dessins participent à la critique de l'anatomie et de la pratique médicale synthétisées dans les émissions radiophoniques du poète. Les dessins représentent des corps fragmentés, difformes et fantastiques, comme dans *Poupou Rabou*, *Le Minotaure*, *Les Corps de terre*. Ils profanent de la même façon la figure divine et représentent le versant graphique de la réinterprétation hérétique de la tradition chrétienne par le poète, comme *La Maladresse sexuelle de dieu*, *L'Exécration du Père-Mère*, *L'Immaculée conception* ou *La Balayette* qui profane la crucifixion. Cette profanation correspond à la redéfinition graphique de l'homme et de son corps ainsi que les commentaires du poète le soulignent. Le poète, à la fois démiurge et chirurgien, investi des pouvoirs divins et médicaux, attaque le corps qu'il réforme :

Détachement de l'imperceptible fibrille d'un corps qui dilacère un instant la conscience par scission puis la laisse s'endormir en paix. Un coup acéré de bistouri mais qui s'éteint sans vouloir permettre à la conception de s'étaler ou de chercher car il n'y a rien d'autre que ce coup. (XXI, p. 232-233 ; cité par Grossman, Aaa, p. 109)

Enfin, le poète, qui avait reçu une formation artistique et avait pratiqué la peinture et le dessin dès son plus jeune âge, s'en sert pour remettre en cause la tradition des Beaux-Arts. De même que dans ses textes, par ses « dessin[s] à regarder de traviole », il rejette l'esthétique et le beau style de cette tradition picturale puisqu'il représente de façon schématique et stylisée des corps souffrants, malades et difformes. La déformation du corps et la gaucherie du trait et la scatologie, la vulgarité, la profanation et la violence sont opposées à la tradition picturale. Comme Évelyne Grossman l'a déjà souligné, cette remise en cause de la frontalité, situation en miroir, de ces représentations correspond à la critique du sujet psychologique :

Comment donc « en finir avec » le dédoublement narcissique, comment dissoudre la stase subjective de la représentation qui fixe face à face le peintre et son modèle, le spectateur et ce qu'il regarde ? Par exemple, par la force d'un regard porté à l'oblique, un regard *de travers* où s'entend à la fois la traversée, la percée dissolvante de toute image posée en regard (la menace exercée à l'encontre de celui que l'on regarde « de travers »), mais aussi la distorsion anamorphique, la malfaçon, la déformation, la « maladresse piteuse des formes » (XIX, 259). *La machine de l'être* ou *dessin à regarder de traviole*, c'est, on le sait, le titre d'un des grands dessins d'Artaud exécuté en janvier 1946. « De travers » aussi, le regard de Van Gogh dont Artaud souligne qu'il « nous inspecte et nous épie », nous « scrute d'un œil *torve* » (XIII, 59 ; je souligne) *Torve*, du latin *tortus* (tordu, tortueux) se dit d'un regard oblique et menaçant. *Torqueo* signifie à la fois tordre, faire rouler, tournoyer, tourner de travers (*oculum*), mais aussi tourmenter, torturer. S'extirpant de la structure frontale, le regard biaisé exerce sur la figure une torsion, l'extrait par la force de son cadre identitaire. (Aaa, p. 108)

De même, la mise à sac de la perspective se conjugue au rejet du réalisme psychologique au théâtre. Ces dessins dialoguent avec la pratique théâtrale. L'un d'eux est intitulé *Le Théâtre de la Cruauté*. Par ailleurs, ce sont dans les trois textes destinés à être lus lors de l'inauguration de l'exposition de ses dessins et portraits à la Galerie Pierre que le poète mentionne une transformation du corps de l'acteur par la pratique théâtrale qu'il caractérise comme « révolution physiologique » et que les dessins préfigurent. Ces dessins sont souvent d'ailleurs incrustés de glossolalies, comme *Couti l'anatomie* que j'ai étudié dans mon premier chapitre. Ils représentent donc une performance totale (écriture, incantation, chorégraphie, dessin) et permettent au poète d'associer invention corporelle et langagière. La remise en cause de l'esthétisme

classique est conjuguée au détournement des traits stylistiques que les psychiatres identifient dans les dessins des « aliénés » comme symptomatiques de la maladie mentale. À nouveau, je pense que le poète en avait conscience et que ces dessins confrontent la pratique médicale dont ils révèlent les contradictions et conceptions fausses. Les instruments mêmes employés pour exécuter ces dessins (crayon de papier, de couleur, craies) rappellent, selon moi, la situation asilaire et précaire du poète, tout en se situant historiquement en marge de la tradition picturale. Le poète insiste sur cette situation marginale du dessin dans la tradition artistique. Enfin, ces dessins font référence à la pratique du dessin enfantine. Il reprend là encore les confusions de la théorie psychiatrique qui avait comparé les dessins des enfants, des « sauvages » et des aliénés (Séglas, Ferdière) après avoir établi un rapport entre leur pratique néologique (Tanzi, Cénac) comme je l'ai souligné dans mon étude des glossolalies.

