

Université de Montréal

Glossolalie, traduction et dissonance : L'écriture hors-la-Loi d'Antonin Artaud

par Marie-Eve Bradette

Département de littératures et de langues du monde,
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A)
en littérature comparée.

Août 2015

© Marie-Eve Bradette, 2015

Résumé

Dans nombre de ses œuvres, Antonin Artaud n'a eu de cesse de formuler les termes de ce que serait une poésie anarchique, une forme langagière qui permettrait d'abolir la distance entre les mots et les choses, et à laquelle sa poésie aspire sans toutefois parvenir à une telle réalisation. Devant le constat que l'anarchie décrite par Artaud ne peut rendre compte de ce qui se réalise véritablement dans son écriture, ce mémoire pose les questions suivantes : que fait donc la poésie d'Artaud? Existe-t-il une figure qui est à même de rendre compte des modalités d'écriture qui sont à l'œuvre dans les différents textes du poète français? À ces interrogations, la figure du hors-la-loi m'est apparue des plus pertinentes dans la mesure où elle offrait tout un espace à la réflexion et à la conceptualisation. À partir de cette figure, ce mémoire formule donc l'hypothèse que ce qui se joue dans la textualité d'Antonin Artaud est une poétique hors-la-Loi, c'est-à-dire une manière de subvertir, par l'usage de différents procédés littéraires, la Loi. En d'autres termes, la poétique hors-la-Loi produit des effets de dissonance au sein du Symbolique. Pour consolider cette hypothèse, je propose deux axes de réflexion étayés à partir de l'analyse des procédés d'écriture traductologique et glossolalique d'Artaud. Dans un premier temps, la subversion est entrevue à partir des notions d'espace et de territoire. Par la suite, j'étudie la subversion dans son rapport à la temporalité.

Mots-clés : Antonin Artaud, hors-la-Loi, poétique, traduction, glossolalie, dissonance, subversion, Héliogabale, Suppôts et supplications, Lewis Carroll.

Abstract

In a number of his writings, Antonin Artaud formulated, repeatedly, the terms of what might be considered an anarchic poetry, a form of language that would allow the abolition of distance between words and things, which is what he ultimately hopes to achieve through his writings. However, Artaud was never able to achieve this sense of literary anarchy. Therefore, since the concept of anarchy put forth by Artaud cannot fully explain what is really at work in his writings, this thesis raises the following questions: What does Artaud's poetry ultimately achieve? Is there a figure which can illustrate the writing modalities at work in the French poet's various texts?

The figure of the outlaw is relevant in this case because it opens up the realm of reflection and conceptualisation. With the figure of the outlaw as the main starting point, this thesis formulates the hypothesis that what is played out in Antonin Artaud's textuality is an outlaw poetic – a subversion of the Law through the use of different literary devices. In other terms, the outlaw poetic produces dissonant effects within the Symbolic. In order to reinforce this hypothesis, I shall work on two different axes of reflection which were brought forth through the analysis of Artaud's traductologic and glossolalic literary devices. Subversion will first be seen through the notions of space and territory, and it will then be studied in its relation to temporality.

Key words : Antonin Artaud, outlaw, poetic, translation, glossolalia, dissonance, subversion, Héliogabale, Suppôts et supplications, Lewis Carroll.

Table des matières

<i>Résumé</i>	<i>ii</i>
<i>Abstract</i>	<i>iii</i>
<i>Table des matières</i>	<i>iv</i>
<i>Table des abréviations</i>	<i>vi</i>
<i>Remerciements</i>	<i>vii</i>
<i>Introduction</i>	1
<i>Chapitre 1: Des outils pour penser la figure du hors-la-loi</i>	9
1. Résister devant la loi.....	10
2. Être un hors-la-loi ou être en dehors de la loi.....	12
3. Figures « hétérogènes » de hors-la-loi.....	15
3.1 Robin des bois	15
3.2 Le fou du roi	19
3.3 La possédée	23
4. Transgression et subversion.....	26
4.1 Subversion et dissonance.....	28
5. Écriture et oralité	30
6. Artaud et les lois	31
6.1 Vers une définition de la Loi	34
6.2 Le dérèglement de la fonction symbolique.....	36
6.3 Le dérèglement de la fonction pronominale	38
<i>Chapitre 2: Glossolalie et traduction : pour une poétique hors-la-Loi</i>	45
1. Traduire d'une langue à l'autre.....	46
1.1. La traduction, un procédé littéraire.....	47
2. « La guerre des principes » dans <i>Héliogabale ou l'anarchiste couronné</i>	48
2.1 La traduction, un mouvement vers le passé	50
2.2 Traduction et translation	52
2.3 Dans les failles du Symbolique.....	54
3. Artaud et Carroll : Glossolalie et traduction	55
3.1 Trajectoire du Nom.....	56
3.2 Inversion de la temporalité de la traduction.....	58
3.3 Dépouiller le sens, dépouiller la langue	59
4. Glossolalie religieuse, glossolalie pathologique : Et Artaud?.....	63
4.1 Glossolalie religieuse.....	66
4.2 Rabaisser le langage	69

4.3 Glossolalie et folie.....	70
4.4 Créer une contre-Loi.....	71
5. Glossolalie poétique.....	73
5.1 Définir la glossopoïèse : perspectives théoriques.....	74
5.2 Et l'oralité? L'écriture comme subversion seconde.....	77
6. Interjections et glossolalies : <i>Suppôts et supplications</i>	79
<i>Conclusion</i>	87
<i>Bibliographie</i>	92
Corpus des œuvres d'Antonin Artaud citées.....	92
Œuvres littéraires citées.....	92
Corpus critique et théorique sur la traduction.....	92
Corpus critique et théorique sur la glossolalie.....	93
Corpus théorique (général).....	94
Corpus critique sur Artaud.....	96
Dictionnaires.....	97

Table des abréviations

Œuvres d'Antonin Artaud

- H *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*
- NÉR *Nouveaux écrits de Rodez*
- O *Œuvres* (édition Quarto établie par Évelyne Grossman)
- OL *L'Ombilic des limbes*
- PFJD *Pour en finir avec le jugement de dieu*
- SS *Suppôts et Supplications*
- TD *Le théâtre et son double*
- VG *Van Gogh le suicidé de la société*

Remerciements

L'écriture des remerciements marque la finalité de la recherche, puis de l'écriture acharnée du mémoire. C'est à dessein que cette étape doit se constituer au terme du travail accompli, car sans les personnes que je tiens à remercier, cette rédaction n'aurait jamais eu de point final.

Un immense et sincère merci d'abord à Simon Harel, mon directeur de recherche qui a su guider ma pensée, m'aider à la préciser, sans jamais la dénaturer. Ce mémoire aurait certainement été d'une grande abstraction si ce n'avait été de tes commentaires toujours pertinents et éclairants. De même, nos discussions, desquelles je ressortais plus motivée que jamais, ont été d'une aide inestimable. Mais surtout, merci de m'avoir fait confiance.

Merci aussi à Benoît, mon amour, celui qui, depuis des années, m'appuie dans tous mes choix, même ceux qui lui semblent les plus inconsidérés. Chéri, merci d'accepter de me partager avec l'univers des livres, avec le monde de la pensée, même si cela veut dire vivre avec moi les doutes et les angoisses. Merci d'écouter mes folies conceptuelles. Je t'aime tellement pour cela.

Enfin, comme ce mémoire n'aurait pas été le même sans les deux petits amours de ma vie! Gabriel, mon grand garçon, merci de m'avoir laissé travailler pendant des heures et des heures, mais merci surtout de m'avoir obligée, très souvent, à quitter ma table de travail, car tous ces moments où tu m'as fait décrocher m'ont ramené à la réalité tangible. Et Anaëlle, ma toute petite, qui a passé des heures, enveloppée dans une écharpe, collée à mon dos, comme si, par-dessus mon épaule, tu t'assurais que je n'écrivais pas de bêtise. Combien de fois tu as dormi bercée par le son des touches de mon clavier!

Introduction

La poésie est anarchique dans la mesure où elle remet en cause toutes les relations d'objet à objet et des formes avec leurs significations. Elle est anarchique aussi dans la mesure où son apparition est la conséquence d'un désordre qui nous rapproche du chaos.¹

À de très nombreuses reprises, dans *Le théâtre et son double*, mais aussi dans d'autres textes (notamment *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*), Antonin Artaud n'a eu de cesse de formuler cette idée que « la poésie est anarchique ». Artaud écrit aussi que

Le théâtre contemporain est en décadence parce qu'il a perdu le sentiment d'un côté du sérieux et de l'autre du rire. Parce qu'il a rompu avec la gravité, avec l'efficacité immédiate et pernicieuse, – et pour tout dire avec le Danger. Parce qu'il a perdu d'autre part le sens de l'humour vrai et du pouvoir de dissociation physique et anarchique du rire. Parce qu'il a rompu avec l'esprit d'anarchie profonde qui est à la base de toute poésie².

Lorsqu'il aborde le théâtre contemporain, Artaud s'exprime au sujet de la poésie. C'est-à-dire que le théâtre et la poésie sont à comprendre, dans le cadre de son œuvre, comme deux manières de mettre en scène toujours une même chose : le langage. Le théâtre est effectivement « cette façon poétique et active d'envisager l'expression sur la scène³ ». Ainsi, c'est un triste tableau, celui d'une véritable crise du langage, que peint Artaud lorsqu'il écrit que le « théâtre contemporain est en décadence ».

¹ O, p. 528.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 531.

Toutefois, ce constat n'est pas neuf et n'appartient pas à la seule tradition littéraire française. Bien avant Artaud, la question du langage a été mise en cause. Rousseau, au XVIII^e siècle, par exemple, s'intéressait déjà, dans son *Essai sur l'origine des langues*, à la manière dont « une expression peut être figurée avant d'avoir un sens propre, puisque ce n'est que dans la translation du sens que consiste la figure. [...] car on ne transpose les mots que parce qu'on transpose aussi les idées, autrement le langage figuré ne signifieroit [sic] rien⁴ ». Si le langage est toujours déjà figuré, le sens propre ne peut être que secondaire et de cette secondarité naît une nouvelle figure. Nietzsche dans *Vérité et mensonge au sens extra-moral* se posait pour sa part les questions suivantes : « Les choses et leurs désignations coïncident-elles? Le langage est-il l'expression adéquate de toute réalité?⁵ »

Dans le domaine plus proprement littéraire, plus de vingt ans avant Artaud les textes d'Hofmannsthal, un écrivain autrichien, mettaient en évidence cette crise du langage à travers le sentiment d'une perte de la parole, on pensera en premier lieu à « La lettre à Lord Chandos », mais aussi à un autre texte qui a pour titre « Monographie » et dans lequel Hoffmannsthal écrit : « Les gens sont las d'entendre parler. Ils ont un profond dégoût des mots. Car les mots se sont interposés devant les choses. L'ouï-dire a abordé l'univers. [...] Avec cette fatigue intérieure et la haine inactive à l'égard des mots naquit aussi le grand dégoût des convictions. Car les convictions des gens ne sont rien qu'enchaînement fantomatique de mots non sentis⁶ ». La parenté de pensée avec les propos d'Artaud dans sa *Correspondance avec Jacques Rivière* est

⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Gallimard, 1995, p. 381.

⁵ Friedrich Nietzsche, « Vérité et mensonge au sens extra-moral », dans *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, Paris, Gallimard, 1975, p. 209.

⁶ Hugo Von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, trad. Albert Kohn et Jean-Claude Schneider, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1980, p. 42.

remarquable. Le poète français a lui aussi senti et ressenti, cette fois de manière très personnelle, cette incapacité de la pensée à se matérialiser adéquatement dans le langage. Il écrit à cet effet :

Il y a donc quelque chose qui détruit ma pensée; un quelque chose qui ne m'empêche pas d'être ce que je pourrais être, mais qui me laisse, si je puis dire, en suspens. Un quelque chose de furtif qui m'enlève les mots que j'ai trouvés, qui diminue ma tension mentale, qui détruit au fur et à mesure dans sa substance la masse de ma pensée, qui m'enlève jusqu'à la mémoire des tours par lesquels on s'exprime et qui traduisent avec exactitude les modulations les plus inséparables, les plus localisées, les plus existantes de la pensée⁷.

Dès les années vingt, une période qui correspond aux débuts de la production écrite de l'écrivain, le langage pose problème. Les écrits de jeunesse marquent la relation ambiguë qu'Artaud entretiendra, tout au long de sa vie, avec les mots qu'il travaille toujours avec soupçon. Dans un premier temps, la pensée fait défaut et c'est ce dont il est question dans les lettres qu'Antonin Artaud adresse à Jacques Rivière. Par la suite, ce sont les mots qui doivent être utilisés avec prudence car ils pourraient, à tout instant, venir trahir cette pensée qui tente de se matérialiser dans l'expression langagière. Dans ce contexte, les mots ne sont pas seulement suspects, ils sont *des* suspects et c'est en ce sens qu'Artaud les prend en défaut et tente de trouver le moyen par lequel il serait possible de contrer cette trahison.

L'expression de la crise du langage dans les textes d'Artaud est ainsi indissociable de la formulation d'un envers de la crise, ce que l'écrivain nomme *l'anarchie*. En retournant au chaos (un mouvement que prône l'anarchie), il serait possible, toujours selon Artaud, de rendre au langage son efficacité « immédiate et pernicieuse », ce qui est, il est nécessaire de le souligner, autre chose que le sens propre évoqué par Rousseau. Le sens propre, avant même d'être perçu comme tel, est, dans la pensée du philosophe français, déjà une métaphore. Mais que veut dire

⁷ OL, p. 26.

alors rendre au langage son efficacité? C'est une question à laquelle l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss a tenté de répondre. La réflexion poursuivie par l'anthropologue peut certainement être utile et permettre de clarifier les propos d'Artaud. Selon Lévi-Strauss, l'efficacité qu'il nomme « symbolique » est produite, c'est l'exemple qu'il donne, lors de la cure chamanistique,

c'est une relation de symbole à chose symbolisée, ou, pour employer le vocabulaire des linguistes, de signifiant à signifié. Le chaman fournit à sa malade un *langage* dans lequel peuvent s'exprimer immédiatement des états informulés, et autrement informulables. Et c'est le passage à cette expression verbale (qui permet, en même temps, de vivre sous une forme ordonnée et intelligible une expérience actuelle, mais, sans cela, anarchique et ineffable) qui provoque le déblocage du processus physiologique, c'est-à-dire la réorganisation, dans un sens favorable, de la séquence dont la malade subit le déroulement⁸.

Il est assez étonnant de remarquer que le vocabulaire de Lévi-Strauss s'apparente à bien des égards à celui d'Artaud. Il est en effet question de *langage*, d'*immédiateté* et d'*anarchie*.

Toutefois, il n'y a pas d'équivalence entre l'emploi des mots chez l'un et chez l'autre. Dans la conception lévi-straussienne, la relation d'efficacité symbolique doit, dans un premier temps, reconnaître la manifestation de l'extranéité dans le corps social (sous la forme d'une maladie par exemple). Une telle manifestation sera conçue comme asymbolique, dans le sens où elle ne peut être prise en charge par le discours commun. Cette forme intrusive d'altérité sera ensuite récupérée dans le cadre d'une expression, puis d'une signification adéquate. Chez Artaud, l'efficacité du symbolique nécessite le mouvement inverse. L'anarchie poétique revendique l'efficacité, certes, ce sont les mots du poète, mais une telle réclamation ne concerne

⁸ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 2012[1958], p. 226. L'auteur souligne.

pas le rétablissement de l'ordre. C'est le retour au chaos qui est souhaité. L'anarchie n'est donc pas, comme peut le formuler Lévi-Strauss, une tare à guérir.

Toutefois, l'idée d'anarchie, telle qu'elle se présente dans l'œuvre d'Artaud, excède la question de l'efficacité. Un « langage actif, actif et anarchique⁹ », c'est aussi ce qu'écrit le poète. L'anarchie permet que « les délimitations habituelles des sentiments et des mots soient abandonnées¹⁰ ». En d'autres termes, l'anarchie poétique serait la manière par laquelle l'homme pourrait enfin abolir la frontière érigée entre les mots et les choses, de ce fait renverser l'ordre même du langage, contrevenir, en quelque sorte, à l'ordre symbolique qui le régit. Réaliser l'anarchie correspondrait à la disparition de la crise du langage à laquelle écrivains et philosophes, de tout temps, ont fait référence. Dans *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Artaud offre une perspective, sans doute la plus étayée de son œuvre, pour ainsi penser l'anarchie. Il écrit :

Toute la vie d'Héliogabale, c'est de l'anarchie en acte, car Elagabalus, le dieu unitaire, qui rassemble l'homme et la femme, les pôles hostiles, le UN et le DEUX, c'est la fin des contradictions, l'élimination de la guerre et de l'anarchie, mais par la guerre, et c'est aussi, sur cette terre de contradictions et de désordre, la mise en œuvre de l'anarchie. Et l'anarchie, au point où Héliogabale la pousse, c'est de la poésie réalisée.

Il y a dans toute poésie une contradiction essentielle. La poésie c'est de la multiplicité broyée et qui rend des flammes. Et la poésie qui ramène l'ordre, ressuscite d'abord le désordre, le désordre aux aspects enflammés; elle fait s'entre-choquer des aspects qu'elle ramène à un point unique : feu, geste, sang, cri¹¹.

Articulée de cette manière, l'anarchie prétend à la fois à l'ordre et au désordre, à l'unité et à la multiplicité, à la contradiction et à l'union.

⁹ O, p. 527.

¹⁰ *ibid.*

¹¹ H, p. 97.

De même, pour Artaud, la poésie est contradiction par essence, c'est-à-dire qu'elle ne peut exister si elle n'est pas la mise en scène d'une lutte entre des forces opposées. De plus, la poésie comme *feu, geste, sang, cri* propose un retour à un point unique qu'il convient également de saisir par le biais d'un retour à une forme chaotique et originelle. En ce sens, une telle poésie ne peut se réaliser. Le feu, le geste, le sang et le cri, ce ne sont effectivement pas des langues articulées, mais ces manifestations ne nous ramènent pas non plus à l'origine. Il s'agit plutôt de formes d'énonciation intermédiaires se situant entre l'origine, qui correspondrait à une langue première et universelle, et la langue telle qu'on la connaît.

Dans cette perspective, l'anarchie est-elle le mouvement qui s'opère réellement dans l'écriture d'Artaud? C'est là une question fondamentale qu'il faut se poser. L'anarchie peut-elle être comprise comme un procédé littéraire? Les glossolalies, par exemple, sont-elles l'espace dans lequel se réalise finalement l'anarchie poétique si souvent décrite par le poète? Ce mémoire résulte de ces interrogations, et je propose, pour répondre à ces dernières, de formuler une hypothèse négative : l'écriture d'Artaud ne réalise pas l'anarchie poétique. Une telle hypothèse me conduit inévitablement vers une nouvelle interrogation : que fait alors l'écriture?