La révolution physiologique d'Artaud consiste en fait en une reprise et un développement d'un aspect essentiel de la révolution surréaliste initiale. Le poète a continué jusqu'à la fin de sa vie à écrire sur le surréalisme et à dialoguer avec le mouvement, quand bien même il le considérait obsolète et ne s'entretenait qu'avec ses origines. La pratique artistique alternative du poète qui a joué un rôle définitionnel pour la performance artistique au XX<sup>e</sup> siècle vise plus généralement à une transformation de l'homme, de son corps et donc de la vie. Elle associe invention langagière, vocale et physique. Par une pratique poétique incarnée, l'acteur métamorphose corps et langage. Ce travail à dimension ritualistique et thérapeutique détourne à la fois la tradition chrétienne et la pratique psychiatrique, qu'il renvoie dos à dos. Le poète-démiurge s'improvise thaumaturge. Il s'agit donc d'une réinterprétation du mot d'ordre surréaliste de « changer la vie », le poète prolongeant l'intérêt du groupe pour la folie et développant sa critique de la médecine. Le mysticisme est une dimension centrale de ce

projet. Ce mysticisme représente une déviation par rapport à l'interprétation marxiste de la révolution surréaliste. Il s'agit de la raison pour laquelle le poète est excommunié du mouvement. Il représente également un « délire théologique » pour la psychiatrie, alors même qu'il représente un reniement et une profanation de la tradition chrétienne qui emprunte à d'autres traditions mystiques non occidentales.

Je compte continuer l'étude de la réinterprétation singulière de la tradition chrétienne par le poète. Cette lecture hérétique m'a conduit à identifier une position ou figure de l'hérétique qui je pense me permettra d'envisager une nouvelle approche de l'histoire des avant-gardes. Antonin Artaud, à travers ses lectures et ses interprétations mystiques ainsi que par son rapport au divin, adopte cette position de l'hérétique. De 1937 à 1944, moment où il abjure sa foi catholique, son œuvre évoque celle d'un croyant mystique ayant une lecture singulière de la tradition catholique. Artaud revisite les fondements du christianisme, mais il y intègre également des éléments du judaïsme empruntés à la tradition kabbalistique et y assimile son expérience des rituels raramuri. Après son renoncement à la foi catholique, le poète contestera le pouvoir de « dieu »<sup>329</sup> en profanant les symboles sacrés et ira même jusqu'à nier son existence. Pourtant, il interpelle constamment « dieu » en faisant de lui un des interlocuteurs essentiels de son œuvre, tant et si bien qu'on ne peut simplement le considérer comme athée. De plus, il arrive dans son œuvre qu'il se désigne explicitement comme hérétique, en particulier dans sa lettre à Jean Paulhan de 1943 sur la Kabbale intitulée « KABHAR ENIS – KATHAR ESTI » (Artaud, O, p. 900), dont le titre suggère son appartenance à la secte des Cathares. C'est justement à la même époque que la glossolalie fait son apparition dans l'œuvre du poète. Or cette pratique religieuse de la glossolalie a été critiquée par les pères de l'Église et certains glossolales furent condamnés d'hérésie. De plus, du

---

<sup>329</sup> Artaud transpose typographiquement ce défi en écrivant dieu avec une lettre minuscule initiale comme dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*.

milieu du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la glossolalie fut considérée comme pathologique par la psychiatrie<sup>330</sup>. Plus généralement, le « délire théologique » du poète trahit selon ses psychiatres la schizophrénie paranoïde. L'hérésie artaldienne entretient donc un rapport fondamental avec la folie – celle-ci donne forme au délire du poète – si bien que ce dernier a pu vivre et interpréter son internement comme une excommunication. Sa correspondance avec le docteur Ferdière à Rodez est d'ailleurs le lieu d'un débat herméneutique et théologique entre poésie et psychiatrie. La psychiatrie a repris en charge les condamnations des mouvements mystiques par l'Église et reversé l'hérésie du côté de la pathologie. Aussi cette position de l'hérétique défie-t-elle le pouvoir médical en détournant ses théories. L'un des aspects fondamentaux de l'hérésie artaldienne est qu'elle s'appuie sur des traditions non-occidentales pour remettre en cause les conceptions médicales et scientifiques du corps et de l'homme. Elle se situe donc de façon multiple à la marge.

Par ailleurs, la figure de l'hérétique introduit un troisième terme dans la dialectique entre avant-garde et arrière-garde, tradition et modernité. L'hérétique se présente en effet comme une figure *en marge* d'un groupe (géographiquement, linguistiquement et socialement parlant) qui revendique cependant le droit de s'exprimer au nom de ce groupe et de le représenter au nom d'une plus grande fidélité à un principe de cette communauté, ce qu'il considère comme sa pureté<sup>331</sup>. Dans une entrevue, le poète-philosophe martiniquais Édouard Glissant définit les plus grands poètes européens, parmi lesquels figure Antonin Artaud au côté de Nietzsche et Rimbaud, comme des hérétiques<sup>332</sup>. Glissant envisage l'hérétique comme une figure de

---

<sup>330</sup> Courtine, « Les silences », p. 8.

<sup>331</sup> C'est en effet du mot grec *katharos*, signifiant « pur », que dérive le nom de la secte des Cathares, à laquelle Artaud sous-entendait son appartenance.

<sup>332</sup> Glissant, *Entretien avec Édouard Glissant : Le Tout-Monde contre l'identité nationale*, Rue 89, <http://z.umn.edu/e2m>, consulté le 25 juin 2013.

la marge et de la contestation et en fait un modèle pour les revendications postcoloniales. Ce qui me semble pertinent dans l'interprétation de Glissant, c'est que la position de l'hérétique se situe à la fois à la marge de la tradition et de la modernité. Elle donne accès à une vision globale, ce que Glissant résumait d'ailleurs dans son entrevue par la formule paradoxale « la totalité est dans les marges », la totalité consistant en « la somme de toutes les différences sans en oublier aucune » (Glissant, *Entretien*). L'hérétique représente ainsi une présence, un rapport, une relation à l'altérité au sein même du commun. Et c'est justement la raison pour laquelle sa société d'origine l'exclut, l'excommunie, l'élimine. La remarque de Glissant ouvre la possibilité d'une autre histoire littéraire du même type que celle du surréalisme esquissée par Artaud en son temps. En procédant par un double anachronisme, Glissant réalise ce qu'il définit ailleurs comme une « prophétie du passé »<sup>333</sup> : le recours à une figure du passé médiéval de l'Europe dont il propose une lecture contemporaine mène à la fois à revisiter le passé proche de l'Europe et à penser son futur imminent. Cette pratique de l'histoire littéraire se trouve associée à une conception de l'histoire qui n'est plus linéaire, mais baroque, suivant la définition glissantienne du terme<sup>334</sup>, c'est-à-dire faite de sauts et de retours. Elle permet de développer une autre version de l'histoire littéraire qui permet de mettre en rapport des artistes dont les pratiques artistiques seraient autrement maintenues séparées. On peut dès lors dépasser les notions de tradition, de modernité, d'avant-garde et d'arrière-garde, et pleinement considérer les revendications révolutionnaires, en ce qu'elles consistent en un retour du passé dans le présent, ainsi que le figure symboliquement la dimension cyclique des révolutions astronomiques.

---

<sup>333</sup> Glissant, *Le Discours antillais*, p. 132.

<sup>334</sup> Glissant, « D'un baroque mondialisé », *Poétique de la relation*, p. 91.

## IV. Bibliographie

### 1. Corpus primaire

#### a. Ouvrages d'Antonin Artaud

Annotations, dans *Anthologie du poème en prose*, Maurice Chapelan (éd.), Paris, Julliard, 1946, MS NAF27849, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 285 p.

*Antonin Artaud : dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, 267 p.

*Antonin Artaud - works on paper: The Museum of Modern Art, New York; [exhibition October 3, 1996, to January 7, 1997]*, New York; NY, MoMA, 1996, 168 p.

*Cahier : Ivry, janvier 1948*, préface d'Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2006, 2 vol.

*Cahiers d'Ivry, février 1947-mars 1948*, texte établi, préfacé et annoté par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2011, 2 vol.

*Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1979, 154 p.

*Les Tarahumaras*, préface de Paule Thévenin, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987, 184 p.

*Le Théâtre et son double* suivi de *Le Théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, 251 p.

*L'Ombilic des limbes*, suivi de *Le Pèse-nerfs* et autres textes, préface d'Alain Jouffroy, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1968, 255 p.

*Messages révolutionnaires*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1998, 202 p.

*Nouveaux écrits de Rodez*, préface de Gaston Ferdière, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1994, 187 p.

*Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2003, 1786 p.

*Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 1956-94, 26 tomes en 28 vol.

*Pour en finir avec le jugement de Dieu*, préface d'Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2003, 230 p.

*Pour en finir avec le jugement de Dieu*, enregistrement audio sur CD, Bruxelles, Sub Rosa, 1996.

*Suppôts et supplications*, Évelyne Grossman (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2006, 354 p.

*Van Gogh le suicidé de la société*, avant-propos d'Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2001, 91 p.

**b. Ouvrages traduits par Artaud :**

CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland et Through the Looking-Glass*, New York, Barnes & Nobles, 2004 [1865 et 1871], 320 p.

LEWIS, Matthew, *Le Moine*, « raconté par Antonin Artaud », Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975 [1931], 441 p.

—, *The Monk*, New York, Grove Press, 1952 [1796], 448 p.

**c. Dessins d'Artaud**

*50 dessins pour assassiner la magie*, Évelyne Grossman (éd.), Paris, Gallimard, 2004, 39 p.

FAU, Guillaume (dir.), *Antonin Artaud*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2006, 223 p.

THÉVENIN, Paule et Jacques DERRIDA, *Antonin Artaud : dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1989, 267 p.

**d. Ouvrages biographiques et témoignages sur la vie et l'œuvre d'Artaud :**

BERNARD, Raymond, *Les Croix de bois*, drame de guerre d'après l'œuvre de Roland Dorgelès, New York, Criterion Collection, 2007 [1931]

FERDIÈRE, Gaston, Entretien avec Mathieu Bénézet, *À Voix nue*, France Culture, 1977.