En fait, la poésie d'Artaud ne peut véritablement être anarchique car, même lorsqu'apparaissent les syllabes inventées, le travail d'écriture est toujours un travail *sur et avec* la langue. Les glossolalies elles-mêmes ne peuvent vraiment s'extraire de leur rapport, quoique toujours conflictuel et problématique, avec les langues naturelles. L'anarchie est en ce sens un *idéal poétique* impossible à atteindre car, pour parvenir à la réalisation de cet idéal, il faudrait rompre radicalement avec toute langue pour que le langage soit enfin en mesure de ne représenter que lui-même. Bien que ce soit là l'aspiration d'Artaud dans le domaine de sa

création, il ne parvient pas à une telle réalisation. On ne peut néanmoins lire Artaud sans être sensible à la distorsion et aux effets de dissonance qui se produisent au sein même de la langue dont il fait usage.

Dès lors, si ce n'est pas dans l'anarchie, ni même dans la figure de l'anarchiste, fut-il couronné, que se trouvent les modalités de l'écriture d'Artaud, y a-t-il une autre figure qui soit en mesure de rendre compte de ce qui se trame vraiment dans cette poésie? J'en proposerai une, celle du *hors-la-loi*. À partir de cette figure, ce mémoire veut théoriser ce que je nomme *une poétique hors-la-Loi*. Avec cette expression, le travail suspicieux d'Artaud à l'égard du langage (que j'ai décrit plus tôt, non sans hasard, avec les mots « soupçon » et « suspect ») pourra être circonscrit par le biais d'une théorisation qui lui soit adéquate. La poétique hors-la-Loi que je veux aborder a donc une double implication. Une telle poétique permet d'étudier avec précision l'œuvre d'Artaud, tout en ne pouvant trouver de définition qu'à partir de cette dernière.

La construction du mémoire par une alternance constante entre la théorie et l'analyse littéraire se veut une manière de mettre en scène cette double implication. Ainsi, le premier chapitre, qui s'intitule « Des outils pour penser la figure du hors-la-loi », a pour objectif, d'une part, de décrire la figure choisie, de mettre en place les éléments d'un cadre théorique solide qui permette de circonscrire et d'utiliser la figure du hors-la-loi comme un outil d'analyse. Puis d'articuler un premier axe de réflexion autour de la figure du hors-la-loi : l'espace. Seront ainsi principalement convoquées les pensées de Michel de Certeau, Judith Butler, Julia Kristeva et Jean-Michel Rey. C'est aussi dans ce chapitre que s'opère un premier glissement, par l'entremise d'une première analyse textuelle, entre ce qui relève de la figure du hors-la-loi et ce que je désigne comme une poétique hors-la-Loi.

Par la suite, dans le deuxième et dernier chapitre qui a pour titre « Glossolalie et traduction : une poétique hors-la-Loi », un second axe sera déployé, celui de la temporalité. Je propose donc d'étudier de manière minutieuse plusieurs passages issus de trois textes d'Artaud : *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, *L'Arve et l'Aume* et *Suppôts et supplications*. Les deux premiers textes permettront de travailler les modalités de la traduction chez Artaud. Ensuite, l'analyse de *Suppôts et Supplications* sera l'occasion de rendre compte de la radicalisation d'une pratique : l'écriture glossolalique. Ainsi, si les discours théoriques que je ferai dialoguer dans le cadre de ma réflexion servent d'outils pour lire les textes d'Artaud, il n'en reste pas moins que c'est la lecture et l'analyse de ces derniers qui permettent de mettre au jour des éléments de définition d'une poétique hors-la-Loi.

Chapitre 1

Des outils pour penser la figure du hors-la-loi

Il convient, d'entrée de jeu, d'offrir une définition (et même des définitions) de la figure que je convoquerai tout au long de ce mémoire. Il faut effectivement ouvrir la réflexion en se posant une question incontournable : qu'est-ce qu'un hors-la-loi? *Le Grand Robert* définit cette expression de la manière suivante : « Personne qui est mise ou se met hors la loi (souvent, parce qu'elle est poursuivie par la justice). → **Desperado, outlaw.** *Une hors-la-loi.* », ou comme une « personne qui s'affranchit de la loi commune, vit en marge des règles. → **Marginal;**→ Génial, cit. 3.¹² ».

Dans ce premier emploi, la distinction entre l'adverbe et le nom est à souligner, mais ce que je retiens surtout c'est la deuxième acception dans laquelle le hors-la-loi est un individu qui vit, par une volonté qui lui est propre, *en marge* des règles circonscrites par les pouvoirs judiciaires. Parmi ces multiples possibilités sémantiques qu'offre l'expression « hors-la-loi », le nom, plus que l'adverbe, plus que l'adjectif aussi, me permet donc déjà de formuler l'idée que l'écriture chez Artaud met en scène une poétique hors-la-loi. C'est-à-dire qu'il est impossible de penser le travail de cet écrivain par le biais d'un simple adjectif, ce qui serait le cas, par exemple, si j'employais plutôt l'expression d'une *poétique hors la loi*.

¹² *Le Grand Robert* en ligne : http://gr.bvdep.com/login_.asp

1. Résister devant la loi

Il y a, dans le travail d'Antonin Artaud, une véritable figure de l'écriture qui ne peut se réduire à une description adjectivale, mais nécessite, de la part de tout lecteur, de penser une poésie incarnée. Les mots dans les textes d'Artaud prennent forme, et l'incarnation il faut l'entrevoir à partir d'une expression adéquate et qui n'est pas de l'ordre d'un qualificatif. Artaud lui-même formule de manière très claire cette idée dans une lettre qu'il adresse à Henri Parisot.

Il écrit :

Lorsque je récite un poème, ce n'est pas pour être applaudi mais pour sentir des corps d'hommes et de femmes, je dis des corps, trembler et virer à l'unisson du mien, virer comme on vire, de l'obscure contemplation du bouddha assis, cuisses installées et sexe gratuit, à l'âme, c'est-à-dire à la matérialisation corporelle et réelle d'un être intégral de poésie¹³.

En tant qu'individu, le ou la hors-la-loi permet de penser « la matérialisation corporelle et réelle d'un être intégral de poésie », mais aussi de conceptualiser une écriture qui est celle de la résistance.

D'aucuns auront beau tenter la production d'une lecture autour de l'œuvre d'Artaud, d'en cerner par le fait même les aspects les plus singuliers, d'atteindre et de toucher à l'essence de ce qui la constitue comme poésie, on ne saurait y arriver vraiment. Il y a, dans la poésie d'Antonin Artaud, celle des années 1920 (*L'ombilic des limbes*, la *Correspondance avec Jacques Rivière*, *Le pèse-nerfs*), mais encore plus celle de ses dernières années (je pense, entre autres, à *Suppôts et Supplications* et *Pour en finir avec le jugement de dieu*), quelque chose qui résiste à l'interprétation et c'est là qu'on peut parler d'une poésie incarnée, d'une poésie qui prend le corps comme lieu de sa résistance. La résistance à laquelle je fais référence participe

¹³ Cité par Évelyne Grossman dans la préface de *Pour en finir avec le jugement de dieu* (PFJD, p. 19.)

donc de ce que je nomme une poétique hors-la-loi. Une résistance à l'interprétation, certes, mais aussi une façon dont le corps lui-même résiste à l'intrusion de la loi, résiste à se laisser marquer par elle. Cette idée d'un corps marqué par la loi, je l'emprunte à la pensée de Michel de Certeau dans un texte qui s'intitule « Des outils pour écrire le corps », publié d'abord dans la revue *Traverses*, puis repris dans le premier volume de *L'invention du quotidien*. Dans le cours de la réflexion que poursuit Michel de Certeau, il écrit que : « Le texte imprimé renvoie à tout ce qui s'imprime sur notre corps, la marque (au fer rouge) du Nom et de la Loi, l'altère enfin de douleur et/ou de plaisir pour en faire le symbole de l'Autre, un *dit*, un *appelé*, un *nommé*¹⁴ ». À la lumière de ce passage, la résistance qui s'opère dans les textes d'Artaud est la résistance du corps contre la loi asilaire, par exemple, mais aussi la résistance de la langue contre tout formalisme linguistique.

Toutefois, bien qu'il soit question d'une poésie incarnée, il faut comprendre que le langage ne peut évidemment devenir chair, sang ou os (quoique dans l'œuvre d'Artaud c'est surtout de nerfs et de muscles¹⁵ dont il s'agit), et pourtant il est corps au sens où il se matérialise. Une matérialisation qu'il est possible de concevoir, par exemple, à partir de ce que l'écrivain nomme un *athlétisme affectif*¹⁶, une manière de prendre conscience du souffle et de l'effort nécessaire pour rendre au langage sa matérialité.

À cet égard, l'exercice de rationaliser à outrance une œuvre comme celle-là reviendrait à lui faire violence, à la maltraiter et je m'en garderai bien. Il faut plutôt la laisser nous saisir. La figure du hors-la-loi que je convoque permet cela, de laisser la poésie excéder le langage car,

¹⁴ Michel de Certeau, « Des outils pour écrire le corps, dans *Traverses*, no 145, avril 1979, p. 4-5. L'auteur souligne.

¹⁵ Je renvoie ici le lecteur au *Pèse-Nerf*.

¹⁶ Je renvoie ici le lecteur à « Un athlétisme affectif » (TD, p. 199-211).

je reprends ici les mots de Philippe Lacoue-Labarthe, « la poésie advient là où cède, contre toute attente, le langage¹⁷ ». Elle permet de lire une écriture des plus *atopiques*, au sens où Roland Barthes¹⁸ pouvait entendre cette expression, tout en conservant la possibilité d'un reste ou d'un excédant, en somme d'une résistance.

2. Être un hors-la-loi ou être en dehors de la loi

Mais il me faut revenir à la définition de la figure convoquée. Le hors-la-loi n'est pas celui qui vit en dehors des règles qui balisent la société dans laquelle il évolue, mais bien plutôt celui qui se déplace en bordure de ces dernières, de même qu'il déplace les bordures. Il vit en marge de la justice, pourtant on le désigne par cette appellation « hors-la-loi ». Comment celui qui est *un* hors-la-loi n'est-il pas, car c'est bien ce que je propose ici, celui qui se met *en dehors* de la loi? Le jeu de mots est ici voulu. Dans la construction de l'expression *hors-la-loi* et dans sa définition se trouve en filigrane la réponse à cette interrogation.

La formulation « hors-la-loi » ne me semble donc pas adéquate, mais c'est ce qui la rend si prolifique et sujette à décrire une écriture complexe. Ce n'est pas dans les mots qui composent l'expression que se trouve le sens, celui-ci se donne à lire bien plus dans les traits d'union, dans les espaces intermédiaires entre les mots comme si la forme plastique de l'expression mimait le sens qu'on lui octroie. Le mot « hors » alors qu'il sert de préposition devrait signifier « à

¹⁷ Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, « Détroits », 2004, p. 74.

¹⁸ Dans son texte la division des langues, Roland Barthes écrit en effet que « l'écriture est *atopique*; par rapport à la guerre des langages, qu'elle ne supprime pas, mais *déplace*, elle anticipe un état des pratiques de lecture et d'écriture, où c'est le désir qui circule, non la domination ». (Roland Barthes, « La division des langages » dans *Le bruissement de la langue, Essais critiques T. 4*, Paris, Seuil, 1984, p. 131. Je souligne.) Si l'on comprend ici la domination comme une façon de nommer la loi, l'écriture d'Artaud relève effectivement de ce caractère atopique tel que le nomme Barthes.

l'extérieur de, au-delà de...¹⁹ », ce qui supposerait une frontière qui est en mesure de poser des balises que je propose d'envisager de deux manières : sur un plan spatial, dans une description géographique, mais aussi, tel que nous y enjoint Michel de Certeau, de manière discursive.

Dans un premier temps, il est impossible d'aborder la figure du hors-la-loi sans porter une attention particulière à son rapport, toujours problématique, au territoire. Le territoire, face à l'espace infini par exemple, est un lieu circonscrit par un ensemble de lois, c'est un espace balisé, entouré de frontières. Dans *L'invention du quotidien*, Michel de Certeau propose justement un glissement intéressant entre cette question du territoire géographique et celle d'un espace discursif. Il écrit, en offrant une définition de ce qu'il nomme des « bornages » :

Opérations sur les lieux, les récits exercent aussi le rôle quotidien d'une instance mobile et magistérielle en matière de délimitation. Comme toujours, ce rôle apparaît davantage au second degré, quand il est explicité et redoublé par le discours juridique. D'après la belle langue traditionnelle des procès-verbaux, les magistrats naguère « se transportaient sur les lieux » (transports et métaphores juridiques) afin d'« entendre », à propos des frontières « litigieuses », les dits contradictoires des parties. Leur « jugement interlocutoire », comme on disait, était une « opération de bornage »²⁰.

Dans ce passage, on voit bien comment le langage est à même de construire des récits d'espace, de faire advenir, par le biais d'énonciations efficaces, des frontières. Les bornages sont en ce sens des instances discursives qui balisent le territoire tout autant que le sont les frontières géographiques, les douanes par exemple. La spatialité réelle et géographique cède le pas au discursif, une cessation ou un passage qui servira à l'étude des procédés littéraires chez Artaud. De plus, par le langage, par des « opérations de bornage », et cet aspect est déterminant, il est également possible de faire se mouvoir les frontières.

¹⁹ *Le Grand Robert* en ligne. http://gr.bvdep.com/login_.asp

²⁰ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Les arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990. P. 180.

Revenons encore une fois à la définition. Après le « hors » vient le mot *loi* qui désigne, dans quelques-unes de ses acceptions : « Règle ou ensemble de règles obligatoires établies par l'autorité souveraine d'une société et sanctionnées par la force publique »; « ensemble des règles juridiques établies par le législateur »; « commandement que l'on donne, ordre que l'on impose »; « règles, conditions imposées (par les choses, les circonstances) »²¹. La loi est un cadre que l'on impose au corps social. Le territoire est délimité, pour passer d'un pays à un autre on demande à l'individu de présenter son passeport afin de légitimer son action. Ce cadre est aussi discursif : on pensera ainsi aux lois morales ou éthiques, par exemple. Le hors-la-loi serait donc celui qui se positionne de manière langagière, mais surtout géographique, et c'est là le propos de ce premier chapitre, en dehors des frontières qu'établit la loi.

Pourtant, il ne peut véritablement s'y extraire, pour cette raison l'expression n'est pas adéquate. L'exercice du hors-la-loi ne se fait pas hors la loi, mais bien sur les marges de cette dernière. Les traits d'union prennent alors tous leurs sens : ils unissent, littéralement le « hors » et la « loi » pour signifier l'impossibilité pour quiconque de sortir véritablement d'un système législatif et juridique qui est mis en place et, par le fait même, intégré par tout sujet. Afin d'exemplifier et d'argumenter ce propos que je viens d'esquisser, je m'intéresserai maintenant à différentes figures de hors-la-loi pour comprendre que la nature de leurs actions n'est pas radicalement transgressive, mais qu'elle concerne plutôt la mise en relief d'une marginalité. Un premier cas de figure, celui de Robin des bois, hors-la-loi célèbre dans l'imaginaire anglais, sert d'exemple inaugural à ma pensée.

²¹ *Le Grand Robert en ligne, op.cit.*

3. Figures « hétérogènes » de hors-la-loi

3.1 Robin des bois

Par le biais d'un décret royal, Robin des bois est étiqueté, il est nommé. Son visage est placardé sur tous les murs. Sur des affiches partout dans la cité on peut lire : HORS-LA-LOI. Un prix est mis sur sa tête. Pourtant, les gestes qu'il commet ne le placent pas en dehors de la loi anglaise, mais sur *son bord*. Il vole, mais redonne (aux pauvres), à l'intérieur même des frontières de la ville. Son domicile, quant à lui, n'est pas à l'extérieur de la ville, mais sur sa marge intérieure, dans un espace en bordure de la cité que l'on nomme la forêt de Sherwood²². Dans ce lieu, Robin des bois ne contrevient pas à la loi, il en instaure une nouvelle et redéfinit les frontières du territoire qu'il arpente et face auquel on l'accuse d'un crime.

Dans cette optique, et pour poursuivre la réflexion, Robin des bois n'est pas en dehors de la loi, il est un hors-la-loi, avec ses traits d'union. Néanmoins, il faut déjà noter que cette première figure ne pourra suffire à l'étude de l'écriture chez Artaud, autrement on ne saurait rendre justice à l'œuvre. On ne peut réduire l'écriture d'Artaud à une figure idéalisée et

²² Dans un compte-rendu qu'il fait du livre *La guerre des forêts. Luttés sociales dans l'Angleterre du XVIII^e siècle* d'Edward P. Thompson (La traduction française de *Whigs and Hunters*), Alexis Zimmer reprend un propos de Thompson dans lequel il est question de cette manière dont les lois et les frontières se redéfinissent lorsque des formes de résistances dans les forêts sont mises en place. Zimmer écrit : « Face à ces résistances, dont le *Blacking* était la forme la plus spectaculaire et parfois la plus populaire – Thompson nous décrit dans des pages sublimes l'épopée d'un "Prince Jean", sorte de Robin des bois ridiculisant certaines tentatives d'appropriation exclusive de territoires forestiers –, l'édiction du *Black Act*, série de mesures "écrites en lettres de sang" (p. 22) est à considérer comme une tentative de neutralisation de ces contestations par la terreur. Plus généralement cependant, cette loi sanglante n'est que le point d'acmé d'une lente mais certaine redéfinition de la propriété, qui gagnait l'Angleterre depuis plus d'un siècle déjà. La propriété exclusive et absolue supplantait et détruisait progressivement les anciens partages des biens et des territoires. » (Alexis Zimmer, « Edward P. Thompson, *La guerre des forêts. Luttés sociales dans l'Angleterre du XVIII^e siècle* », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, 2014, mis en ligne le 14 avril 2014, consulté le 24 juillet 2015. URL : <http://lectures.revues.org/14352>) Ce propos, dans un domaine tout autre, celui de l'historiographie, montre bien le rôle social d'un personnage comme celui de Robin des Bois, dans une société, en l'occurrence l'Angleterre du XVIII^e siècle. À ce rôle, une fonction est assurément associée, celle de résister vis-à-vis de la loi.

romantique. Artaud ne redonne pas ce qu'il aurait spolié à d'autres (une pensée par exemple), du moins pas de cette manière.

La redevance, chez lui, est de l'ordre de l'excrément. Le poète expulse, crache et éjecte de la matière fécale. Par ailleurs, l'utilisation de cette expression (la « redevance ») n'est pas anodine, elle me permet l'élaboration de tout un champ sémantique autour de questions qui relèvent du domaine de l'économie, mais d'une économie qu'il faut entrevoir d'un point de vue symbolique. Les travaux de Jean-Michel Rey, un auteur qui s'est intéressé de près à l'œuvre d'Artaud²³, envisagent cette idée d'une économie symbolique et la pensent à partir du domaine de la finance, plus proprement du « crédit ». Pour le propos que je tiens ici, cela est tout à fait intéressant.

Alors que Jean-Michel Rey se penche sur ce qui dans les productions littéraires et discursives (notamment les discours historiques) postérieures à la Banqueroute de 1720 en France peut témoigner (consciemment ou inconsciemment) de cet épisode fondamental de l'histoire française – l'instauration du crédit –, il déplace, comme je voudrais le faire aussi, les lieux signifiants de l'économie proprement dite, vers des lieux symboliques. Dans son ouvrage *Le temps du crédit*, l'auteur décrit de manière tout à fait claire qu'à partir du XIX^e siècle (et j'ajouterais que cela se radicalise au XX^e siècle) :

C'est le langage lui-même qu'on commence également, ici et là à considérer sous l'aspect et dans la perspective du « crédit », le langage politique notamment (ou plus largement : discursif). [...] Comme si le grand soupçon qu'on avait porté pendant un siècle et demi au moins sur les différentes promesses (étatiques ou privées) en matière de « richesse » ou de « propriété », sur les « valeurs » supposées devoir accompagner la circulation accélérée de la monnaie, comme si ce soupçon se portait désormais, avec une force au moins égale, sur les pouvoirs (qu'on suppose quelque peu usurpés) du langage dans certains cas, comme s'il s'étendait de fait aux différents

²³ Jean-Michel Rey, *La naissance de la poésie. Antonin Artaud*, Paris, Éditions Métailié, « Littérature », 1991.

modes de la signification. Le grand soupçon suivant en un mot : ce que le langage met en place ou instaure, ce à quoi il semble donner une consistance, ce qu'il fait être, ce qui se transmet par son truchement, ce qui devient objet d'héritage par ce biais, c'est cela même qui est sous la menace d'une mort, d'une ruine ou d'un effondrement; c'est cela même qui est susceptible de se réduire finalement à rien ou presque rien [...]²⁴.

Le langage est ici entrevu à travers le prisme du crédit et je retiens de ce passage la série de nuances qu'apporte Jean-Michel Rey.

Il ne parle pas d'effondrement, mais de « ruine », il ne s'intéresse pas non plus à la réduction au rien, mais au « presque rien ». La ruine correspond ainsi à une forme de reste, à ce qui au présent subsiste du passé sous la forme d'un débris. Si la poésie d'Antonin Artaud redonne dans un mouvement secondaire ce qu'elle a préalablement pris, c'est bien d'une forme résiduelle dont il s'agit. Il y a, dans la manière dont la poésie est mise en œuvre chez Artaud, un reste qui est produit par la subversion de la loi, celui-ci se doit non pas d'être redonné, mais expulsé avec les excréments.

À cette idée, Camille Dumoulié ajoutera celle d'un « trop de vie qui ne peut entrer dans le cadre, qui ne veut pas se laisser couler dans le moule d'une offrande excrémentielle²⁵ ». Et cette trace, qu'il faut entrevoir comme une forme de surplus, qui plus est de surplus fécal au sens d'une abjection²⁶, ne constitue pas la matière d'une redevance (ce qu'elle serait chez un Robin des bois), elle est plutôt un déchet et même un déchet du corps, de ce qu'il reste après le crédit, plus que la ruine : *des* ruines. Néanmoins, la figure de Robin des bois est pertinente, car

²⁴ Jean-Michel Rey, *Le temps du crédit*, Desclée de Brouwer, « Philosophie », Paris, 2002, p. 30-31. L'auteur souligne.

²⁵ Camille Dumoulié, *Artaud, la vie*, Éditions Desjonquères, Paris, 2003, p. 15.

²⁶ Dans *Pouvoir de l'horreur*, Julia Kristeva s'intéresse à la question de l'abjection et elle écrit à ce sujet que « l'abjection excrémentielle [...] est l'exemple le plus frappant de l'immixtion de l'organique dans le social », elle écrit aussi que « les restes sont des reliquats de quelque chose, mais surtout de quelqu'un. Il polluent du fait de cette incomplétude ». (Julia Kristeva, *Pouvoir de l'horreur*, Seuil, « Point », 1980, p. 91.)

elle permet de penser la manière dont le hors-la-loi contrevient à la loi dans son rapport à l'espace.

Je décris donc ici une subversion de l'espace, c'est-à-dire une manière dont le territoire se voit arpenté puis traversé en ses marges, alors que cela est pourtant interdit. En effet, Robin des bois chasse sur les terres royales alors qu'on lui en interdit l'accès. Simon Harel, dans le sillage des travaux de Michel de Certeau, a étudié une semblable « subversion de l'espace » dans ses *Braconnages identitaires*. Bien que cet ouvrage traite du braconnage culturel plus que de son pendant « traditionnel », il est à propos de le citer ici. Lorsqu'il est question de la conjoncture du braconnage, le propos de Simon Harel aborde un aspect déterminant de ce que je déploierai plus loin autour des questions de subversion.

À l'encontre des États pirates qui cannibalisent, exploitent, détournent les réseaux économiques « officiels », le braconnage « localisé » est avant tout un fait de conjoncture. À cet égard, le braconnage, lorsqu'il demeure associé à la matérialisation d'un jeu avec la loi, correspond à une forme inédite de transfert culturel. Le braconnier qui se situe en un territoire interdit spolie le territoire; il en exploite l'usufruit. De manière évidente, le braconnier est associé à un lieu qu'il ne possède pas et qu'il parasite.²⁷

Le braconnier parasite le territoire, il l'investit, l'habite sans en avoir le droit, sans y être convié par la loi.

Le braconnier, comme le hors-la-loi, joue avec la loi en même temps qu'il se joue d'elle. La figure du hors-la-loi, mais aussi celle du braconnier, offre ainsi un lieu pour penser l'échange. Tous deux pratiquent une forme de transfert culturel, mais alors que le braconnier traverse la frontière, fait du transfert un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur, le hors-la-loi lui ne traverse pas, son action est de l'ordre d'un parasitage différent : le transfert qui s'opère

²⁷ Simon Harel, *Braconnages identitaires. Un Québec palimpseste*, Montréal, VLB éditeur, « Le soi et l'autre », 2006, p. 39.

par sa pratique, une pratique qui peut aussi être discursive, se fait à l'intérieur même de la propriété. Il y a transfert du même au même et donc altération de ce qui est déjà familier.

3.2 Le fou du roi

Dans un domaine différent, le fou du roi est aussi un hors-la-loi. Dans un article fort intéressant, « Le fou du roi : Un hors-la-loi d'un genre particulier », Tatjana Silec s'intéresse aux représentations du fou dans l'imaginaire du Moyen-Âge. Dès les premières lignes de son texte, on comprend la pertinence de ses travaux pour la réflexion poursuivie dans ce mémoire.

En effet, elle écrit :

Le fou du roi imaginaire est avant tout cette figure grimaçante, contorsionnée et bigarrée qui orne ou dépare — c'est selon — les marges et les lettres historiées des manuscrits médiévaux, ne faisant que de timides et trop rares incursions dans les textes qui les accompagnent, et qu'aujourd'hui les passionnés de productions culturelles aussi différentes que les récits américains de superhéros et les pièces appartenant au théâtre dit « de l'absurde » connaissent sous deux types différents : celui du *vilain* ou scélérat, double grotesque du héros (par exemple le Joker, ennemi juré de Batman), et celui de l'idiot, dont les deux vagabonds de la pièce de Beckett intitulée *En attendant Godot* sont d'excellents exemples²⁸.

La plasticité de la représentation de la figure du fou à laquelle Silec fait référence mérite une attention particulière. Si dans les manuscrits médiévaux on peut apercevoir des représentations iconographiques de fous du roi, ces personnages apparaissent toujours en marge du texte, dans les ornements qui bordent la page, presque comme s'ils étaient *de trop*. La plasticité du document, sa matérialité incarne déjà le propos que tient Silec, à savoir celui de penser le fou à travers l'image d'un hors-la-loi qui est en fait *hors-du-cadre*.

²⁸ Tatjana Silec, « Le fou du roi : Un hors-la-loi d'un genre particulier », *Camenuiae*, n° 2, juin 2008, p. 1.

La deuxième partie de la citation fait mention du déplacement de la figure du fou tel qu'il s'opère à partir du XX^e siècle. Les représentations de ce personnage ne s'inscrivent plus dans une tradition visuelle qui est celle du fou du roi, ou du fou de la cour, mais trouvent leurs images métamorphosées, notamment dans un personnage comme celui du Joker²⁹. Ce que fait Silec lorsqu'elle met en relation le Joker (célèbre vilain contre lequel s'affronte Batman) et le fou est tout à fait intéressant. Avec le Joker, l'image que nous avons vu être celle de Robin des bois est inversée, nous ne sommes plus dans le registre d'une exemplarité indéniable. Avec le Joker, le hors-la-loi fait figure de truand, de « scélérat », en somme d'un véritable criminel qu'il s'agit de contrer.

L'humour du personnage est lui aussi particulier, c'est grâce à lui que le Joker réalise ses crimes, pour ne pas dire ses tours. Dès lors, le terme de « fou » ne sert plus seulement à désigner l'individu, mais ses actes. Le Joker, quoi qu'on puisse dire à ce sujet, n'est pas un fou, il se moque de vous. Si je mentionne ici l'importance de l'humour qui est une manière de se situer contre la justice, c'est parce qu'il y a chez Artaud quelque chose qui s'apparente à cette façon de se placer *contre*. J'ai déjà noté, dans l'introduction du mémoire, que l'anarchie poétique que revendique Artaud se manifeste par le rire, plus spécifiquement par un retour au rire. Artaud écrivait que le « théâtre contemporain est en décadence [...] parce qu'il a perdu d'autre part le sens de l'humour vrai et du pouvoir de dissociation physique et anarchique du rire³⁰ ».

²⁹ La multiplicité des représentations du Joker et de Batman dans l'imaginaire occidental est notable, quant à la représentation à laquelle je pense lorsque j'aborde la figure du Joker, il s'agit de son interprétation célèbre par Jack Nicholson dans le *Batman* de Tim Burton.

³⁰ O, p. 528.

Camille Dumoulié, dans de nombreux articles qu'il consacre au poète, saisit ce caractère humoristique de l'écriture. Voici un exemple de ce que dit Dumoulié de l'humour d'Artaud : « L'humour est l'expression majeure de l'anarchie et donc du théâtre, de la révolte et donc de la poésie, en même temps qu'une arme d'autant plus efficace qu'elle passe inaperçue – et en tout premier lieu, comme il se doit, au regard du grand nombre des commentateurs³¹ ». Or, l'humour du Joker n'est d'aucune subtilité, ce qui n'est pas le cas de celui d'Artaud. L'humour, pour le poète, est une arme de combat silencieuse, quasi imperceptible. Je suis à cet égard d'accord avec Dumoulié lorsqu'il indique que l'humour serait un procédé discursif dans lequel la révolte (un terme que je distingue de l'anarchie) est possible.

Pour revenir à l'article de Silec, on comprend bien de quelle manière un personnage comme celui du Joker peut être un exemple éloquent de la figure du hors-la-loi, mais qu'en est-il du fou? On l'a vu, sa représentation plastique est une manière d'en faire un personnage marginal, mais le marginal quoiqu'étant apparenté au hors-la-loi n'en est pas nécessairement un. En s'appuyant sur les travaux de l'historien Robert Jacob, Silec compare le fou au banni et consolide ainsi son hypothèse d'un fou hors-la-loi :

Robert Jacob montre, dans un article tout à fait passionnant les parallèles qui existaient entre la figure du banni et celle du fou au Moyen-Âge, aussi bien dans les textes de loi que de fiction. Il fonde son analyse sur le *Miroir des Saxons*, un recueil de prescriptions juridiques du XIII^e siècle, dont il retient que les rituels de bannissement faisaient souvent référence à la bouche ou à l'oreille, qui étaient par essence les « organes du commandement et de l'obéissance ». Or, si on laisse généralement le fou domestique discourir comme bon lui semble, et si l'on va même jusqu'à provoquer sa prise de parole, celle-ci n'est jamais ou presque l'objet d'une écoute *sérieuse*³².

³¹ Camille Dumoulié, *op.cit.*, p. 17.

³² Tatjana Silec, *op. cit.*, p. 9. Dans ce passage, Silec fait référence à Robert Jacob, « Le faisceau et les grelots. Figures du banni et du fou dans l'imaginaire médiéval », *Droit et Cultures*, 41, 2001, pp. 65-98.

Plusieurs aspects doivent être mis en lumière ici. D'abord, le parallèle que propose Robert Jacob entre le fou et le banni inscrit mon propos dans un cadre des plus pertinents, celui du droit. Par ailleurs, je retiens l'idée qu'au XIII^e siècle le bannissement était lié à la bouche et à l'oreille, ces « organes du commandement et de l'obéissance » en ce sens qu'au banni on refusait la parole et que ce refus était opéré par la parole elle-même, par l'énonciation d'un acte de loi.

Dans un autre article qui n'est pas cité par Tatjana Silec, et où Robert Jacob témoigne d'une étude approfondie des rituels de bannissement dans la France du Moyen-Âge, le rapprochement entre la bouche et le rituel de bannissement est des plus explicites. L'auteur écrit « que la langue tirée doit être le marqueur propre de l'exclusion³³ ». Ainsi, celui qui est banni de la cité doit, dans un acte ritualisé, tirer la langue. Il s'ensuit que le bannissement n'est plus seulement territorial, mais qu'il est lié à la parole. Le banni n'a plus droit de parole, sa voix ne compte plus, elle est proscrite. Sa seule possibilité d'énonciation est la citation, à la fois au sens linguistique – il est cité par un autre, c'est-à-dire que sa parole n'a de place que dans le discours de l'autre –, et juridique, il est cité à comparaître devant un tribunal. Son bannissement est symbolique tout autant qu'effectif dans le réel.

Enfin, les raisons qu'énonce Silec en conclusion de son article et qui permettent d'affirmer que le fou est un hors-la-loi pourront mener vers la troisième figure que je propose de mettre en lumière dans le cadre de ce mémoire. Silec écrit :

Le comportement des fous domestiques dans les textes de fiction du Moyen Âge ou de la Renaissance obéit à l'idée selon laquelle la démence ou l'idiotie sont des stades intermédiaires du développement humain, stades dans lesquels la parole n'est pas maîtrisée, d'où l'assimilation du fou à l'enfant, ou plus durement, à l'animal. C'est dans cette mesure que le fou de cour peut être considéré comme *un hors-la-loi symbolique*, car son état mental, réel ou

³³ Robert Jacob, « Bannissement et rite de la langue tirée au Moyen Âge. Du lien des lois et de sa rupture », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 55e année, N. 5, 2000, p. 1051.

affiché, le met à l'écart de la société. Il emporte partout avec lui son propre univers, qui est celui de l'homme primitif tout juste tombé du Paradis³⁴.

Ce n'est pas seulement d'un point de vue juridique, mais aussi bien symbolique que le fou se place en dehors de la loi. Considéré comme un « autre », il est mis au ban de la société dans laquelle il vit. Ces gestes, mimiques, jonglerie et sottise ne font ainsi que rejouer, de manière discordante³⁵, les normes de la société qui pourtant le marginalise.

3.3 La possédée

Je m'intéresserai maintenant à une dernière figure, celle de la possédée telle qu'étudiée par Michel de Certeau. La possédée oblige les discours qui tentent de la circonscrire, les lois qui se donnent pour mandat de la nommer, à se reconfigurer. Je propose d'entrevoir, dans la description du théâtre de la possession, pour reprendre l'expression certalienne, plus encore à travers l'image de la possédée, une autre manifestation, cette fois féminine, de cette figure. Dans ses travaux, Michel de Certeau fait une large place à la possession qu'il étudie à partir d'un moment historique précis correspondant à la première moitié du XVII^e siècle.

Dans son livre, *La possession de Loudun*, l'historien des religions fait alterner son propre discours avec celui des documents d'archives (procès-verbaux, rapports médicaux, traités de démonologie) de l'époque. Dès les premières lignes de ce livre, les propos de l'auteur offrent un angle des plus pertinents pour la réflexion que je poursuis. Il écrit :

³⁴ Tajjana Silec, *op.cit.*, p. 9. Je souligne.

³⁵ Bien que je n'emploie pas cette expression précisément dans le cadre de l'écriture d'Artaud, il est de mise de noter qu'Évelyne Grossman le fait. En reprenant le mot d'Hölderlin, elle s'est intéressée à ce qu'elle le nomme le « discord » dans l'œuvre d'Artaud. Le discord c'est « entre discours et corps, ni l'un ni l'autre : une discordance » (*Artaud/Joyce, le corps et le texte*, Nathan, « Le corps à l'œuvre », 1996, p. 56.)

D'habitude, l'étrange circule discrètement sous nos rues. Mais il suffit d'une crise pour que, de toutes parts, comme enflé par la crue, il remonte du sous-sol, soulève les couvercles qui fermaient les égouts et envahisse les caves, puis les villes. Que le nocturne débouche brutalement au grand jour, le fait surprend chaque fois. Il révèle pourtant une existence d'en dessous, une résistance interne jamais réduite. Cette force à l'affût s'insinue dans les tensions de la société qu'elle menace. Soudain, elle les aggrave; elle en utilise encore les moyens et les circuits, mais c'est au service d'une « inquiétude » qui vient de loin; elle déborde les canalisations sociales; elle s'ouvre des chemins qui laisseront après son passage, quand le flux se sera retiré, un paysage et un ordre différent³⁶.

Bien que ce passage parle de la possession, lorsque de Certeau mentionne « l'étrange », on peut certainement y lire le travail « souterrain » du hors-la-loi qui habite les soubassements de la cité jusqu'au moment où il choisit d'ébranler l'édification des pouvoirs en place. Dans le cadre de Loudun, ces pouvoirs sont la justice, la religion et la médecine.

Le hors-la-loi est, dans les termes qu'emploie Michel de Certeau, celui qui inquiète. Les égouts, les sous-sols, ce sont, dans un autre contexte, cette fois beaucoup plus près de la poésie fécale d'Artaud, les tenants lieux d'un Sherwood pour Robin des bois. Par ailleurs, ce passage ouvre bien la réflexion sur la possession, qui, plutôt que d'agir comme un au-delà de l'ordre, travaille de l'intérieur jusqu'au moment où la possédée le renverse, en fait sauter les canalisations, et construit, sur ses ruines – *à partir de ruines* – un ordre nouveau.

D'autres aspects de la représentation qu'offre Michel de Certeau de la possédée peuvent servir d'outils théoriques pour envisager la figure du hors-la-loi, car c'est aussi ce que je propose par ce recours à la possession : la précision d'un cadre théorique que je déploierai, à travers ses multiples stratifications, tout au long du mémoire. Dans son ouvrage majeur *L'Écriture de l'histoire*, livre qu'il publie en 1975, Michel de Certeau consacre le chapitre « Le langage altéré.

³⁶ Michel de Certeau, *La possession de Loudun*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2005, p. 13.

La parole de la possédée » à la réflexion que j'ai ouverte précédemment, à savoir celle du déplacement des frontières. Dans ce livre, l'auteur pose une question fondamentale : existe-t-il un discours de l'autre, en somme un discours qui appartiendrait en propre à la possédée? À cette question, une réponse négative sera formulée. De Certeau affirme qu'il n'existe pas de discours de l'autre, mais bien une altération du discours dominant (dans ce cas-ci, démonologique ou médical), donc que la possédée ne fait que dire *autrement la même* chose.

Il propose à cet égard deux hypothèses : d'une part, Michel de Certeau évoque la position asymétrique qui oppose la possédée aux médecins, juges et exorcistes en écrivant qu'« il y aurait une coupure entre ce que dit la possédée et ce qu'en dit le discours démonologique ou médical³⁷ ». Ensuite, il évoque l'impossibilité pour la possédée de s'énoncer à l'extérieur du discours qui la parle au même titre que le « fou » ne s'exprime qu'à l'intérieur du savoir psychiatrique. On comprendra que le « fou » auquel je fais référence ici n'est pas celui du Moyen-Âge, mais bien cette figure telle qu'elle a été reprise au XIX^e siècle par la médecine psychiatrique.