—, *Les Mauvaises fréquentations*, Paris, J.-C. Simoën, 1978, 299 p.

LOTRINGER, Sylvère, *Fous d'Artaud*, Paris, Sens et Tonka, coll. « 10/20 : témoignage », 2003, 278 p.

MAEDER, Thomas, *Antonin Artaud*, Paris, Plon, 1978, 314 p.

MÈREDIEU (de), Florence, *C'était Antonin Artaud*, Paris, Fayard, 2006, 1086 p. (Abrégé CAA)

—, *L'affaire Artaud*, Paris, Fayard, 2010, 678 p.

*Nuit spéciale Antonin Artaud*, France Culture, 28/07/1995.

ROUMIEUX, André, *Artaud et l'asile*, Paris, Séguier, 1996, 2 vol.

THÉVENIN, Paule, Entretien avec Jeanne Rollin Weisz à propos des tomes XII et XIII des *Œuvres Complètes, Un livre, des Voix*, France Culture, 21 janvier 1975.

—, Entretien avec Alain Veinstein, *Du jour au lendemain*, 16 mars 1993, France Culture.

VIRMAUX, Odette et Alain VIRMAUX, *Artaud vivant*, Paris, Oswald, coll. « Lumière sur », 1980, 347 p.

#### e. Auteurs cités par Artaud, références littéraires :

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-76, 2 vol.

BRETON, André, « Lettre à Antonin Artaud du 27 janvier 1947 », Document BNF, f. 61 du volume de correspondance reçue par Artaud, coté NAF 27852.

—, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990, 173 p.

—, *Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet et al., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-2008, 4 vol.

—, *Position politique du surréalisme*, Paris, Sagittaire, 1935, 174 p.

*La Révolution Surréaliste*, no 12, 15 décembre 1929, en ligne, [http://melusine.univ-paris3.fr/Revolutions\\_surrealiste/Revol\\_surr\\_12.htm](http://melusine.univ-paris3.fr/Revolutions_surrealiste/Revol_surr_12.htm), consulté le 12 mai 2014.

LE BON, Laurent (dir.), *Dada*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, 2005, 1014 p.

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvre complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2003, 2 vol.

MOLIÈRE, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971-1988, 2 vol.

NERVAL (de), Gérard, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984-93, 3 vol.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies complètes*, préface de Paule Claudel, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1960, 180 p.

*Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Paris, Le Terrain vague, 1980, 2 vol.

VALÉRY, Paul, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957-1960, 2 vol.

## 2. Corpus critique

### a. Ouvrages et articles sur les glossolalies et les langues inventées

AGAMBEN, Giorgio, « La glossolalie comme problème philosophique », *Le Discours psychanalytique*, no 6, 1983, p. 63-69.

CASTELEIN, John Donald, “Glossolalia and the Psychology of the Self and Narcissism”, *Journal of Religion and Health*, Springer, vol. XXIII, no 1, Spring 1984, p. 47-62.

CERTEAU (de), Michel, « Utopies vocales : glossolalies », *Traverses*, no 20, 1980, *La voix, l'écoute*, p. 26-37.

COMPAGNON, Antoine, « La glossolalie : une affaire sans histoire ? », *Critique*, no 387-88, 1979, p. 824-838.

COURTINE, Jean-Jacques, « Des faux en langue ? (Remarques linguistiques à propos des glossolalies) », *Le Discours psychanalytique*, n°6, 1983, p. 35-47.

—, « La question de la glossolalie » dans Sylvain Auroux (dir.), *Histoire des idées linguistiques*, t. 3, Liège, P. Mardaga, 2000, p. 397-408.

—, « Les Silences de la voix. Histoire et structure des glossolalies. », *Langages*, 23<sup>e</sup> année, no 91, 1988, *Les glossolalies*, p. 7-25.

FERDIÈRE, Gaston, « Le diable et le psychiatre » dans *Entretien sur l'homme et le diable* sous la direction de Max Milner, Mouton & Co, La Haye, 1965, décade de Cerisy du 24 juillet au 3 août 1964.

FLOURNOY, Théodore, *Des Indes à la planète Mars*, Genève, Slatkine, 1983 (1899), 420 p.

JAKOBSON, Roman, « La théorie saussurienne en rétrospection », *Linguistics*, vol. XXII, no 2, 1984, p. 161-196.

LOMBARD, Émile, *De la glossolalie chez les premiers chrétiens et de phénomènes similaires*, Lausanne, G. Bridel; Paris, Fischbacher, 1910, 254 p.

PIERSSENS, Michel, « Écrire en langues : la linguistique d'Artaud », *Langages*, 23<sup>e</sup> année, n°91, 1988, *Les glossolalies*, p. 111-117.

—, *Savoirs à l'œuvre : Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, 185 p.

SAMARIN, William, *Tongues of Men and Angel: the religious language of pentecostalism*, New York, Macmillan, 1972, 277 p.