Ainsi, « la possédée ne peut s'énoncer que grâce à l'interrogatoire ou au savoir démonologique, bien que sa place ne soit pas celle du savoir tenu sur elle³⁸ ». On a donc d'un côté les savoirs en place et de l'autre la parole de la possédée qui est une forme de distorsion par rapport à ce savoir. La figure de la possédée permet de préciser et de reformuler, dans le cadre de ma réflexion sur l'écriture d'Antonin Artaud, le transfert d'un mode spatial qui relève de la géographie (entrevue à partir de la figure du hors-la-loi « traditionnel ») à une spatialité discursive. Le hors-la-loi dans cette perspective est « ce hors-texte qui pourtant se marque dans

³⁷ *Ibid.*, p. 289.

³⁸ *Ibid.*, p. 289.

le texte³⁹ ». Le trait d'union entre le hors et le texte est ici, encore une fois, la marque de l'impossible extraction du sujet vis-à-vis de la loi.

La parole de la possédée ne peut, à cet effet, correspondre à une positivité discursive. Elle ne peut être ni assimilée ni effacée dans le texte reçu. Elle n'est pas un objet indépendant qui serait enterré sous un discours répressif. On a donc affaire à un ailleurs du discours plutôt qu'à un discours qui est radicalement autre.

4. Transgression et subversion

Tous ces hors-la-loi (Robin des bois, le fou du roi, la possédée) ont en commun, si je retiens les aspects qui concernent l'hypothèse de départ de ce chapitre, de ne pas véritablement s'extraire du joug d'une loi en vertu de laquelle ils sont pourtant ostracisés. Leurs actions sont plutôt de l'ordre de la distorsion et de l'altération. Ceci me conduit à mettre en évidence une nuance importante entre deux termes : la transgression et la subversion. Si les lieux communs autour de l'œuvre d'Antonin Artaud mentionnent souvent l'idée d'une transgression, et que cette idée est aussi omniprésente dans les discours autour de la glossolalie (pratique sur laquelle je reviendrai dans le second chapitre), je pense, entre autres, aux travaux d'Alexandra Pozzo dans lesquels elle parle de la pratique ludique de la glossolalie comme d'une transgression des normes linguistiques qui ramène l'expression dans un au-delà de la langue⁴⁰, je propose de penser le travail du poète à partir de la notion de subversion. Plutôt qu'un au-delà de la langue, la poésie chez Artaud, et sa radicalisation dans l'utilisation des glossolalies, est une *intra*langue, une

³⁹ *Ibid.*, p. 291.

⁴⁰ Alexandra Pozzo, *La glossolalie en Occident*, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. 295.

langue à l'intérieur de la langue. L'*intralangue* vibre dans les bas-fonds de la langue, elle l'ébranle par en dessous et toujours de l'intérieur.

La distinction entre les notions de transgression et de subversion ne se pose pas d'emblée. Ces dernières semblent souvent employées comme des termes équivalents. Or, leurs significations respectives sont tout à fait différentes. Le verbe *transgresser* concerne le territoire et cet aspect m'intéresse particulièrement. Transgresser signifie « aller au-delà d'une limite », « traverser, franchir », « avancer sur la côte au-delà des limites antérieures », « dépasser ce qui paraît naturel, possible, sortir d'un cadre donné »⁴¹. De ces multiples facettes de la définition du verbe transgresser qu'offre le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, l'idée d'un individu qui commet l'action de transgresser en passant au-delà de la limite d'un territoire est à retenir. Dès lors, la transgression ne semble pas correspondre à l'idée du hors-la-loi telle que je l'ai mise en relief jusqu'à présent.

En m'intéressant plutôt à la question de la subversion, je trouve un arrimage solide à mon élaboration conceptuelle. La subversion se conçoit, littéralement, comme un « bouleversement », plus encore, elle correspond à l'« action de bouleverser, de détruire les institutions, les principes, de *renverser* l'ordre établi »⁴². D'abord, l'idée d'un bouleversement résonne, sans aucun doute, avec ce que j'ai pu dire précédemment quant au hors-la-loi qui déplace les frontières. Ensuite, bien que la subversion renvoie à un principe qui est celui de la destruction, elle ne correspond, dans aucun cas, à une sortie de l'ordre établi. La destruction ne peut advenir que de l'intérieur. Dans le cas de l'œuvre d'Antonin Artaud, la destruction est à

⁴¹ Pierrel, Jean-Marie [dir.], *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, Nancy, 2013. En ligne : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/transgresser>

⁴² <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/subversion>. Je souligne.

entrevoir par le biais d'une démarche éminemment iconoclaste, en témoigne son « En finir avec les chefs d'œuvre » dans lequel Artaud écrit : « On doit en finir avec cette superstition des textes et de la poésie *écrite*. La poésie écrite vaut une fois et qu'ensuite on la détruit⁴³ ». Détruire pour renverser, pour fonder, par-dessus l'ordre anéanti, un nouvel ordre portant toujours la trace, en filigrane, de ce qui le précède.

Dans un autre contexte, la philosophe Judith Butler s'est aussi penchée sur la question de la subversion et la manière dont je décris et aborde le concept est largement tributaire de sa pensée. Dans son ouvrage sans doute le plus connu, *Gender Trouble*, elle parle de la subversion à partir de notions semblables à celles déployées jusqu'à présent. Butler écrit ainsi que : « If subversion is possible, it will be a subversion from within the terms of law, through the possibilities that emerge when the law turns against itself and spawns unexpected permutations of itself⁴⁴ ». Si mon idée d'une subversion qui advient seulement à l'intérieur des limites de la loi est en accord avec ce que dit Butler, cette dernière ajoute un élément que je n'ai pas abordé jusqu'ici. Elle écrit que c'est lorsque la loi fait état d'une faiblesse, elle dira aussi d'une *fêlure*⁴⁵, qu'advient la possibilité de la subversion. Cette idée de la fêlure comme espace propice au renversement de l'ordre établi est des plus symptomatiques.

4.1 Subversion et dissonance

La loi il faut donc la faire dissoner. Et la dissonance est certainement un des concepts les plus importants quant à la formulation d'une idée de la subversion qui soit conséquente. La

⁴³ TD, p. 121.

⁴⁴ Judith Butler, *Gender Trouble*, New York, Routledge, 2008, p. 127.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 77.

dissonance est le mouvement par lequel se produit l'altération. Par elle on doit comprendre l'opération (ou les opérations) du hors-la-loi, puis de la poésie, comme ce qui est en mouvement et c'est bien la mobilité inhérente au hors-la-loi qui est garante de l'établissement d'un espace intermédiaire.

Pour Artaud, la dissonance est liée au domaine de la sonorité. Dans *Le théâtre et son double*, il écrit que « le secret du théâtre dans l'espace c'est la dissonance, le décalage des timbres, et le désenchaînement dialectique de l'expression⁴⁶ », il ajoute que « le théâtre est acte et émanation perpétuelle⁴⁷ ». Toujours dans les textes liés au théâtre de la cruauté, il est question de :

Ces moyens, qui consistent en des intensités de couleurs, de lumières ou de sons, qui utilisent la vibration, la trépidation, la répétition soit d'un rythme musical, soit d'une phrase parlée, qui font intervenir la tonalité ou l'enveloppement communicatif d'un éclairage, ne peuvent obtenir leur plein effet que par l'utilisation des *dissonances*. Mais ces dissonances, au lieu de les limiter à l'emprise d'un seul sens, nous les ferons chevaucher d'un sens à l'autre, d'une couleur à un son, d'une parole à un éclairage, d'une trépidation de gestes à une tonalité plane de son, etc., etc.⁴⁸

Dans cette description de la dissonance du texte d'Artaud, il faut être attentif à l'idée du « décalage », puis à celle du « désenchaînement », ce qui pourra être produit par les modulations de la voix.

Ainsi, la présence sonore préside à la mise en scène de la dissonance, ou des dissonances. « Or, la voix déborde la parole. Elle est, selon le mot de D. Vasse, ce qui désigne le sujet à partir du langage. Elle “crie dans le *désêtre*”. Le langage, elle ne le porte pas, il transite

⁴⁶ O, p. 574.

⁴⁷ O, p. 575.

⁴⁸ O, p. 582. L'auteur souligne.

en elle, et n’y laisse aucun sillage⁴⁹ », écrit Paul Zumthor dans son *Introduction à la poésie orale*. De ce fait, et j’aurai l’occasion de préciser ce propos, on comprendra que la glossolalie, en ce qu’elle permet la réintroduction de la voix dans l’écriture, offre un espace fécond pour penser la dissonance comme une altération produite par le son.

5. Écriture et oralité

Les travaux de Michel de Certeau peuvent, encore une fois, être utiles pour aborder cette idée de la voix comme altération du texte écrit. L’historien écrit qu’

à l’intérieur même de la culture éclairée, l’oralité change de statut dans la mesure où l’écriture devient l’articulation et la communication des travaux par lesquels une société construit son progrès. Elle se déplace comme exclue de l’écriture. Elle s’isole, perdue et retrouvée en cette « voix » qu’est celle de la nature, de la femme, de l’enfance, du peuple⁵⁰,

autrement dit de ceux et celles qui correspondent à une figure d’altérité, d’étranger. Pour Michel de Certeau la voix est l’espace dans lequel s’insère la différence, peut-être même la différence : « Ce qui s’écrit *différence*, ce sera donc le mouvement de jeu qui “produit”, par ce qui n’est pas simplement une activité, ces différences, ces effets de différence⁵¹ », écrit Jacques Derrida.

En contrepartie, l’écriture configure l’espace de la loi. La voix est un écart, une brèche dans le texte écrit. Elle est un espace médian, elle « transite en effet dans l’entre-deux du corps et de la langue, mais en un moment de passage de l’un à l’autre et comme dans leur plus faible différence⁵² ». Or, dans l’écriture d’Artaud, tout n’est pas si simple : la voix d’un côté, l’écriture

⁴⁹ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, p. 12.

⁵⁰ Michel de Certeau, *L’Écriture de l’histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 201.

⁵¹ Jacques Derrida, « La différence », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 12. L’auteur souligne.

⁵² Michel de Certeau, 1975, *op. cit.*, p. 241.

de l'autre. Les deux registres signifiants s'entrecroisent, se confondent même. L'écriture se veut vocale. De même que la parole oralisée, l'écriture chez Artaud bredouille comme dans un mouvement correctif, « tel est précisément le sens de la *ratée*, signe sonore d'un échec qui se profile dans le fonctionnement de l'objet⁵³ ».

Lorsqu'il aborde cette idée de la ratée, Roland Barthes rapproche la voix de l'écrit; l'oralité du texte. L'écriture rature, recommence. Comme le bredouillement, elle n'est ni complètement dans la langue, ni en dehors, puisque cette langue, elle la travaille et la déplace. La langue dans la pratique scripturaire a un statut qui s'apparente à celui du travail du rêve. Tout comme lui, l'écriture déplace et condense. Elle défigure⁵⁴. « Il y a glissement à l'intérieur des codes : le sens subsiste, mais pluralisé, triché, sans loi de contenu⁵⁵ » écrit Barthes. L'écriture, en particulier dans la manière dont elle se trame chez Artaud, est un lieu de passage, une zone cavalière, frontalière. Elle est identité dans la langue qu'elle emploie et altérité dans l'usage qu'elle fait de cette langue. La poésie d'Artaud (radicalisée avec les glossolalies) est un lieu d'où débordent les signifiants.

6. Artaud et les lois

À cette étape de la réflexion, une mise au point s'impose. J'ai en effet abordé la figure du hors-la-loi, avec elle un certain nombre d'outils théoriques qui permettent de comprendre les implications conceptuelles d'une telle figure, mais volontairement à l'envers, car de la loi, je n'ai encore presque rien dit. Oui, il y a une véritable poétique hors-la-loi dans l'écriture

⁵³ Roland Barthes, *op.cit.*, p. 93. L'auteur souligne.

⁵⁴ Évelyne Grossman, *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2004.

⁵⁵ Roland Barthes, *op.cit.*, p. 360.

d'Artaud, mais de quelle loi parle-t-on? Ou de quelles lois parle-t-on, car dans l'œuvre d'Antonin Artaud elles sont plurielles? Le parcours d'écriture du poète témoigne de ces multiples conceptions de la loi, et du fait même, de leurs subversions.

La subversion d'abord des lois qui régissent le surréalisme, ce qui mènera au rejet du mouvement. Ainsi *À la grande nuit ou le bluff surréaliste*, texte dans lequel Artaud témoigne de son double rejet du surréalisme : « Que les surréalistes m'aient chassé ou que je me sois mis moi-même à la porte de leurs grotesques simulacres, la question depuis longtemps n'est pas là. C'est parce que j'en ai eu assez d'une mascarade qui n'avait que trop duré que je me suis retiré de là dedans, bien certain d'ailleurs que dans le cadre nouveau qu'ils s'étaient choisis pas plus que dans nul autre les surréalistes ne feraient rien⁵⁶ ». Double rejet dans la mesure où il quitte le mouvement et est jeté dehors tout à la fois.

Subversion de la loi divine lors du renoncement à la foi chrétienne :

1. Je renie le baptême.
2. Je chie sur le nom chrétien.
3. Je me branle sur la croix de dieu (mais la branlette, Pie XII, n'a jamais été dans mes habitudes, elle n'y entrera jamais. Peut-être devez-vous commencer à me comprendre).
4. C'est moi (et non Jésus-Christ) qui ai été crucifié au Golgotha, et je l'ai été pour m'être élevé contre dieu et son christ, parce que je suis un homme et que dieu et son christ ne sont que des idées qui portent d'ailleurs la sale marque de la main d'homme; et ces idées pour moi n'ont jamais existé⁵⁷.

Tels sont les mots d'Artaud en 1946 dans sa seconde « Adresse au Pape ». Subversion (à tout le moins résistance) de la loi asilaire, dans les textes de Rodez. Dans une lettre au docteur Ferdière, Artaud écrit : « Chaque fois que vous, vous me parlez de me *guérir* Mr Ferdière c'est comme si

⁵⁶ O, p. 236.

⁵⁷ O, p. 134.

je recevais un coup de couteau en plein centre de mon cœur et de ma conscience. Parce que *je sais* que je ne suis pas malade [...]»⁵⁸ ». De manière souvent violente, Artaud refusera, tout au long de son internement dans les asiles, le diagnostic qui lui est apposé, de telle sorte que le diagnostic, en fait une manière toute médicale de dire le sujet, est une torture pour le corps même.

Et pourtant, bien qu'il ait quitté le mouvement, Artaud n'en demeure pas moins un surréaliste-né, puisque le « Surréalisme *est* la vie⁵⁹ ». Il convient ici de déplacer le mot et de saisir la surréalité dont témoignent les écrits d'Artaud. Son reniement de la foi chrétienne, quant à lui, ne laisse place qu'à une plus grande ambiguïté quant au rapport qu'entretient le poète avec tout ce qui relève de la sphère du sacré. Finalement, malgré le refus de l'institution asilaire, il en résulte un enfermement de neuf années durant lesquelles Artaud sera la proie de multiples séries d'électrochocs et de privations de toutes sortes : « Il y a deux mois que vous m'avez promis de m'envoyer une brosse à dents, vous ne l'avez pas fait⁶⁰ », écrit Artaud le 18 mai 1943 à l'asile de Rodez. Enfermement qui résulte d'une arrestation à Dublin pour *trouble de l'ordre public*, ce qui n'est pas anodin dans le cadre de mon propos.

Artaud est, certes, un hors-la-loi au sens où je l'ai décrit précédemment, mais ce n'est pas l'homme qui me préoccupe dans ce mémoire. C'est l'écriture que je veux étudier par le truchement de cette figure. Pourtant, la relation entre le sujet Artaud (à opposer à l'Auteur au sens de la personne biologique) et l'écriture est possible et même utile.

⁵⁸ O, p. 895. L'auteur souligne.

⁵⁹ Antonin Artaud, *Œuvres Complètes, supplément au tome 1*, Paris, Gallimard, 1970, p. 180. L'auteur souligne.

⁶⁰ NÉR, p. 36.

6.1 Vers une définition de la Loi

Mais il faut revenir à ces lois : surréalisme, christianisme et loi asilaire qui sont autant de relais d'une loi beaucoup plus fondamentale, celle qui inaugure l'espace dans lequel le sujet se construit : le Symbolique. Si l'écriture d'Artaud est une hors-la-loi, qu'elle relève d'une poésie hors-la-loi, c'est parce qu'elle remet constamment en cause la normativité du langage à travers, par exemple, un procédé littéraire qui est celui de la traduction. L'écriture mise en œuvre chez Antonin Artaud est, pour poursuivre la métaphore spatiale amorcée plus haut à lisière de la forêt de Sherwood, un chemin de traverse. C'est-à-dire une route secondaire, à l'orée des bois, à la frontière de la ville. Un chemin qui permet le raccourci, peut-être bien entre la pensée et son expression langagière. Un espace, en somme, qui offre la possibilité d'une subversion interne à la loi, entrevue ici comme la loi du langage.

Ainsi, de la loi, je retiendrai une définition qui servira à l'étude de sa subversion à travers la poésie d'Antonin Artaud. Je parlerai de la loi du langage, et avec elle n'est autre que la loi sans laquelle ne peut advenir l'expression, mais aussi la formulation des identités. À partir de cette idée du langage en tant qu'il est producteur et même formateur de l'identité, on s'intéressera à la Loi capitalisée, c'est-à-dire au registre du Symbolique⁶¹.

J'emploie cette expression, « capitalisée », à dessein et doublement. *Capitalisée* c'est d'abord une manière de circonscrire l'emploi de la majuscule, mais l'expression concerne

⁶¹ Jusqu'à présent, j'ai fait mention, à de très nombreuses reprises, de crédit symbolique ou encore d'espace symbolique. Dans de tels cas, il était question de montrer la construction langagière de concepts qui, au premier abord, ne s'inscrivent pas dans le domaine discursif. À ce stade-ci de la réflexion, le Symbolique prend une autre tournure et il est important de saisir la distinction entre les deux manières de concevoir l'expression. Ainsi, l'emploi de la majuscule pour désigner le Symbolique dans sa définition psychanalytique sera de mise. De la même manière, j'emploierai la majuscule pour désigner la Loi, c'est-à-dire cette instance qui ne peut être définie dans un sens purement juridique.

surtout la perspective évoquée précédemment à partir des travaux de Jean-Michel Rey sur le crédit. La Loi participe, dans cette optique, d'une économie de la représentation. Dans son acception psychanalytique, plus spécifiquement lacanienne, le Symbolique désigne le système, conçu comme un langage, dans lequel le sujet est irréductiblement pris. L'entrée dans le Symbolique consiste effectivement, pour tout sujet, en un moment inaugural du rapport à l'Autre, le « virage du *je* spéculaire en *je* social⁶² ». Ce virage vers le social, vers le lieu de l'Autre est entendu comme une entrée dans l'ordre du signifiant, le langage jouant, de ce fait, un rôle fondamental dans l'inauguration du Symbolique.

Le Symbolique c'est aussi la coupure qui instaure l'avènement de la signification. Julia Kristeva désigne le moment de l'entrée dans le Symbolique comme la phase thétique. Elle écrit :

Nous appellerons cette coupure [coupure que l'on doit comprendre comme le mouvement entre le Symbolique et ce qui lui est antérieur] produisant la position de la signification, une phase thétique. Toute énonciation est thétique, qu'elle soit énonciation de mot ou de phrase : toute énonciation exige une identification, c'est-à-dire une séparation du sujet et de son image, en même temps que de et dans ses objets; elle exige au préalable une position dans un espace devenu désormais symbolique, du fait qu'il relie les deux positions ainsi séparées pour les enregistrer ou les redistribuer dans une combinatoire de positions désormais ouvertes⁶³.

La description de la phase thétique par Kristeva est des plus pertinentes, car elle permet de penser la frontière, que j'ai abordée précédemment dans le cadre d'une métaphore spatiale. Penser le thétique par le biais du moment de la coupure, c'est aussi penser l'économie, encore une fois, comme une forme de crédit, puisque ce dernier est précisément le lieu d'un transfert symbolique.

⁶² Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 98.

⁶³ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 41-42.

La phase thétique, ce n'est pas le Symbolique, c'est le *moment*, le temps – pour faire un lien supplémentaire avec les propos de Jean-Michel Rey dans *Le temps du crédit* – de passage entre ce qui est antérieur à la Loi et que Kristeva désignera par l'appellation de « Sémiotique » et la Loi. Conçu ainsi, le thétique, bien qu'il s'agisse d'un moment instaurateur, ne peut que participer de ce qu'il met en place, c'est-à-dire le Symbolique. Ce que je nomme une poétique hors-la-loi devient donc une poétique *hors-la-Loi* et elle s'exerce à l'intérieur de l'ordre qui la fonde tout en le bouleversant, en le subvertissant. À cet égard, là où Évelyne Grossman parle d'un *affaissement du Symbolique*⁶⁴ dans le cadre spécifique de l'œuvre d'Antonin Artaud, je propose plutôt de voir une corrélation avec ce que dit François Ost au sujet de l'œuvre de Kafka à partir de l'idée d'un *dérèglement de la fonction symbolique*.

6.2 Le dérèglement de la fonction symbolique

François Ost est un juriste, mais aussi un philosophe. Ces travaux s'intéressent aux rapports étroits qu'entretiennent le droit et la littérature⁶⁵. S'intéressant à l'œuvre de Kafka, il

⁶⁴ Je fais référence ici à la « Préface » que signe Évelyne Grossman dans les *Cahiers d'Ivry, Février 1947 — mars 1948*. Dans ce texte, Évelyne Grossman note que « ce qui est à l'œuvre dans ces écritures modernes, auxquelles appartient celle d'Antonin Artaud, c'est un tout autre agencement que celui qu'on a coutume de référer à la sublimation. Le symbolique ici s'affaisse en affrontement au réel de la langue dans ses articulations organiques et pulsionnelles. » Elle ajoute que l'écriture d'Artaud vise à « déterrer le mot de sa terre corporelle, de son humus pré-symbolique, trajet à travers la terreur, au plus près de la pulsion de mort. Tous les grands textes du dernier Artaud décrivent ce déchaînement passionnel de la langue, ce mouvement sans cesse repris entre déliaison et reliaison : force de destruction, éclatement, mots pliés et suppliciés : force de reliaison érotique, magique, poétique ». [p. 8] Ce passage de la préface rédigée par Évelyne Grossman renferme, de manière certes différente, plusieurs des aspects sur lesquels j'ai insisté ici. Grossman parle par exemple d'une pulsion pré-Symbolique, ce qui résonne, sans aucun doute, avec ce qu'on a pu dire à partir des travaux de Julia Kristeva. Elle fait également ressortir tout le travail poétique qui, chez Artaud, correspond à un bouleversement des codes du langage. Néanmoins, je réfute l'idée de l'affaissement en argumentant plutôt celle du bouleversement.

⁶⁵ Dans cette perspective, je voudrais revenir sur les questions concernant le bannissement – et c'est là tout l'intérêt de la mise en parallèle de la loi dans sa dimension juridique et du langage – si la sentence du banni advient par la parole, son rétablissement au sein de la société est aussi un fait de parole. Le droit, sous cet angle, ne peut que s'interroger lui-même. Robert Jacob le démontre bien :

propose de penser le travail d'écriture chez cet écrivain comme un *dérèglement de la fonction symbolique*. La fonction symbolique dans la configuration plus large du Symbolique est le mode de fonctionnement selon lequel advient le sens, son intelligibilité. Je reprends ici cette expression, car elle me semble tout indiquée pour aborder l'œuvre d'Artaud et ses rapports à la Loi. À la suite de la description du Symbolique que j'ai esquissé plus haut, je reproduis ici la définition d'une très grande clarté qu'offre François Ost de ce qu'il nomme la « fonction symbolique ». Il écrit :

La *fonction symbolique* dont nous parlons est l'aptitude à produire, par le langage notamment, du sens partagé. C'est la capacité à accéder au sens commun, à y prendre sa part et sa place et, le cas échéant, le faire évoluer. C'est ainsi la possibilité de signifier son monde et son moi, d'accéder à l'interlocution et l'interaction, de se référer à des vérités partagées et des normes acceptées. Par ce registre symbolique, l'homme s'arrache à l'animalité et accède à la commune humanité⁶⁶.

Il ajoute ensuite à son propos la manière dont il entrevoit ce qu'il nomme le *dérèglement de la fonction symbolique* :

Ce dérèglement de la fonction symbolique, c'est tout d'abord dans *l'échec de la triangulation éthique* (section 1) que nous l'observerons : l'incapacité de poser correctement les rapports du soi et de l'autre, du soi et du chacun, du soi et de la loi, et finalement du soi à soi que révèle exemplairement la difficulté de l'usage des pronoms personnels — je, tu, il — balises de l'intersubjectivité institutionnalisée. En résultera notamment la forclusion du « il », l'inaccessibilité de l'espace tiers de la loi (le « tiers exclu ») — ce qui, on s'en aperçoit bien assez tôt, ne signifie pas anomie pour autant. C'est alors, « en deçà de la loi », à une plongée dans les tréfonds d'une *loi archaïque de nécessité* (section 2) que nous sommes entraînés : univers inhumain du tabou

« S'interroger sur la juridicité, c'est-à-dire son statut [celui du droit] dans la société qu'il prétend régir, n'est pas son fait. Or le bannissement l'y amène en ce qu'il est compris comme l'expulsion d'un champ qui est le sien propre et défini par rapport à lui seul. Le voici soudain mis en demeure de rendre sensible ce sur quoi il repose, en quoi il consiste, et surtout quelles sont ses limites puisque le banni est expédié par-delà. Tel est le prix du lexique et de la symbolique de la proscription : ils sont le lieu d'une mise en miroir exceptionnelle du pouvoir, du sujet et du droit » [Robert Jacob, *op. cit.*, p. 1043.]

⁶⁶ François Ost, « Kafka ou l'en-deçà de la loi », dans F. Ost, L. Van Eyden, P. Gérard, M. van de Kerchove [dir.], *Lettres et lois : le droit au miroir de la littérature*, Bruxelles, Publications Fac St Louis, 2001, p. 130. L'auteur souligne.

et de la souillure, synonyme de terreur et d'arbitraire, que signalent les arrêts d'une justice immanente, aussi automatiques qu'implacables⁶⁷.

Dans ce passage, plusieurs aspects sont à souligner et serviront la suite de la réflexion autour de l'œuvre d'Artaud. D'abord, cet *en deçà* de la loi résonne avec ce que j'ai dit précédemment au sujet des actions du hors-la-loi qui interviennent dans les soubassements, mais aussi avec l'*intra*langue d'Artaud.

Ensuite, le dérèglement de la fonction symbolique, tel qu'il est décrit par Ost, sans correspondre parfaitement à mon idée de la subversion de la Loi opérée par la figure du hors-la-loi, offre un cadre intéressant dans lequel ancrer le propos. Si le dérèglement, écrit Ost, passe, chez Kafka, par « la difficulté de l'usage des pronoms personnels », on peut voir le même procédé à l'œuvre chez Artaud. De plus, le dérèglement de la fonction symbolique chez Artaud est un procédé littéraire. Dans la mise en œuvre d'un procédé qui est celui du dérèglement de la fonction pronominale, il y a une résistance qui se consolide vis-à-vis du sens et plus largement du langage.

6.3 Le dérèglement de la fonction pronominale

Pour étayer cette idée, je propose l'analyse textuelle d'une lettre provenant de la correspondance d'Antonin Artaud à Rodez. D'abord, il faut comprendre que l'espace épistolaire, dans le travail scripturaire de l'écrivain, est un des lieux d'énonciation privilégiés où se jouent les rapports, toujours ambivalents, entre le soi et l'autre. C'est aussi l'espace d'une confrontation entre le soi et le soi qui participe de modalités beaucoup plus complexes en ce qui

⁶⁷ *Ibid.*, p. 131. L'auteur souligne.

concerne le dialogisme de la correspondance⁶⁸. Alors qu'une lettre devrait, par définition, s'adresser à un destinataire, en somme à un autre, la correspondance d'Artaud ne trouve très souvent d'interlocuteur que lui-même. Bien qu'un destinataire réel et explicite soit sollicité, il se trouve très souvent relégué au second plan. L'altérité n'est donc plus seulement extérieure au sujet, elle est introjectée⁶⁹, elle prend la forme d'un « dédicataire interne⁷⁰ ».

Dans « Lettres de Rodez⁷¹ », ce sont les lieux d'énonciation nominaux et pronominaux que je propose d'analyser. D'abord, cette lettre (au pluriel du titre ne correspond, en effet, qu'une seule lettre), à la différence des autres qui composent la partie centrale du recueil *Suppôts et supplications*, se donne à lire sans aucune adresse et sans signature. Elle constitue dès lors un espace épistolaire singulier dans lequel va se jouer la mobilité du sujet. En effet, dès la première phrase de la lettre, nous sommes confrontés à une confusion nominale : « Où Antonin Artaud raconte ses déboires sur lesquels moi, Anie Besnard, j'ai les plus pénibles souvenirs personnels⁷² ».

Alors que les premiers mots semblent mettre en scène un sujet qui s'énonce à la troisième personne, dans une formule quasi incantatoire qui n'est pas sans rappeler celle du fameux « moi, Antonin Artaud... » (une expression fréquente dans les différents textes de l'écrivain), l'énonciation glisse vers un second sujet énonciateur, vers une nouvelle formule : « moi, Anie Besnard ». Ainsi, la suite de la lettre se présente comme un récit à la troisième personne dans

⁶⁸ Cet aspect est traité par Simon Harel à partir de ce qu'il nomme le « dédicataire interne » dans le cadre de la *Correspondance avec Jacques Rivière*. [Simon Harel, « Le dédicataire interne », dans Simon Harel [dir.] *Antonin Artaud, Figures et portraits vertigineux*, Montréal, XYZ, 1995, pp. 19-51.]

⁶⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁷¹ Les « lettres de Rodez » se retrouvent dans la partie centrale du recueil *Suppôts et supplications*.

⁷² SS, p. 133.

lequel le nom d'Artaud revient avec une récurrence quasi obsessionnelle. Le *je* attribué à Anie Besnard est une défroque identitaire dans laquelle le sujet peut s'énoncer, dans laquelle il peut déplacer les lieux de son énonciation.

On peut certainement à cet égard faire un lien avec ce que nous avons vu à l'œuvre dans la possession de Loudun. En effet, la possédée, au même titre que le sujet chez Artaud, n'est pas figée dans un lieu onomastique⁷³ qui lui serait propre, mais se caractérise par cette mobilité nominale, et du coup pronominale. Le sujet Artaud revient dans la clause de la lettre, et celui-ci le fait avec la même formule incantatoire évoquée précédemment : « moi, A. Artaud⁷⁴ ». Résurgence du *je* qui se solde néanmoins par une ultime confusion : « Tout cela est raconté tout au long dans ce livre et de *la main* de M^r Artaud⁷⁵ ».

Qui raconte? Donner à cette question une unique réponse serait sans doute omettre ce qui constitue l'écriture du poète, cette écriture liminaire qui n'est plus tout à fait celle du sujet, justement parce que « la main » en a produit une trace détachée du corps, mais qui n'est pas complètement autre pour autant. La fonction symbolique est dérégulée, elle ne peut plus garantir

⁷³ Lorsque j'ai abordé précédemment une des figures de hors-la-loi, celle de la possédée, je n'ai pas insisté sur cet aspect associé aux lieux onomastiques. Il n'en reste pas moins que les travaux de Michel de Certeau peuvent éclairer cette manière de considérer le déplacement des lieux pronominaux dans les textes d'Artaud. En partant de la célèbre phrase de Rimbaud « je est un autre », Michel de Certeau étudie la désarticulation du sujet de l'énonciation dans la possession. Un autre parle en moi, il dit Je, c'est là tout le propos de la possédée. Cet autre qui se manifeste dans le discours est la cible de l'exorciste et du médecin. Bien qu'ils le fassent d'une manière différente [le médecin avec des noms de maladies; l'exorciste avec des noms de démons], tous deux veulent nommer cet autre qui surgit dans le discours. Leur travail en un de classement et de normalisation de l'acte énonciateur. En nommant, le médecin et l'exorciste octroient à ce « je » qui s'énonce un nom propre, c'est-à-dire un lieu linguistique qui correspond à une loi qui tente de le dire. L'exorciste et le médecin cherchent à « rétablir le postulat de tout langage, à savoir un rapport stable entre le "je" locuteur et un signifiant social, le nom propre » [M. de Certeau, 1975, *op. cit.*, p. 305.] Or, à Loudun, il y a pluralité des tableaux onomastiques, nommer n'implique plus seulement la possibilité d'un accès au symbolique. Le nom propre, plus qu'un « lieu de signification ou de classement est déjà la métaphore d'un autre ordre; il renvoie à autre chose que ce qu'il énonce » [*Ibid.*, p. 312.].

⁷⁴ SS, p. 135.

⁷⁵ SS, p. 135. L'auteur souligne

un échange intersubjectif qui soit légitime, en d'autres termes, qui permet à la symbolisation de faire son œuvre.

Dans cette lettre, un autre aspect est déterminant, une voix, une sonorité vocale se manifestent dans l'anagrammatisation du nom propre. Il y a en effet déplacement des lieux énonciatifs, mais avec un jeu de mots et de sonorités, « Arto » devient l'espace ultime dans lequel peut se dire le sujet. L'écriture en ce qu'elle concerne la trace, en ce qu'elle incorpore la voix, clôt son énonciation sur elle-même. À ce titre, le nom propre lorsqu'il s'anagrammatise comme dans l'exemple précédent, ou encore sous les formes d'« AR-TAU⁷⁶ » et de « saint Tarto⁷⁷ », pose le problème de la fonction symbolique, en inversant sa possibilité signifiante. Plutôt que d'offrir un espace de langage dans lequel l'informulable puisse se formuler, les avatars du nom propre⁷⁸ semblent constituer dans la trajectoire d'Artaud des lieux où le signifié fait défaut. De ce fait, on assiste à l'altération du sens et avec lui du Symbolique.

Dans cette altération, il ne faut pas voir une manière de renier radicalement le Symbolique, mais bien une action qui vise à l'ébranler, à le dérégler, à le faire dissoner. Dans le même ordre d'idées, Catherine Bouthors-Paillart écrit que dans l'œuvre d'Antonin Artaud il « apparaît en effet très fréquemment dans l'ensemble de ses textes, la volonté du sujet de l'énonciation d'organiser la chaîne des signifiants selon une loi propre, non pas dans l'intention de rompre avec la Loi Symbolique Commune, mais au contraire semble-t-il pour installer une logique interne au thétique et permettre la (ré)inscription du sujet dans un ordre symbolique

⁷⁶ SS, p. 311.

⁷⁷ SS, p. 75.

⁷⁸ Chantal Allier, « Avatars du nom propre dans la trajectoire d'Antonin Artaud », *Essaim* 1/2006 [n° 16], p. 7-53.

restauré⁷⁹». C'est bien de cela qu'il s'agit dans la perspective où j'entrevois la figure du hors-la-loi. D'ailleurs, la reprise par Catherine Bouthors-Paillart du vocabulaire de Julia Kristeva permet de bien saisir le lieu, mais aussi le moment (la phase thétiq ue), dans lequel s'effectue la subversion.

La subversion de la Loi se met en place à l'intérieur même du thétiq ue, et du coup du Symbolique. En suivant la description de la phase thétiq ue de Kristeva que j'ai mise en lumière précédemment, l'éclairage qu'offre Catherine Bouthors-Paillart est significatif. Si l'on décrit le dérèglement pronominal qui, en fait, est le tenant-lieu d'un déséquilibre plus fondamental du Symbolique, à travers les figures du déplacement, du mouvement et de la mobilité, comme je l'ai fait en évoquant la figure de la possédée, la subversion est doublement signifiante, puisque le thétiq ue est déjà un lieu dans lequel s'opère une forme de transhumance.

Le thétiq ue est en effet la phase qui instaure la coupure entre le Symbolique et une Loi archaïque. Il convient toutefois ici de reconnaître le problème ontologique d'une telle théorie. Reconnaître ce problème permettra de mettre en relief la posture que ce mémoire adopte vis-à-vis de la notion d'origine. Ce problème, Judith Butler, dans un dialogue avec les travaux de Kristeva⁸⁰, l'a largement mis au jour. Chez Kristeva, le Sémiotique désigne un espace pré-discursif, pré-Symbolique, défini comme maternel, donc féminin. Dans le Sémiotique réside, selon la psychanalyste, la possibilité de la subversion qu'elle abordera à partir de la poésie, plus spécifiquement celle de Lautréamont et Mallarmé [celle d'Artaud également]. Sa conception du Sémiotique a partie liée avec le terme de *chora*. La « *chora* sémiotique » est donc un espace

⁷⁹ Catherine Bouthors-Paillart, *Antonin Artaud : l'énonciation ou l'épreuve de la cruauté*, Genève, Librairie Droz, 1997, p. 52.

⁸⁰ C'est dans *Gender Trouble* que cette réflexion est poursuivie.

psychique pré-langagier qui précède l'inscription du sujet dans le Symbolique, qui précède également ce que Julia Kristeva nomme la « phase thétique », un espace antérieur à la formation de l'identité⁸¹.

En fait, en tant que lieu pré-Symbolique, le Sémiotique ne peut être conçu comme un espace fini et figé, il est plutôt mobile, fluide, amorphe même. Voilà le problème d'une telle définition, un problème que Butler exprime ainsi : le Sémiotique ne peut être pensé [et du coup re-présenté] que sous son aspect spatial⁸². On ne peut en avoir une représentation axiale et temporelle puisque celui-ci se dérobe dans le langage, qu'il est différé par lui, il est alors insaisissable. Comment y avoir accès sinon qu'en le dénaturant par le biais de signifiants qui participent tous inconditionnellement du Symbolique?

Voilà la manière dont Kristeva tente de pallier de telles interrogations, interrogations fondamentales quant à l'efficacité intrinsèque d'un concept :

D'une part, nous dirons que, primitivement condition du symbolique, le sémiotique fonctionne dans les pratiques signifiantes comme le résultat de sa transgression. Le sémiotique « préalable » à la symbolisation ne peut donc être qu'une *supposition théorique* justifiée simplement par les nécessités de la description; pratiquement il n'est qu'intérieur au symbolique, il exige sa coupure pour s'articuler avec la complexité que nous lui connaissons dans des pratiques comme la musique ou la poésie⁸³.