TOMICHE, Anne, « Glossolalies : du sacré au poétique », *Revue de Littérature Comparée*, 2003/1, no 305, Paris, Klincksieck, p. 61-72.

YAGUELLO, Marina, *Les Langues imaginaires : mythes, utopies, fantasmes, chimères et fictions linguistiques*, Paris, Seuil, 2006, 356 p.

**b. Psychanalyse, psychologie, psychiatrie, folie et création, art-thérapie :**

ABRAHAM, Karl, *Œuvres complètes*, introduction de Ilse Barande, traduction de l'allemand par Ilse Barande avec la collaboration d'Elisabeth Grin, Paris, Payot, coll. « Science de l'homme », 1989, 2 vol.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, *DSM-IV-TR : manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, Paris, Masson, 2005, 1065 p.

AURÉ, Marga, « Le corps du schizophrène : quelques références théoriques », écrit pour le site de l'École de la cause freudienne (ECF), en ligne, <http://www.causefreudienne.net/etudier/essential/le-corps-du-schizophrène-quelques-references-theoriques.html?symfony=59764fbf0c652dcbe181bc649b46e3c1>, consulté le 12 mai 2014.

BOBON (de), Jean, *Introduction historique à l'étude des néologismes et des glossolalies en psychopathologie*, Paris, Masson; Liège, Vaillant-Carmanne, 1952, 342 p.

—, *Psychopathologie de l'expression*, « Rapport de psychiatrie présenté au congrès de psychiatrie et de neurologie de langue française », LX<sup>e</sup> session, Anvers, 9-14 juillet 1962, Paris, Masson, 1962, 108 p.

CHARCOT, Jean-Martin, *L'Hystérie*, Paris, L'Harmattan, 1995, 214 p.

DELBE, Alain, *Le Stade vocal*, Paris, L'Harmattan, 1995, 186 p.

DESSONS, Gérard, *La Manière Folle*, Houilles, Manucius, 2010, 265 p.

DOLAR, Mladen, *Une Voix et rien d'autre*, Caen, Nous, coll. « antiphilosophique », 2012, 267 p.

FERDIÈRE, Gaston, *Gaston Ferdière. Mi-rime, mi-raison. Notule sur les relations réciproques des rimes et mots-valises*, Verviers, Temps mêlés, 1954, 13 p.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, 583 p.

—, *Le Pouvoir psychiatrique*, Paris, Gallimard, 2003, 399 p.

—, *Maladie mentale et personnalité*, Paris, PUF, 1962, 108 p.

FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, traduction de l'allemand par Anne Berman et Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986, 226 p.

—, *Œuvres Complètes*, André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche (dir.), traduction de l'allemand, Paris, PUF, 1988-2012, 20 vol.

— et Stefan Zweig, *Correspondance*, préface de Roland Jaccard, traduction de l'allemand par Gisella Hauer et Didier Plassard, établissement de texte et notes par Hans-Ulrich Lindken, Paris, Rivages, 1995, 141 p.

JANOV, Arthur, *Le Cri primal : thérapie primale, traitement pour la guérison de la névrose*, traduit de l'américain par Jeanne Étoré et France Daunic, adaptation du langage primal par France Daunic, Paris, Flammarion, 1975, 479 p.

KLEIN, Jean-Pierre, *L'Art-thérapie*, Paris, PUF, 2008, 127 p.

- KLEIN, Mélanie et al., *Développements de la Psychanalyse*, traduction de l'anglais par Willy Baranger, Paris, P.U.F., 1966, 344 p.
- , *Essais de psychanalyse, 1921-1945*, introduction de Ernest Jones, traduction de l'anglais par Marguerite Derrida, introduction à l'édition française par Nicolas Abraham et Maria Torok, Paris, Payot, coll. « Science de l'homme », 1968, 456 p.
- LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, 924 p.
- , *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, Paris, Seuil, 2005, 249 p.
- , « Séance extraordinaire de l'École belge de psychanalyse, le 14 octobre 1972 », *Quarto* (supplément belge à *La Lettre mensuelle de l'École de la Cause freudienne*), no 5, 1981, p. 4-22.
- LAKE, C. Raymond, *Schizophrenia is a Misdiagnosis*, New York; NY, Springer, 425 p.
- LAPLANCHE, Jean et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, 520 p.
- MILLER, Jacques-Alain, « Jacques Lacan et la voix » dans R. Lew et F. Sauvagnat (dir.), *La Voix*, p. 175-184.
- NASIO, Juan David, *L'hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse*, Paris, Payot & Rivages, 2001, 253 p.
- PIAGET, Jean, *Le langage et la pensée chez l'enfant*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1968, 213 p.
- POPOVIC, Pierre, *Imaginaire social et folie littéraire. Le Second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008, 377 p.
- ROSOLATO, Guy, *La Relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1978, 287 p.
- ROUDINESCO, Élisabeth, *Histoire de la psychanalyse en France*, Paris, Fayard, 1994, 2 vol. [1982 ; 1986]
- , *Jacques Lacan : Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Paris, Fayard, 1993, 723 p.
- SCHILDER, Paul, "Psychoanalytic Remarks on *Alice in Wonderland* and Lewis Carroll", *The Journal of Nervous and Mental Diseases*, no 87, 1938, p. 159-68.
- TOULOUSE, Édouard, *Au fil des préjugés. Textes choisis et assemblés par Antonin Artaud*, Paris, Éditions du « Progrès civique », 1923, 298 p.
- WALLON, Henri, « Comment se développe chez l'enfant la notion de corps propre », *Journal de psychologie*, Novembre-Décembre 1931, p. 705-748.