Là où Butler formule les termes d'un postulat méthodologique négatif (elle réfute en effet la possibilité de toute origine⁸⁴), Kristeva met en relief une « supposition théorique » positive

⁸¹ Julia Kristeva, *op.cit.*, p. 23-24

⁸² Le lecteur pourra se référer, pour un étayage complet des critiques adressées à Kristeva, au chapitre 3 de *Gender Trouble*.

⁸³ *Ibid.*, p. 77.

⁸⁴ Dans la préface à l'édition française, Éric Fassin précise cet enjeu lorsqu'il écrit que « le constructionnisme qu'elle [Butler] revendique n'est pas une ontologie négative, déniait la réalité matérielle du corps – autrement dit la nature. Ce n'est pas une position métaphysique, mais plutôt un postulat méthodologique ». (Éric Fassin, « Préface », dans *Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La découverte, 2006.)

(l'existence d'une origine, mais d'une origine inaccessible). Ainsi, les positions des deux intellectuelles ne sont pas irréconciliables. Dès lors, poursuivant la réflexion au sujet de l'écriture d'Artaud, il est possible de formuler l'idée suivante : confiné dans le thétique, la subversion de la Loi chez Artaud mobilise à la fois ce qui relève de l'un, la Loi à laquelle la poésie ne peut s'extraire, et de l'autre, la Loi archaïque qui se manifeste, par exemple, dans la réinsertion de la voix dans l'écriture. Néanmoins, comme le Sémiotique est toujours déjà symbolisant, la résistance est le résultat d'une force interne à la Loi.

Chapitre 2

Glossolalie et traduction : pour une poétique hors-la-Loi

Ce qui se joue de manière subversive dans l'écriture d'Artaud entre le Symbolique et une Loi qui lui serait antérieure, c'est-à-dire le jeu qui s'opère dans ce que Julia Kristeva nomme une phase thétique, je l'ai abordé jusqu'à présent à partir d'une métaphore spatiale telle qu'a pu m'y enjoindre la figure « classique » du hors-la-loi. En reprenant une proposition brièvement énoncée dans le précédent chapitre selon laquelle j'ai affirmé que l'écriture d'Antonin Artaud est toujours de l'ordre d'une traduction, je me permets un changement de paradigme. Les déplacements qui président à la subversion ne relèvent pas seulement d'un rapport à l'espace, ils concernent également la temporalité et celle-ci est des plus importantes, et même indispensable, lorsqu'il s'agit de produire une traduction. Jean-Michel Rey, dans l'essai qu'il consacre à Artaud écrit que traduire est, chez l'écrivain, une manière de « ruser avec le temps⁸⁵ ». J'ajouterais que traduire implique nécessairement une mise en scène, une scénographie de la temporalité.

Dans le cadre de ce chapitre, les questions de traduction et de temporalité seront abordées à partir de trois axes de réflexion qui correspondent à trois textes d'Artaud : *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, *L'Arve et l'Aume* et *Suppôts et Supplications*. Par l'analyse de plusieurs passages issus de ces trois textes, je montrerai comment le travail de traduction d'Artaud, même

⁸⁵ Jean-Michel Rey, 1991, *op.cit.*, p. 50.

lorsqu'il ne se pose pas d'emblée comme tel (notamment dans l'utilisation des glossolalies), est tout indiqué pour penser une poétique hors-la-Loi.

1. Traduire d'une langue à l'autre

Mais que veut dire traduire? Il est impossible d'aller plus loin dans l'analyse des textes d'Artaud sans répondre à cette question. Traduire c'est rédiger à nouveau et dans une langue autre un texte déjà existant. Dans un texte important du domaine traductologique, Walter Benjamin précise que « la traduction est une forme. Pour la saisir comme telle, il faut revenir à l'original. Car c'est lui, par sa traductibilité, qui contient la loi de cette forme⁸⁶ ». Ainsi, la traduction redonne forme à une loi qui lui préexiste.

Le traducteur et avec lui l'opération traduisante deviennent ainsi le lieu d'une médiation entre le texte original et le texte traduit. Dès lors, les questions suivantes s'imposent: quel est le rapport qu'entretient le texte traduit avec l'original? Qu'est-ce que traduire implique? Pour ma part, je propose de penser la traduction comme un processus d'altération, car elle implique toujours un « dire autrement » la même chose. La traduction n'est pas, en ce sens, un discours de l'autre (le traducteur), mais un traitement fait sur le texte source (ce qui est désigné comme « même »), et du traitement il ne peut résulter qu'une forme altérée. Dans ce cas de figure, je renoue ici avec les propos de Michel de Certeau au sujet de la possédée et de la façon dont cette dernière re-dit les discours démonologique et médical de son époque.

⁸⁶ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *Œuvres tome 1*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 245.

De plus, la traduction n'altère pas seulement le texte d'origine, mais aussi sa langue, « car [ajouterait Benjamin] dans sa survie, qui ne mériterait pas ce nom si elle n'était mutation et renouveau du vivant, l'original se modifie⁸⁷ ». Dès que l'esprit formule, que le langage articule, il y a interprétation, traduction et inévitablement modification. Par ailleurs, l'acte de traduire encourt nécessairement une perte, car il y a toujours de l'intraduisible dans la langue. Le texte original demeure ainsi trace, survivance et rémanence ensevelie sous les strates d'un palimpseste linguistique.

1.1. La traduction, un procédé littéraire

Mais est-ce que cette manière d'entrevoir la traduction sied à l'étude des modalités de l'écriture chez Artaud? Est-ce que l'idée de traduction oblige à concevoir le passage d'une langue à une autre? Penser la traduction comme une forme (Benjamin) permet déjà de transcender une définition classique, mais ce qui est à l'œuvre dans la poésie d'Artaud serait davantage une « poétique de la traduction⁸⁸ », en somme un procédé littéraire plus qu'un acte traductologique traditionnel. J'emprunte cette expression à Sherry Simon qui, dans *Le trafic des langues*, définit de la manière suivante ce qu'elle nomme une « poétique de la traduction » :

Il s'agit d'un procédé de création interlinguale qui a pour résultat la manifestation « d'effets de traduction » dans le texte, d'éléments d'interférence, qui créent une certaine ouverture ou « faiblesse » sur le plan de la maîtrise linguistique et du tissu de références auxquelles s'affilie le texte. [...] La poétique de la traduction utilise donc le rapport à la langue étrangère pour nourrir la création, se déployant dans cette *zone frontière* où création et transfert, originalité et imitation, autorité et soumission se confondent.⁸⁹

⁸⁷ *Ibid.*, p. 249.

⁸⁸ Sherry Simon, *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Québec, Boréal, 1994, p. 19. Je souligne.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 19-20.

La très riche définition de Sherry Simon semble se rapprocher beaucoup plus du travail traductologique d'Antonin Artaud qu'une conception classique ne le fait. On peut effectivement parler « d'effets de traduction » davantage que du strict passage d'une langue à une autre et l'idée d'une confusion entre l'original et l'imitation est tout à fait intéressante. On retiendra surtout l'espace singulier dans lequel Sherry Simon positionne la traduction : une « zone frontière ».

2. « La guerre des principes » dans *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*

Héliogabale, lorsqu'il traduit, non pas des langues, mais bien des genres (ce que je propose aussi de penser comme deux relais, l'un du Symbolique et l'autre du Sémiotique), fait exactement cela. Il confond l'original et la copie, le féminin et le masculin. L'empereur romain, dans le récit qu'en fait Artaud, est un vrai hors-la-Loi au sens où j'ai pu décrire cette expression, bien plus qu'un anarchiste, car, nous l'avons vu en introduction, l'anarchie est un idéal à atteindre plus qu'un procédé littéraire. Par elle, Artaud évoque un moment où la distance entre les mots et les choses serait abolie et où la pensée coïnciderait enfin avec son expression. Héliogabale est aussi la figure par excellence du traducteur pour qui l'opération traductologique relève toujours de la subversion de la Loi. Héliogabale, en laissant le féminin, une forme de Loi archaïque, faire retour dans le Symbolique, subvertit ce dernier par le fait même.

Artaud nomme cela la « guerre des principes⁹⁰ ». À cet effet, Jean-Yves Samacher écrit que « toute traduction, chez Artaud, s'apparente à un champ de bataille, à un terrain de lutte

⁹⁰ « La guerre des principes » est le titre du second chapitre d'*Héliogabale ou l'anarchiste couronné*. (H, p. 47) Afin de poursuivre la réflexion sur la traduction, l'idée d'une « guerre des principes » que promeut Artaud peut certainement entrer en relation avec les propos d'Emily Apter qui concerne la théorie de la traduction. Dans la

entre le Moi/non-Moi effréné du traducteur; d'une part, et l'hostilité et l'omnipotence supposée de l'Autre, d'autre part⁹¹ ». La traduction semble ainsi être le lieu d'un corps-à-corps qui se joue dans un mouvement et une transition, desquels il résulte inévitablement une altération.

La description de la naissance d'Héliogabale met déjà en scène la confusion entre le féminin et le masculin et produit un *effet de traduction*, car c'est de « leur père à tous, la source féminine de ce fleuve⁹² » que naît l'empereur. Le père dans la phrase citée devient une « source féminine », il se traduit en cette nouvelle forme. De plus, dans ce très court passage la problématique de la temporalité s'esquisse. Il est question d'un père et d'une « source » femme, comme si le féminin préexistait au masculin. Plus encore, c'est dans la description d'Héliogabale adulte que se concrétise la subversion. Le texte d'Artaud présente de ce fait le personnage d'« Héliogabale, le roi pédéraste qui se veut femme, [en tant qu'il] est un prêtre du masculin. Il réalise en lui l'identité des contraires, mais il ne les réalise pas sans mal, et sa pédérastie religieuse n'a pas d'autre origine qu'une lutte obstinée et abstraite entre le masculin et le féminin⁹³ ». La lutte inaugure le passage, ou les passages, entre les deux *moments* évoqués.

Deux moments, plus encore que deux genres, car le masculin est toujours représenté dans sa secondarité alors que le féminin représente une source, une antécédence. À partir de l'origine il y a un glissement vers une agonistique et la lutte inaugure le changement, comme

troisième partie de son ouvrage *The Translation Zone* qui s'intitule « Language Wars », Apter décrit ce qu'elle nomme justement une « translation zone » dans un contexte de lutte. Elle écrit : « A subset of politics at large, with particular agendas and strategic interests, language politics defines its theater of war in the space where a military zone may be superimposed on a linguistic hot spot or « translation zone » (Emily Apter, *The Translation Zone. A new comparative literature*, New Jersey, Princeton University Press, "Translation/Transnation", 2006, p. 127.) Une zone de traduction qui correspond à un état de guerre, voilà ce que décrit Apter et qui résonne avec la traduction qui, chez Artaud, se joue toujours dans une lutte effrénée entre le soi et l'autre.

⁹¹ Jean-Yves Samacher, « Corps et traduction dans les textes d'Antonin Artaud », dans *Psychologie Clinique*, 2011, vol. 2, n°32, p. 71.

⁹² H, 11.

⁹³ H, 67.

s'il y avait dans ce moment de passage que désigne la phase thétique, une violence irréductible. La lutte c'est l'origine différée, car la quête à laquelle se voue Héliogabale pose un problème ontologique. Ce problème, j'en ai souligné les enjeux dans le premier chapitre lorsque j'ai abordé l'idée de la *différance* chez Derrida.

2.1 La traduction, un mouvement vers le passé

En mettant sur un même plan le féminin et le masculin, Héliogabale effectue une opération quasi alchimique (et l'on connaît l'importance accordée aux représentations de l'alchimie chez Artaud, notamment dans son *Van Gogh ou le suicide de la société*⁹⁴). Opération dans laquelle les deux principes ne sont plus des égaux, mais où ils se (con)fondent en une unité, c'est-à-dire qu'ils se chevauchent en un même espace, la marge. En ce sens, « avoir le sens de l'unité profonde des choses, c'est avoir le sens de l'anarchie, — et de l'effort à faire pour réduire les choses en les ramenant à l'unité⁹⁵ ». Le choix des verbes dans cette phrase est un exemple concret du propos tenu ici.

Dans le fait de « réduire les choses » ou de les « ramener à l'unité », il y a la mise en scène d'un mouvement vers le passé et l'idée d'un retour à l'origine dans le présent. Dans l'utilisation de ces deux expressions c'est l'idée même de la subversion d'un point de vue temporel qui est mise en relief. Ce que fait Artaud dans son *Héliogabale*, c'est aussi de mettre en place une temporalité de la traduction que l'on verra à l'œuvre avec la réécriture des textes

⁹⁴ On peut voir le vocabulaire alchimique se déployer dans une phrase comme celle-ci : « Van Gogh a tiré ces espèces de chants d'orgue, ces feux d'artifice, ces épiphanies atmosphériques, ce 'Grand Œuvre' enfin d'une sempiternelle et intempestive transmutation ». (VG, p. 43.)

⁹⁵ H, 45.

de Lewis Carroll. En fait, la subversion du Symbolique par une Loi qui la précède, ce qui est décrit comme la subversion du masculin par le féminin, remet en cause la secondarité du Symbolique, car c'est à l'intérieur de celui-ci que se produit la subversion. La secondarité devient en ce sens primaire, une nouvelle origine.

Je ramène pour ma part le lecteur au concept de différance soumis par Derrida. La différance remet en question l'idée d'origine. Ainsi, le personnage d'Héliogabale, bien qu'il se voue à une quête originaire (qui est aussi celle de l'anarchie), est un être de subversion. La subversion, Héliogabale la performe, ce qu'« il ne faut pas comprendre [...] comme un "acte" singulier ou délibéré, mais plutôt comme la pratique réitérative et citationnelle par laquelle le discours produit les effets qu'il nomme⁹⁶ ». La description du vêtement de l'empereur offerte dans le récit est moins la description d'un costume, d'une matérialité objectale, qu'un véritable acte subversif :

Je vois une monomanie dangereuse, et pour les autres et pour celui qui s'y livre, dans le fait de changer tous les jours de robe, et de mettre par-dessus chaque robe de pierre, jamais la même, qui répond aux signes du ciel. Il y a là beaucoup plus qu'un goût du luxe dispendieux, une propension au gaspillage inutile, – il y a le témoignage d'une immense, d'une insatiable fièvre d'esprit, d'une âme assoiffée d'émotions, de *mouvements*, de *déplacements*, et qui a le goût des *métamorphoses*⁹⁷.

Métamorphoses, déplacements, mouvements, tous au pluriel, sont les mots-clés de ce passage. Ainsi, par les métamorphoses, les déplacements et les mouvements, Héliogabale produit sa propre représentation du hors-la-Loi. Ce qui est d'autant plus intéressant dans cette description, c'est que l'empereur ne fait pas que changer de vêtement, il surajoute, il multiplie les couches

⁹⁶ Judith Butler, « Introduction », dans *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 16.

⁹⁷ H, p. 122. Je souligne.

de tissus. En faisant cela, l'empereur altère la forme originale de son vêtement plutôt que d'en proposer une nouvelle. Il travaille à même le modèle d'une Loi qu'il travestit.

2.2 Traduction et translation

Mais il me faut remettre en cause le terme de traduction, car, on a pu le voir, ce n'est pas exactement d'une traduction dont il s'agit dans le cadre de l'œuvre d'Artaud surtout dans son *Héliogabale*. Quel terme serait plus juste? En traduisant le mot « traduction » du français vers l'anglais, on obtient un élément de réflexion considérable. *Translation*, en français cette fois, renvoie à un procédé géométrique. À la petite école, l'enfant apprend la mécanique des translations, à faire glisser une forme, cercle, carré, triangle vers un autre endroit de la page. Il s'agit de calquer la figure puis de la translater, c'est-à-dire de la déplacer de manière à en créer une nouvelle, une figure prime (A – A'). Dans un vocabulaire plus proprement traductologique, Alexis Nouss esquisse bien la distinction entre les termes latins *traductio* et *translatio*. Il écrit que la « *translatio* décrit un processus passif, entrepris à un niveau général et collectif; *traductio* décrit un processus actif, entraînant une responsabilité individuelle portant sur une opération singulière. *Translatio* se comprend comme un effet, *traductio* comme une action⁹⁸ ».

Artaud dans un commentaire sur sa « traduction » du *Moine* de Lewis décrit en des termes semblables son procédé. Il écrit que son texte est « une sorte de “copie” en français du texte anglais original⁹⁹ ». Une *copie*, écrit-il. Cette idée se rapproche assez de la translation d'un

⁹⁸ Alexis Nouss, « La traduction : au seuil », dans E. Dompierre, A-L. Metzger, V. Partensky, I. Poulin (dir.), *Traduction et partages : que pensons-nous devoir transmettre*, Ouvrage issu du XXXVIIe Congrès de la SFLGC. En ligne : <http://vox-poetica.com/sflgc/actes/traduction/2.1.%20Nouss.pdf>

⁹⁹ M, p. 10.

point de vue géométrique, mais aussi traductologique, car la *translatio*, comme la copie est un effet plus qu'un acte. On se rappellera ici les propos de Sherry Simon concernant ce qu'elle nomme une « poétique de la traduction » qui se décèle dans la mise en scène « d'effets de traduction¹⁰⁰ ».

Il s'agit ainsi, en copiant, en déplaçant la langue, de créer un double, mais un double qui altère. Le *déplacement* tel qu'il est défini dans le discours freudien pourra consolider cette proposition. Dans son chapitre sur « Le travail du rêve », le psychanalyste écrit que « les pensées du rêve et le contenu du rêve nous apparaissent comme deux exposés des mêmes faits en deux langues différentes; ou mieux, le contenu du rêve nous apparaît comme une transcription (*Übertragung*) des pensées du rêve, dans un autre mode d'expression¹⁰¹ ». Il est intéressant de noter ici la difficulté, mais aussi l'ambiguïté de la traduction du texte freudien en français. La mise entre parenthèse du terme allemand « *Übertragung* » témoigne de cette difficulté. Si l'édition que nous utilisons traduit le mot allemand par « transcription » il convient de souligner que ce même mot est souvent rendu, en latin, par *translatio*, et qu'il est traduit, dans la nouvelle édition des textes de Freud, par « transfert¹⁰² ». Cette précision d'ordre étymologique permet d'argumenter d'autant plus fermement la question de la traduction dans ses rapports à la métaphore, au transport, en fait au déplacement. Forme créatrice et symbolique s'il en est une, le travail du rêve produit ainsi du sens en transcrivant, en traduisant.

¹⁰⁰ Sherry Simon, *op.cit.*, p. 19.

¹⁰¹ Sigmund Freud, « Le travail du rêve », dans *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967 (1900), p. 241.

¹⁰² Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, vol IV, *Œuvres complètes*, Paris, PUF, 2003, p. 319.

2.3 Dans les failles du Symbolique

Ainsi, la subversion, telle que j'en ai fait l'analyse avec la figure mythique de l'empereur romain, est, selon l'expression de Judith Butler, une *fêlure* dans l'ordre établi. La subversion que pratique Héliogabale est une *dissonance*.

Son insurrection est systématique et sagace et il la dirige d'abord contre lui. Lorsque Héliogabale s'habille en prostitué et qu'il se vend pour quarante sous à la porte des églises chrétiennes, des temples des dieux romains, il ne poursuit pas seulement la satisfaction d'un vice, mais il humilie le monarque romain. [...] Il bouscule l'ordre reçu, les idées, les notions ordinaires des choses. Il fait de l'anarchie minutieuse et dangereuse, puisqu'il se découvre aux yeux de tous. Il joue sa peau pour tout dire¹⁰³.

Si Héliogabale « joue sa peau », c'est parce que son corps est la condensation et la métonymie de la Loi. C'est en effet dans le corps lui-même que survient la subversion. Par ailleurs, le corps, chez Artaud, il faut le comprendre à la fois dans son acception charnelle et langagière. L'empereur fait faillir la Loi, il la tord.

Héliogabale, arrivé à Rome, chasse les hommes du Sénat [...] il met à leur place des femmes. Pour les Romains c'est de l'anarchie, mais pour la religion des menstrues, qui a fondé la pourpre tyrienne, et pour Héliogabale qui l'applique, il n'y a là qu'un simple rétablissement d'équilibre, un retour raisonné à la loi, puisque c'est à la femme, la première née, la première venue dans l'ordre cosmique qu'il revient de faire des lois¹⁰⁴.

Une nouvelle Loi ne vient pas s'ériger à l'extérieur du Symbolique, mais une contre-Loi qui utilise les matériaux mêmes de ce dernier, les mime, les *traduit*, les fait passer du masculin au féminin. Ce mimétisme de la traduction, on le comparera au passage d'une langue à l'autre, car dans la sollicitation des identités masculine et féminine, on peut penser les prémices d'un travail sur la langue qui se concrétisera avec l'apparition des glossolalies. Héliogabale, à la suite

¹⁰³ H, 14

¹⁰⁴ H, 109

d'Artaud, ne fait que traduire et re-traduire. Héliogabale est un traducteur et un hors-la-Loi, un être qui *trafique*¹⁰⁵ la Loi.

3. Artaud et Carroll : Glossolalie et traduction

L'apparition des glossolalies dans l'écriture d'Artaud est à ce sujet symptomatique, car ces dernières sont, cette fois-ci de manière beaucoup plus explicite, le produit d'une traduction, en l'occurrence d'une traduction qui n'est pas, comme dans l'exemple d'Héliogabale, un simple « effet », mais bien un véritable travail de passage d'une langue à une autre, de l'anglais au français lors de la réécriture d'un poème de Lewis Carroll. Encore une fois, il convient d'être prudent dans l'utilisation du terme traduction qui ne sied que partiellement à l'adaptation des textes de Carroll.

Artaud souligne cet aspect lorsqu'il écrit : « Ceci n'est pas une traduction, mais une adaptation-variation à propos du thème d'un poème dont ma pensée ne s'est éloignée que pour rejoindre l'auteur en esprit et tel que vu soi-même non au sein de ce poème, mais au sein de la poésie¹⁰⁶ ». Dans ce commentaire autour du travail de réécriture auquel s'adonne Artaud, commentaire qui excède l'œuvre tout en en faisant irrémédiablement partie, il est question de variation, c'est-à-dire de la possibilité pour l'écriture d'exécuter une série de modifications, de déplacements sur un texte source. Cette variation, un terme à la fois technique et musical, circonscrit rigoureusement le travail de l'écrivain. Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, la variation en musique est un « procédé d'improvisation ou de

¹⁰⁵ L'utilisation que je fais du verbe « trafiquer » se veut un écho à l'ouvrage de Sherry Simon *Le trafic des langues*.

¹⁰⁶ O, p. 913.

composition qui entraîne la transformation d'un élément musical, repris sous différents aspects, mais toujours reconnaissable¹⁰⁷ ». En danse, il s'agit d'un « motif [...] exécuté en solo lors d'un ballet, destiné à mettre en valeur le danseur et n'ayant pas de rapport direct avec l'ensemble de l'œuvre¹⁰⁸ ». On comprendra ainsi le travail de variation auquel s'adonne Artaud comme une manière de modifier un original tout en se distinguant de celui-ci.

3.1 Trajectoire du Nom

Cependant, dans le cadre de l'œuvre d'Artaud, on ne peut aisément formuler l'idée que c'est nécessairement la langue de l'autre qui est altérée dans la traduction. Une réflexion autour de la place du nom propre et de la signature dans l'écriture du poète pourra faire apparaître la complexité de la relation entre Artaud et Carroll. Si j'ai abordé la question du nom propre dans le premier chapitre à partir de la question des déplacements nominaux et pronominaux (par exemple sous l'aspect de l'anagrammatisation du nom propre), je veux traiter maintenant de la rupture avec le nom propre qui survient en 1938 et qui se perpétue dans l'écriture du poète jusqu'en 1943.

En 1938, le nom est supprimé. Dans une lettre adressée au ministre plénipotentiaire d'Irlande à Paris, Artaud revendique les droits qui accompagnent une naissance qu'il construit de toute pièce, une naissance grecque. Contre l'accusation de trouble de l'ordre public qui scelle la posture du hors-la-loi, posture réelle de l'écrivain, Artaud accuse « la Police Française [...] de me faire passer pour un autre, elle a transformé mon nom et *je l'accuse d'avoir fait changer*

¹⁰⁷ <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/variation>

¹⁰⁸ *ibid.*

*mes papiers à la Préfecture de la Police de Dublin avec la complicité de quelques traîtres*¹⁰⁹ ». Suite à son arrestation, Artaud se retrouve sans papier, sans droit, un véritable hors-la-loi. Sur le plan de son écriture, cette situation est déterminante car dès ce moment Artaud abandonne son nom au profit d'une nouvelle signature. Cette lettre de 1938, Artaud la signe de son nom de sujet grec : Antoneo Arlanapulos. Il s'ensuit une série de textes, surtout des lettres écrites de Rodez qui porteront une nouvelle signature, celle d'Antonin Nalpas.

C'est seulement en 1943 que le nom réel du poète est restauré par le truchement de la langue de l'autre. Le nom « Antonin Artaud » apparaît de nouveau avec la reprise de l'activité d'écriture qui correspond au moment de la traduction des textes de Carroll, traduction qui est d'abord demandée par le docteur Ferdière et qui a pour fonction première la reprise de l'écriture. Toutefois, cet aspect est souligné par Anne Tomiche¹¹⁰, autre chose est en jeu dans le retour à l'écriture. Les éructations et les cris auxquels s'adonne Artaud dans l'inconfort de sa petite chambre à l'asile de Rodez dérangeant. « Dans ses lettres, Artaud reproche d'ailleurs amèrement au psychiatre de ne pas comprendre son travail sur la voix et de le confondre avec le délire. On pousse donc bien Artaud à écrire (et à traduire) mais pour qu'il se taise¹¹¹ », écrit Anne Tomiche. Ainsi, dans la traduction la voix trouve enfin le moyen de se faire entendre par le biais des glossolalies. L'acte de traduire instaure alors une véritable « anti-grammaticalité¹¹² » au profit d'une vocalité retrouvée.

¹⁰⁹ O, p. 851. L'auteur souligne.

¹¹⁰ Anne Tomiche, « Traduction, transformation, appropriation : Antonin Artaud face à Lewis Carroll », dans Chantal Foucier, Daniel Mortier, *Frontières et passages. Les échanges culturels et littéraires*, Havre, Presses Universitaires de Rouen, 1999.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 31.

¹¹² Lorsqu'il traduit le chapitre 6 du *Through the looking glass* de Carroll, Artaud propose ce sous-titre : « Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll ». Celui-ci désigne le mouvement qui s'opère dans la traduction, un mouvement *contre* la langue. (O, p. 917)

3.2 Inversion de la temporalité de la traduction

L'acte de traduire ébranle aussi la temporalité de la traduction en brouillant les repères entre ce qui devrait être le texte premier et le texte second. Lorsqu'il écrit : « J'ai eu le sentiment, en lisant le petit poème de Lewis Carroll [...] que ce petit poème c'est moi qui l'avait et pensé et écrit, en d'autres siècles [...] 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 anglais¹¹³ », Artaud remet en question la secondarité inéluctable à toute traduction. Traduire devient ainsi un acte de pure création. Dans le vocabulaire de Pierre Bayard, Artaud rend compte, en affirmant la propriété intellectuelle d'un poème qu'il aurait écrit « en d'autres siècles », d'un cas de « plagiat par anticipation¹¹⁴ ».

Les quatre critères que donne Bayard pour reconnaître cette forme de plagiat sont pertinents à mettre en relation avec la pensée d'Artaud. Ces critères sont : « ressemblance, dissimulation, inversion temporelle, dissonance¹¹⁵ ». Dans cette perspective, la dissonance n'appartient pas seulement à l'œuvre d'Artaud, elle se trouve transposée dans celle de Carroll et témoigne du sentiment d'étrange familiarité ressenti à la lecture du poème. Et si la dissonance, dans le commentaire d'Artaud sur son travail, appartient à l'idée du « retournement du

¹¹³ O, p. 926.

¹¹⁴ Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit, 2009. Dans le très court texte « Un cas précis de plagiat par anticipation », Benoît Delaune reprend aussi cette idée dans le cadre de l'œuvre d'Artaud. (Benoît Delaune, « Un cas précis de « plagiat par anticipation » : Antonin Artaud accuse Lewis Carroll », *Acta fabula*, vol. 10, n° 2, Autour du *Plagiat par anticipation*, Février 2009, URL : <http://www.fabula.org/revue/document4990.php>, page consultée le 24 juillet 2015.

¹¹⁵ Pierre Bayard, *op.cit.*, p. 38.

temps¹¹⁶ », c'est dans la réécriture elle-même, dans la traduction textuelle qu'elle s'actualise par le retour à la vocalité.

3.3 Dépouiller le sens, dépouiller la langue

Retrouver la vocalité semble correspondre, dans l'exemple précis de l'apparition des glossolalies dans la traduction, au dépouillement du sens, à un dépouillement qui est aussi celui de la langue. Le texte auquel je fais référence ici est la traduction par Artaud du chapitre 6 de *Through the looking glass* de Lewis Carroll. Comparons un instant les deux versions d'un passage choisi, c'est-à-dire le texte original de Carroll et sa réécriture par Artaud. Chez Carroll on peut lire :

'You seem very clever at explaining words, Sir,' said Alice. « Would you kindly tell me the meaning of the poem called "Jabberwocky"?' »¹¹⁷

Chez Artaud, le texte se décline autrement :

« Vous semblez vraiment très calé, monsieur, dans le dépouillement du sens des mots, dit Alice.
« Voudriez-vous être assez bon pour me dire ce que signifie le poème intitulé

NEANT OMO NOTAR NEMO
« *Jurigastri – Solargultri*
Gabar Uli – Barangoumti
Oltar Ufi – Sarangmumpti
Sofar Ami- Tantar Upti
Momar Uni – Septfar Esti
Gompar Arak – Alak Eli [1]. »

[1] (Note d'Artaud) *Si tout cela ne plaît pas on peut choisir comme titre une seule de ces phrases, par exemple : MOMAR UNI ou GONPAR ARAK ELI, qui veut dire : as-tu compris?*¹¹⁸

¹¹⁶ Benoît Delaune, *op.cit.*

¹¹⁷ Lewis Carroll, *Through the looking-glass and what Alice found there*. En ligne: <https://birrell.org/andrew/alice/IGlass.pdf>, consulté le 6 juillet 2015.

¹¹⁸ O, p. 921-922.

Avant même de prendre en compte la composante textuelle de ces passages, d'un point de vue plastique et visuel, on voit bien que la traduction d'Artaud est expansive : les deux lignes de Carroll en deviennent treize chez Artaud. Mais laissons ce constat pour saisir ce qui se trame vraiment dans ce passage d'une langue à l'autre (à d'autres). D'abord, Artaud traduit « explaining words » par « le dépouillement du sens des mots ». Son opération traduisante n'est donc pas, comme c'est le cas dans *Le moine*, une « copie en français du texte anglais original¹¹⁹ ». Dans un tel cas, on lirait plutôt une phrase de l'ordre de « vous semblez très calé, monsieur, *pour expliquer les mots* ».

Pourquoi choisir le dépouillement plutôt que l'explication? Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales le dépouillement est le « fait d'enlever la peau » ou encore le « fait de perdre sa peau ». L'expression peut aussi être envisagée, dans le domaine des discours qui est le nôtre comme la « lecture d'un dossier, d'un registre, etc., afin d'en extraire l'essentiel ou d'y faire le relevé d'un type de renseignements préalablement défini¹²⁰ ». Dans tous les cas, dépouiller veut dire déposséder le corps ou le texte d'une matière, la peau ou le sens, qui lui est propre. Dépouiller c'est extraire, retirer, enlever, alors qu'expliquer concerne le fait de surajouter. Expliquer signifie « faire comprendre quelque chose par un développement, une démonstration écrite, orale ou gestuelle¹²¹ », c'est-à-dire faire advenir le sens par l'ajout d'informations. L'expression choisie par Artaud est importante, car, plutôt que de reprendre le terme français qui correspondrait *mot-à-mot* à celui utilisé en anglais, elle s'inscrit en creux, elle se place contre. Le dépouillement est une contre-explication.

¹¹⁹ M, p. 9.

¹²⁰ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, en ligne : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/d%C3%A9pouillement>

¹²¹ *Ibid.*, <http://www.cnrtl.fr/definition/expliquer>

Poursuivons l'analyse du passage cité plus haut. Pour traduire le titre du poème évoqué par Alice, « Jabberwocky », Artaud utilise des glossolalies. Bien que le terme employé par Carroll soit une création verbale, Anne Tomiche souligne qu'« il n'en est pas moins construit à partir d'un verbe existant en anglais *jabber* (jacasser ou bredouiller)¹²² », le travail d'Artaud est différent. Le bredouillement, on l'a vu dans le premier chapitre de ce mémoire à partir de la pensée de Roland Barthes, est le mouvement correctif de la parole¹²³. Par le choix des glossolalies, cela est pris en compte, certes, car ces syllabes inventées se multiplient pour créer du sens.

Toutefois, dans les glossolalies se trouve aussi le désir de ramener la langue à sa plus simple expression, c'est-à-dire à l'appareil vocal lui-même. En ce sens, alors que dans le texte original anglais le titre nécessite une explication, dans le texte français il demande le dépouillement des mots. Ce dépouillement a bien lieu, non pas dans la secondarité de l'interprétation, mais bien dans le titre lui-même, plus spécifiquement dans la traduction de « Jabberwocky » en

NEANT OMO NOTAR NEMO
« *Jurigastri – Solargultri*
Gabar Uli – Barangoumti
Oltar Ufi – Sarangmumpti
Sofar Ami- Tantar Upti
Momar Uni – Septfar Esti
Gompar Arak – Alak Eli.

Plus qu'une opération qui vise à remplacer le mot d'une langue par son équivalent dans une autre, Artaud re-pose constamment la question du sens et de son énonciation.

¹²² Anne Tomiche, 1999, *op.cit.*, p. 35.

¹²³ Roland Barthes, *op.cit.*, p. 93.

La dernière partie du passage soumis à l'étude articule à nouveau cette perpétuelle mise en cause du sens et avec lui de la langue elle-même. Lorsque dans une note Artaud écrit : « *Si tout cela ne plaît pas on peut choisir comme titre une seule de ces phrases, par exemple : MOMAR UNI ou GONPAR ARAK ELI, qui veut dire : as-tu compris?* », il met en relief la normativité de la langue et la fait délirer. Il y a, au sein de ce qui est déjà une réécriture, dédoublement de l'acte de traduire dans la mise en scène d'une traduction cette fois-ci interne à l'œuvre. Le résultat de l'opération n'en est pas moins insolite, « as-tu compris? » offre tout le loisir de se jouer de la traduction elle-même, de la faire dissoner, car, écrit Artaud, « ces dissonances, au lieu de se limiter à l'emprise d'un seul sens, nous les ferons chevaucher d'un sens à l'autre, d'une couleur à un son, d'une parole à un éclairage, d'une trépidation de geste à une tonalité plane de sons, etc., etc.¹²⁴ ».

Lorsque les glossolalies apparaissent dans le projet d'écriture d'Artaud par le truchement de la langue de Lewis Carroll, c'est bien de dissonances dont il s'agit, en fait de la possibilité d'ébranler la fonction symbolique du texte en le soumettant non plus « au seul regard, mais également à la voix¹²⁵ ». Le renversement du Symbolique qui se trame dans la pratique de la traduction (que j'entrevois par le biais du passage entre les langues, mais aussi par le biais d'une traduction interne à l'œuvre et qui relève de ce que j'ai nommé dans le précédent chapitre l'*intralangue* d'Artaud), Anne Tomiche l'a décrit en d'autres termes :

Ce qui se dessine donc, c'est un mouvement à la fois temporel et structurel, par lequel la confrontation à l'autre langue (dans la traduction dite linguistique) permet la mise en place de la confrontation de l'autre dans la langue (par une poétique glossolalique). Ce mouvement est temporel dans la mesure où il se développe dans le temps : Artaud commence par traduire Carroll (et Poe), commence par passer par la confrontation avec l'autre langue,

¹²⁴ O, p. 582.

¹²⁵ Anne Tomiche, 1999, *op. cit.*, p. 36.

avant de redéfinir une poétique personnelle (glossolalique) qui est confrontation avec l'autre de la langue (la voix et le souffle comme l'autre de l'écrit) [...]. Ce mouvement temporel et structurel, donc, consiste à donner voix à la voix dans l'écrit, et souligne à quel point le mouvement traducteur conduit, pour reprendre la formulation de Pontalis, à « changer sa langue pour retrouver l'étranger du langage »¹²⁶.

Une poétique glossolalique et personnelle émerge de la traduction certes, et je formule l'hypothèse que c'est précisément par le travail traductologique et glossolalique que se met en place « ce nouveau langage [dont] la grammaire est encore à trouver¹²⁷ », cette poétique hors-la-Loi dont ce mémoire tente de décrire les tenants et aboutissants.

4. Glossolalie religieuse, glossolalie pathologique : Et Artaud?

Si les glossolalies apparaissent dans l'œuvre d'Artaud lors de sa réécriture des textes de Carroll, il n'en reste pas moins que la pratique n'appartient pas au seul poète. Il faut ainsi, avant de poursuivre l'étude de ce procédé littéraire chez Artaud (un procédé que le poète radicalise dans ses textes derniers), faire état de ce qui a été dit, de manière plus générale, à ce sujet. L'hétérogénéité des domaines dans lesquels est produite la glossolalie, d'une part, et la multiplication des approches qui tentent de circonscrire la pratique, d'autre part, rendent difficile la définition, à tout le moins la définition unique. Ainsi, plusieurs « manifestations vocales » sont appelées glossolalies alors qu'elles n'ont rien à voir avec ce qui fonde le domaine d'expression qui a pour origine le domaine du religieux. Il est vrai que, notamment depuis la fin du XIX^e siècle, la glossolalie est constamment en voie de redéfinition. La définition s'étend alors à un ensemble de pratiques qui ont en commun au moins un élément : la voix.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 38. Dans ce passage, Anne Tomiche cite J.B. Pontalis, *L'écrit du temps* n° 7, 1084, p. 75.

¹²⁷ O, p. 572.