### c. Cadre heuristique

AGAMBEN, Giorgio, *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*, traduction de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche », 2006, 152 p.

—, *Homo Sacer. I, Le pouvoir souverain et la vie nue*, traduction de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Le Seuil, 1997, 213 p.

ARISTOTE, *La Poétique*, le texte grec, avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, 466 p.

—, *La Politique*, texte grec avec traduction de Jean Aubonnet, Paris, Les Belles lettres, coll. « Universités de France », 1960-89, 5 vol.

BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970-88, 12 vol.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966-74, 2 vol.

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 294 p.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990, 221 p.

CAMPBELL, W. Joseph, *Getting It Wrong: Ten of the Greatest Misreported Stories in American Journalism*, Berkeley, University of California Press, 2010, 269 p.

DEBRAY, Régis *L'Obscénité démocratique*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007, 86 p.

DERRIDA, Jacques, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Éditions Galilée, 2006, 218 p.

—, *La Voix et le phénomène : introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, PUF, 1967, 120 p.

—, *Spectres de Marx : l'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, 278 p.

ECO, Umberto. *Vertige de la liste*. Paris: Flammarion, 2009, 408 p.

EL HASSANI, Jamal, « Affaire Cahuzac: que valent les expertises vocales? », *slate.fr*, publié le 20/12/2012, Mis à jour le 19/03/2013 à 16h41, <http://www.slate.fr/story/66365/expertise-vocale-voix-enregistrement>, consulté le 12 mai 2014.

FONTANA, Bernard L., *Tarahumara: where night is the day of the moon*, Tucson, University of Arizona Press, 1997, 141 p.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, 400 p.

—, *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1994, 4 vol.

—, *L'Herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard, 2001, 540 p.

FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche », 1999, 316 p.

GELAS, Bruno et Hervé MICOLET, *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, Nantes, Cécile Defaut, 2007, 603 p.

- GLISSANT, Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, 503 p.
- , *Entretien avec Édouard Glissant : Le Tout-Monde contre l'identité nationale*, Rue 89, <http://z.umn.edu/e2m>, consulté le 25 juin 2013.
- , *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, 241 p.
- GROSSMAN, Évelyne, *L'Angoisse de penser*, Paris, Minuit, 2008, 156 p.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Production of Presence: what Meaning cannot convey*, Stanford (Calif.), Stanford University Press, 2004, 180 p.
- HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps [Sein und Zeit]*, traduction de l'allemand par François Vezin, Paris, Gallimard, 1986 (1927), 589 p.
- , *Questions I et II*, traduction de l'allemand par Kostas Axelos, Jean Beaufret, Walter Biemel, Lucien Braun et al., Paris, Gallimard, 1990, coll. « Tel », 582 p.
- JONES, Amelia, *Body Art / Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, 349 p.
- LAPORTE, Dominique, *Histoire de la merde*, Paris, Christian Bourgois, 1978, 119 p.
- LOUETTE, Jean-François, « Georges Bataille », *Commémorations nationales 2012*, disponible en ligne à l'adresse : <http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/action-culturelle/celebrations-nationales/recueil-2012/litterature-et-sciences-humaines/georges-bataille>, consulté le 12 mai 2014.
- MANFREDONIA, Gaetano, *La Chanson anarchiste en France des origines à 1914*, Paris, L'Harmattan, 1997, 445 p.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982, 713 p.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Métailié, 2006 [1992], 163 p.
- , *The Birth to Presence*, Stanford (Calif.), Stanford University Press, 1993, 423 p.
- PLATON, *La République*, traduction du grec, notes et bibliographie par Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2004, 801 p.
- RABATÉ, Jean-Michel, *La Pénultième est morte : Spectrographies de la modernité (Mallarmé, Breton, Beckett et quelques autres)*, Seyssel : Champ Vallon, coll. « Or d'Atalante », 1993, 233 p.
- SAUSSURE (de), Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995 [1916], 520 p.

#### **d. Ouvrages critiques, essais et articles sur l'œuvre et la figure**

##### **d'Artaud :**

- BAILLY, Jean-Christophe, *L'Infini dehors de la voix*, Marseille, André Dimanche, 1995, 38 p.
- BERSANI, Leo, *A Future for Astyanax*, Little, Brown and Company, Toronto, 1976, 338 p.

- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, 311 p.
- BORIE, Monique, *Antonin Artaud : Le théâtre et le retour aux sources ; une approche anthropologique*, Paris, Gallimard, 1989, 354 p.
- BOUTHORS-PAILLART, Catherine, *Antonin Artaud : L'énonciation ou l'épreuve de la cruauté*, Genève, Droz, 1997, 230 p.
- BROOK, Peter, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 183 p.
- CHANG, Vanessa, "Melos/Opsis/Lexis", Keyword Glossary Article, The Chicago School of Media Theory, en ligne, <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/melosopsislexis.htm>, consulté le 12 mai 2014.
- CORTADE, Ludovic, *Antonin Artaud : la virtualité incarnée. Contribution à une analyse comparée avec le mysticisme chrétien*, Paris, Harmattan, 2000, 137 p.
- DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, 187 p.
- , *Logique du Sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, 394 p.
- et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1978-80, 2 vol.
- DERRIDA, Jacques, *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, 2002, 113 p.
- , *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1979 (1967), 436 p.
- FINTER, Helga et GRIFFIN, Matthew, « Antonin Artaud and the Impossible Theatre: The Legacy of the Theatre of Cruelty », *TDR*, vol. 41, no 4, Winter 1997, p. 15-40.
- GARELLI, Jacques, *Artaud et la question du lieu : essai sur le théâtre et la poésie d'Artaud*, Paris, Éditions José Corti, 1982, 147 p.
- GOODALL, Jane, *Artaud and the Gnostic Drama*, Oxford; New York, Oxford University Press, 1994, 230 p.
- GROSSMAN, Évelyne, *Antonin Artaud : un insurgé du corps*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2006, 127 p.
- , *Artaud, l'aliéné authentique*, Tours, Éditions Farrago, 2003, 169 p.
- , *Artaud / Joyce : le corps et le texte*, Paris, Nathan université, 1996, 240 p.
- , *La Défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2004, 116 p.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971, 224 p.
- HAREL, Simon, *Antonin Artaud : figures et portraits vertigineux*, Montréal; Québec, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1995, 295 p.
- , *L'écriture réparatrice : le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, Montréal; Québec, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1994, 231 p.
- , *Vies et morts d'Antonin Artaud : le séjour à Rodez*, Longueuil (Québec), Le Préambule, 1990, 343 p.
- ISOU, Isidore, *Antonin Artaud torturé par les psychiatres : (les ignobles erreurs de André Breton, Tristan Tzara, Robert Desnos, et Claude Bourdet dans l'affaire de l'internement d'Antonin Artaud)*, suivi de *Qui est le docteur Ferdière ?*, avec Maurice Lemaître, Paris, Lettrisme, 1970, 148 p.

—, *Les Véritables créateurs et les falsificateurs de Dada, du surréalisme et du lettrisme, 1965-1973*, Paris, Centre de créativité, 1973, 146 p.

LE CLÉZIO, J. M. G., *Le Rêve mexicain ou la Pensée interrompue*, Paris, Gallimard, 1988, coll. « Folio essais », 248 p.

LOTRINGER, Sylvère, « Artaud, Bataille, et le matérialisme dialectique », *SubStance*, vol. 2, no 5/6, December 1972, p. 207-225.

PENOT-LACASSAGNE, Olivier, *Antonin Artaud : "Moi, Antonin Artaud, homme de la terre"*, Croissy-Beaubourg, Aden, 2006, 360 p.

— (dir.), *Antonin Artaud : « littéralement et dans tous les sens »*, Caen, Lettres modernes Minard, 2009, 203 p.

— (dir.), *Artaud en revues*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, 207 p.

— (dir.), *Artaud et les avant-gardes théâtrales*, Caen, Lettres modernes Minard, 2005, 192 p.

— (dir.), *Modernités d'Antonin Artaud*, Caen, Lettres modernes Minard, 2000, 203 p.

—, *Vie et morts d'Antonin Artaud*, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, coll. « Maison d'écrivain », 2007, 238 p.

SOLLERS, Philippe (dir.), *Artaud*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1973, 306 p.

—, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1968, 191 p.

SONTAG, Susan, *Under the Sign of Saturn*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1980, 203 p.

STEINMETZ, Jean-Luc, *La poésie et ses raisons : Rimbaud, Mallarmé, Breton, Artaud, Char, Bataille, Michaux, Ponge, Tortel, Jacottet*, Paris, Corti, 1990, 287 p.

THÉVENIN, Paule, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993, 283 p. (Abrégé AAD)

TOMICHE, Anne, *L'intraduisible dont je suis fait : Artaud et les avant-gardes occidentales*, Paris, Manuscrit, 2012, 409 p.

WARD, Nigel, "Twelve of the Fifty-One Shocks of Antonin Artaud", *New Theatre Quarterly*, vol. XV, no 2, May 1999, p. 123-130.

WEISS, Allen S., "K", *Art and Text*, no 37, September 1990, p. 56-59.

—, "Erosion of Thought, or Radio Art le Mômô", *symplokē*, vol. II, no 1, Winter 1994, *Wittgenstein and Art*, p. 83-86.

"Pressures of the Sun: manifesto against the electric drug", *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, vol. VI, no 1, 1992, *Radio – Sound*, éd. Toby Miller, p. 51-60.

—, "Radio, Death and the Devil: Artaud's *Pour en finir avec le jugement de dieu*" dans *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant-Garde*, D. Kahn et G. Whitehead (éd.), MIT, 1992, p. 288-89.

—, "Radiophonic Art: The Voice of the Impossible Body", *Discourse*, vol. XIV, no 2, Spring 1992, *Performance Issue(s): Happening, Body, Spectacle, Virtual Reality*, p. 186-200.

### e. Ouvrages et articles sur les avant-gardes

BANDIER, Norbert, *Sociologie du surréalisme 1924-1929*, Paris, La Dispute, 1999, 414 p.

BÉHAR, Henri, *Le Théâtre Dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, coll. « Idées » 1979, 444 p.

BÜRGER, Peter, *Théorie de l'avant-garde*, traduction de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, 2013, 199 p.

FOREST, Philippe, *Histoire de « Tel Quel »*, Paris, Seuil, 1995, 654 p.

GREENBERG, Clement, « La peinture moderniste », *Peintures : Cahiers théoriques*, no 8-9, p. 33-39.

JENNY, Laurent, *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2008, 222 p.

KRISTEVA, Julia : *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1974, 645 p.

PUCHNER, Martin, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2002, 234 p.

### f. Textes sacrés et ouvrages d'herméneutique religieuse

BOISMARD, Marie-Émile, *Faut-il encore parler de résurrection ?*, Paris, Cerf, 1995, 178 p.

HÉBERT, Jean, *Lexique Ramakrishna-Vivékānanda*, Gap, Ophrys; Paris, A. Maisonneuve; Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, coll. « Glossaire de l'Hindouisme », 1944, 64 p.

JUNG, Carl Gustav, *Commentaire psychologique du « Bardo-Thodol »*, dans *Le Livre des morts tibétain ou Les expériences d'après la mort dans le plan du « Bardo »*, traduction de Marguerite La Fuente, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, 1987, p. 227-242.

KARUNAKARAN, Rankorath, *The Riddle of Ganesha*, Bombay, Book Quest, 1992, 79 p.

*La Bible de Jérusalem*, traduction sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, nouvelle édition revue et corrigée, Cerf, 1998, 2144 p.

NAHMANIDES, *Commentary on the Torah*, New York, Shilo Pub. House, 1971-1976, 5 vol.

PINCH, Geraldine, *Egyptian Myth: A Very Short Introduction*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2004, 143 p.

PLUTARQUE, *Isis et Osiris*, traduction de Mario Meunier, Paris, La Maisnie, 1979, 236 p.

SAINT JEAN CHRYSOSTOME, édition abrégée, établie et présentée par Jacques de Penthos, *Homélie sur les épîtres de saint Paul : Lettres aux Corinthiens*, Paris, F.-X. de Guibert, coll. « Religion », janvier 2009, 3 vol.

SAINT THOMAS D'AQUIN, *Summa theologiae (Somme théologique)*, traduction du latin par A. M. Roguet, Cerf, 1984-86, 4 vol.

SOUZENELLE (de), Annick, *La Lettre, chemin de vie. Le symbolisme des lettres hébraïques*, Paris, Le Courrier du Livre, 1978, 219 p.

SPALDING Baird T., *The Life and Teaching of the Masters of the Far East*, Santa Monica, Calif., DeVorss, 1935-64, 5 vol.

SUBRAMUNIYA, Master, *Loving Ganeśa : Hinduism's endearing elephant-faced God*, India ; San Francisco, Calif., USA, Himalayan Academy, 1996, 743 p.

### g. Catalogues et dictionnaires

*Catalogue du Fonds Artaud (Antonin)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1993, cote NAF27431-27865.

CUVILLIER, Armand, *Nouveau vocabulaire philosophique*, Paris, A. Colin, 1956, 204 p.

*Dictionnaire de l'Académie française*, 9<sup>ème</sup> édition (en cours de rédaction), en ligne, <http://atilf.atilf.fr/academie9.htm>, consulté le 12 mai 2014.

*Dictionnaire médical de l'Académie de Médecine* – version 2013, en ligne, <http://dictionnaire.academie-medecine.fr>, consulté le 12 mai 2014.

Dictionnaire médical, *information Hospitalière*, <http://www.informationhospitaliere.com>, consulté le 12 mai 2014.

GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, 1702 p.

GRAY-THORD, Ivor, *Tarahumara-English, English-Tarahumara dictionary and an introduction to Tarahumara grammar*, Coral Gables, Fla., University of Miami Press, 1955, 1170 p.

LAROUSSE, *Dictionnaire de français en ligne*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>, consulté le 12 mai 2014.

—, *Grand dictionnaire encyclopédique*, 1984.

*Le Grand Robert de la langue française*, en ligne, consulté le 12 mai 2014. (Abrégé GR)

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, en ligne, <http://littrereverso.net/dictionnaire-francais/>, consulté le 12 mai 2014.

SIGURDSSON, Haraldur (éd.), *Encyclopedia of Volcanoes*, San Diego, Academic Press, 2000, 1417 p.

Trésor de la Langue Française informatisé, en ligne, 31 Janv. 2013, <http://www.cnrtl.fr>, consulté le 12 mai 2014. (Abrégé TLFi)