D'ailleurs, le mot « glossolalie » n'apparaît, en une forme de syncrétisme sémantique, qu'au XIX^e siècle. Avant le mot, la définition circulait, par exemple dans les récits bibliques. « Le mot “glossolalie” dérive du grec *glôssais lalein* ou aussi *glôssei lalein* (composé de *glôssa*, langue et de *laleo*, parler, d'où *lalia*, bavardage, babil), et il est originellement utilisé dans un contexte religieux¹²⁸». On disait donc, de celui ou celle qui s'exprimait par le biais d'un langage fait de syllabes, de sons à partir desquels on ne pouvait aisément quérir le sens, qu'il/elle « parlait en langues », une expression utilisée encore aujourd'hui.

Le détour par l'étymologie du mot permet de faire le pont entre la figure que je convoque dans ce mémoire, celle du hors-la-loi, et la pratique du glossolale. Dans un ouvrage important, mais surtout dans un ouvrage qui fait la synthèse de la question, Alexandra Pozzo propose une liste des différents glissements sémantiques du mot *glôssa* à travers le temps. *Glôssa* « désigne tout d'abord le mot qui se fait remarquer dans un texte parce qu'il est étranger¹²⁹» ou encore parce qu'il est perçu dans son étrangeté. Pour que cet élément puisse être compris, il doit subir une opération, *traduction*, dans le cas d'un mot seulement étranger, *interprétation*, si le mot est complètement incompréhensible¹³⁰.

Dans les deux cas, il y a déplacement du sens, d'une langue à l'autre, parfois d'une langue à elle-même, car l'on sait que les glossolalies se construisent selon une grammaire qui est celle de la langue maternelle du glossolale, même si le rythme, le séquençement sont, eux, créés¹³¹. Il y a de l'altérité qui se marque dans le discours, qui le déborde, et ce débordement

¹²⁸ Alexandra Pozzo, *op.cit.*, p. 13.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 64-65.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Voir Pozzo, p. 174 : « Que la substance linguistique dont le glossolale se sert puisse être archaïque, cela est bien possible. De fait, les rudiments expressifs, ainsi que d'autres éléments phoniques plus complexes, demeurent répertoriés dans la mémoire de chaque individu depuis l'apprentissage linguistique de l'enfance. C'est d'ailleurs

subvertissant « la langue » doit être ramené, récupéré par cette dernière, sinon elle, la langue du glossolale, reste radicalement autre. C'est à dessein que je place l'expression « la langue » entre guillemets, pour montrer, à la suite de Myriam Suchet, que « la langue » « a moins de consistance comme catégorie du réel que comme *idée régulatrice*¹³² ». « La langue », dans cette perspective est à envisager comme un autre relais de la Loi. En fait, « la langue » produit de la norme à l'intérieur du discours, elle le balise à partir d'une grammaire, d'une syntaxe, d'un vocabulaire rigoureux. La glossolalie, comme la traduction d'ailleurs, viennent ébranler « la langue », car elles la remettent en cause à tout point de vue.

Néanmoins, dans les tentatives de régulation que sont l'interprétation et la traduction, il y a une perte. À cette perte coïncide aussi la formation d'un surplus à partir duquel survient la subversion. En interprétant ou en traduisant, le texte source perd de son originalité, car il est reproduit et dans la reproduction apparaît non seulement un nouveau texte, mais également la rémanence de l'ancien et c'est à cet effet que je parle d'une forme excédentaire. La production d'un surplus, Butler la théorise de manière bien précise lorsqu'elle s'intéresse au concept de répétition.

En fait, en abordant un domaine de représentation tout à fait différent de celui qui me préoccupe dans ce mémoire, Butler offre un champ de réflexion fertile que je me permets de récupérer ici. Dans son travail sur les questions du genre, la philosophe s'intéresse à un certain nombre de figures construites : le *drag*, la *butch*, la *fem* et montre de quelle manière ces figures,

l'un des sens donnés au concept de substance linguistique, celui d'ensemble d'habitudes d'une société, apte pour l'usage linguistique ou sémiotique. Nous pensons que la forme de l'expression que le glossolale applique à la matière phonique relève en revanche de la réalisation d'une opération d'invention. »

¹³² Myriam Suchet, *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 23, 2014, p. 12.

plutôt que de se distinguer radicalement des modèles hétéronormatifs sont des copies dissonantes de ces derniers :

The idea that butch and femme are in some sense « replicas » or « copies » of heterosexual exchange underestimates the erotic significance of these identities as internally dissonant and complex in their resignification of hegemonic categories by which they are enable. Lesbian femmes may recall the heterosexual scene, as it were, but also displace it at the same time.¹³³

La copie, qu'il s'agisse de la reproduction d'un modèle identitaire ou de la traduction d'un texte qui dans une langue source se voit déplacé vers une langue autre, est toujours productrice d'un surplus qui fait *dissoner* l'original. En ce sens, la glossolalie est hors-la-Loi, car elle déborde, même lorsqu'il s'agit de la classer, de la normaliser, l'acte traductologique qui s'apparente à l'acte de nommer la possédée par le médecin ou l'exorciste en tant qu'il s'agit de récupérer, dans le discours dominant, cette figure d'altérité.

4.1 Glossolalie religieuse

Plus simplement la glossolalie religieuse signifie « parler en langues », non pas en *une* langue, mais en *des* langues. Cette distinction est importante et, j'en conviens, trompeuse. Ce pluriel des langues semble effectivement se confondre avec les langues pré-babéliennes. Or, la glossolalie dans l'exemple de

Paul dans son *Épître aux Corinthiens* [,] est donc identifiée à une prière ineffable et secrète adressée à Dieu. Ce n'est pas une langue pré-babélienne (Paul n'évoque jamais la possibilité que ce soit une langue d'avant l'hébreu, une langue que les hommes auraient oubliée), mais une langue en-dehors de toute langue humaine, que seul Dieu est à même d'entendre. C'est une langue

¹³³ Judith Butler, *Gender Trouble*, *op.cit.*, p. 168.

radicalement autre, et non pas autre pour l'un parce qu'elle serait celle de l'autre¹³⁴.

Avec cet exemple, on comprend déjà que les glossolalies chez Artaud se distinguent de leurs inscriptions dans la pratique religieuse. Les syllabes inventées d'Antonin Artaud ne peuvent être conçues de manière verticale, dans un mouvement d'élévation auquel correspond l'accès au sacré. Tout au contraire, elles s'apparentent au rabaissement du langage, de « la langue », mais aussi au renversement de la temporalité.

À cet égard, je reprends la proposition d'Anne Tomiche selon laquelle la glossolalie (que je comprends ici comme religieuse) est « une langue *en-dehors* de toute langue humaine, que seul Dieu est à même d'entendre, plutôt qu'une langue originelle. C'est une langue radicalement autre, et non pas autre pour l'un parce qu'elle serait celle de l'autre¹³⁵ ». Dans cette perspective, la posture d'Artaud n'est pas simple. Si l'altérité de la langue se marque effectivement dans l'écriture, il n'y a pas d'échappée hors de « la langue » qui soit possible, seule une torsion de cette dernière est opérée.

En outre, la glossolalie n'est pas non plus une langue originelle, une telle posture langagière, bien que certains critiques l'aient attribuée à Artaud, je pense entre autres à l'ouvrage de Monique Borie *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*¹³⁶, serait, de toute manière, impossible. Il y a néanmoins un désir de rabaissement vers une protolangue, ce qui met en place

¹³⁴ Anne Tomiche, « Glossolalies : du sacré au poétique », dans *Revue de littérature comparée*, 2003/1, no 305, p. 63.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 63. L'auteure souligne.

¹³⁶ Monique Borie, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1989. Si la posture critique que j'adopte dans ce mémoire est opposée à celle de Borie, c'est parce que cette dernière décrit la quête de l'origine, « le retour aux sources » dans le théâtre d'Artaud comme un procédé littéraire alors que j'y vois plutôt un motif de l'écriture et son aspiration. La manière dont la langue est subvertie, dont les déplacements s'opèrent par exemple dans la traduction, sont, en ce qui me concerne, les procédés littéraires à l'œuvre dans cette écriture.

un rapport singulier à la temporalité. Jean-Michel Rey écrit en ce sens que la traduction dans l'œuvre d'Artaud a partie liée avec l'anamnèse, qu'elle est « une autre figure de l'anamnèse devenant sensible, interrogeant la parole dans son principe, restituant sous des lumières insolites des morceaux de matière, des parties du corps humain, rêvant de reconstituer une anatomie¹³⁷ ». L'anamnèse c'est donc le mouvement par lequel le passé fait retour dans le présent en se constituant comme tel, car il ne peut plus être passé.

L'anamnèse, cette temporalité qui est celle de la création traductologique dans sa manière de « ruser avec le temps¹³⁸ », implique un rapport au présent, certes, mais ce n'est pas dans la présentification que se trouve le sens, plutôt dans un rapport à l'avenir, à ce que Jean-Michel Rey dans la poursuite de ses travaux autour de la notion de crédit, nomme, chez Artaud et d'autres, notamment Nietzsche, *La promesse de l'œuvre*¹³⁹, cette promesse qui concerne « une crise majeure de l'univers symbolique¹⁴⁰ ». C'est dans la *Correspondance avec Jacques Rivière* que cette crise du Symbolique, cette « demande de crédit¹⁴¹ », une expression que Jean-Michel Rey emprunte à Artaud, s'amorce, une crise qui ne quittera plus la production de l'écrivain, comme s'il fallait

reprendre toujours à nouveau le mouvement de ce qui n'est *pas encore né*, de donner suite même à ce qui ne s'est *pas encore manifesté*. Comme si, dès le départ, il s'agissait pour Artaud en quelque manière de prendre date pour un avenir d'écriture des plus improbables, de souligner ce qui, pour l'instant, ne peut avoir qu'un statut virtuel, ce qui en somme pour l'heure demande à être inscrit quelque part sur un mode apparemment formel; et faire preuve d'une certaine endurance, de montrer une pensée en acte à même l'écriture¹⁴².

¹³⁷ Jean-Michel Rey, 1991, *op.cit.*, p. 50.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Jean-Michel Rey, *Les promesses de l'œuvre*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 13. L'auteur souligne.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 63. Chez Artaud, cette expression se trouve dans la *Correspondance avec Jacques Rivière* (O, p. 26.).

¹⁴² *Ibid.*, p. 50. L'auteur souligne.

Dans l'idée de répétition d'un sens toujours à créer, car l'impossible origine confronte le sujet de la création au néant, se trouve la possibilité d'un acte de subversion.

4.2 Rabaisser le langage

Or, je veux revenir à l'idée d'un rabaissement auquel j'ai fait référence plus tôt, rabaissement qui s'oppose à l'élévation chez Artaud. On voit très bien ce mouvement de retour à l'œuvre dans « La recherche de la fécalité » que je reproduis en partie ici :

Là où ça sent la merde
ça sent l'être.
L'homme aurait très bien pu ne pas chier,
ne pas ouvrir la poche anale,
mais il a choisi de chier
comme il aurait choisi de vivre
au lieu de consentir à vivre mort.

[...]

**o reche modo
to edire
di za
tau dari
do padera coco**

Là, l'homme s'est retiré et il a fui.

Alors les bêtes l'ont mangé.

Ce ne fut pas un viol,
il s'est prêté à l'obscène repas.

Il y a trouvé du goût,
il a appris lui-même
à faire la bête
et à manger le rat
délicatement.

Et d'où vient cette abjection de saleté?¹⁴³

¹⁴³ PFJD, p. 39-41. Les caractères gras sont présents dans l'édition utilisée.

Artaud insère, au centre du texte, une série de glossolalies. Celles-ci sont entourées d'un commentaire qui a pour objet la fécalité, l'anus, le caca (on entend aussi le Kha Kha¹⁴⁴, formule qui revient de façon obsessionnelle dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*). Le rabaissement vers des lieux d'expression qui sont ceux de la fécalité est un procédé qui rompt avec la pratique religieuse de la glossolalie. Celle-ci ne correspond pas, en effet, au rabaissement, mais bien à l'idée d'une élévation. Est-ce à dire que les glossolalies du poète français se rangent dans un autre domaine de théorisation de la glossolalie? Est-ce à dire que les glossolalies d'Artaud sont la mise en œuvre d'une forme pathologique?

4.3 Glossolalie et folie

Ici encore, les choses ne sont pas simples. L'écriture d'Antonin Artaud est complexe, le sont aussi les discours critiques qui entourent cette œuvre. Dans le sillage des études sur la folie et l'écriture, bien des choses ont été dites. Ces aspects je n'en aborderai pas le détail dans ce mémoire, car, en ce qui me concerne, l'écriture d'Artaud est bien plus que la mise en œuvre, voire la mise en scène de symptômes qui sont ceux de la psychose par exemple. Il convient toutefois de se pencher sur la manière dont les savoirs médicaux ont pu décrire le « parler en langues », car il y a certains aspects que je retiendrai tout en les *dépathologisant*.

De ces aspects qui me semblent importants, je retiens que la glossolalie incarne, dans les discours de la médecine, de la psychiatrie et à certains égards de la linguistique (on parlera alors de pathologie du langage) de la fin du XIX^e siècle, un véritable *trouble* du langage¹⁴⁵. En

¹⁴⁴ Le *Kha* renvoie au livre des morts égyptiens et concerne la création d'un double, « ce spectre plastique immortel du corps physique que l'acteur doit modeler sur la scène théâtrale et le poète sur la page » (Évelyne Grossman, « Le corps xylophène d'Antonin Artaud », dans PFJD, p. 15.).

¹⁴⁵ Anne Tomiche, 2003, *op.cit.*

témoigne un texte important à l'époque, *Des troubles du langage chez les aliénés*¹⁴⁶ par Séglas. Dans ce document médical, Séglas écrit par exemple que « l'incohérence [de la création verbale] réside dans la formule verbale de l'idée et non dans la pensée elle-même; [qu'elle peut aussi être] l'expression du désordre profond de la pensée, de la ruine des facultés intellectuelles¹⁴⁷ ». La glossolalie est l'envers de la langue et avec elle l'envers du Symbolique. Dans cette optique, un autre aspect est déterminant et me permet de faire un lien avec les éléments de mon premier chapitre. En fait, lorsque la glossolalie quitte le domaine religieux pour devenir l'apanage de la médecine psychiatrique au XIX^e siècle, on assiste à un glissement épistémologique. À partir de ce moment, « la figure du glossolale [devient la] construction, sous forme inversée, de deux figures de "savants" : le médecin (psychiatre à l'époque des balbutiements de la psychanalyse) et le linguiste¹⁴⁸ ».

4.4 Créer une contre-Loi

Le changement dans la représentation de la figure du glossolale, et par le fait même du médecin, rappelle la posture de la possédée au XVII^e siècle qui, elle aussi, incarnait l'envers des manifestations du savoir de l'époque. Dans le même registre, on retrouve le hors-la-loi dans les récits à la Robin des bois, le fou du roi qui renverse les positions royales, mais surtout le traducteur dont la place se trouve de l'autre côté du miroir. Ainsi, le glossolale est un hors-la-Loi, non pas parce qu'il transgresse les lois du langage, ce qu'il ne fait pas vraiment, mais parce

¹⁴⁶ J. Séglas, *Des troubles du langage chez les aliénés*, Paris, J. Rueff et cie éditeurs, 1892.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 85.

¹⁴⁸ Anne Tomiche, 2003, *op.cit.*, p. 65.

qu'il se positionne comme l'envers de la Loi, comme une contre-Loi, au sens où René Daumal, un contemporain d'Artaud, pouvait parler d'un contre-monde¹⁴⁹.

Dans la poursuite de cette réflexion, Jean-Pierre Courtine, un grand spécialiste des glossolalies, dans son « Avant-propos. Pour introduire aux glossolalies : un hommage à Michel de Certeau », écrit :

Qu'il adviene en effet dans le champ religieux et la prière, qu'il résonne soudain dans l'espace clinique du délire, ou qu'il se convertisse dans la poésie d'une écriture, le « parler en langue » est un *bord* du langage. Le glossolale adresse à qui veut l'entendre le chatolement sonore de ce qu'il dit être une langue *autre*, divine, inspirée, exotique ou ancienne. On peut prendre au mot et vouloir transcrire, décrire, interpréter. Mais justement, il n'y a pas de mots à prendre : ce n'est là qu'un semblant de langue, un « trompe-l'oreille »¹⁵⁰.

Ce passage résume les positions énoncées jusqu'à présent et ouvre la réflexion vers une forme autre de glossolalie, ce que certains, au premier chef Derrida, nomment la glossopoïèse.

En abordant la poétisation de la glossolalie, notamment chez Artaud, il faut être sensible au glissement qui s'opère quant au choix de l'objet d'étude. En fait, dans le domaine religieux, mais aussi mystique, de même que lorsque pris sous la perspective de la médecine et de la linguistique, ce n'est pas véritablement la glossolalie ou les glossolalies qui ont fait l'objet d'études, c'est plutôt le glossolale et sa position dans l'ordre social. Je l'ai dit, c'est moins la

¹⁴⁹ La référence à l'œuvre de Daumal s'impose ici car elle est en grande partie tributaire de ma réflexion sur l'œuvre d'Artaud. Dans son récit *La grande beuverie*, pour ne nommer que celui-là, Daumal sous la forme d'une Jérusalem contre-céleste décrit un contre-monde, c'est-à-dire un monde en miroir du monde et dans lequel il se permet de mettre en scène une véritable crise du langage qu'il décrit dans des termes assez près de ceux d'Artaud. Il écrit par exemple : « De langage on tombe en bavardage, de bavardage en confusion. Dans cette confusion des langues, les hommes, même s'ils ont des expériences communes, n'ont pas de langue pour en échanger les fruits. Puis quand cette confusion devient intolérable, on invente des langues universelles, claires et vides, où les mots ne sont plus qu'une fausse monnaie que ne gage plus l'or d'une expérience réelle. » (René Daumal, *La grande beuverie*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1938, p. 8-9.)

¹⁵⁰ Jean-Jacques Courtine, « Avant-propos. Pour introduire aux glossolalies, un hommage à Michel de Certeau », dans *Langages*, 23^e année, no 91, 1988, *Les glossolalies*, p. 5. L'auteur souligne.

figure d'un Artaud hors-la-loi qui m'intéresse que celle d'une hors-la-Loi qui n'est autre que la figure de l'écriture.

5. Glossolalie poétique

Manifestement, ni le domaine du religieux, ni même celui de la médecine psychiatrique ne permettent de vraiment saisir le sens des glossolalies chez Artaud et il faut maintenant se poser la question du devenir de la glossolalie lorsqu'elle rompt avec la pratique religieuse pour devenir une pratique scripturaire et poétique. Peut-on encore parler de glossolalie lorsque celle-ci quitte le lieu de la parole, de la profération vocale pour celui de l'écriture? Alors que « les glossolalies, qu'elles soient religieuses ou pathologiques, posent (...) *à la fois* la question de leur sens, c'est-à-dire de la structure de leur énoncé, *et* celle de leur *énonciation*, c'est-à-dire du sujet énonciateur » et que « l'*énonciation* glossolalique est celle d'une division du sujet, d'une altérité du sujet à soi-même¹⁵¹ », que dire lorsque la glossolalie se manifeste dans l'écriture qui est déjà un point de fuite du sujet, une altération (et même une dépossession) du sujet énonciateur?

En fait, la glossolalie poétique, la *glossopoïèse*, incarne déjà cet espace d'altération, cette forme de dédoublement qui dans l'écriture s'opère un peu de la même manière que se déplacent, dans l'espace épistolaire d'Antonin Artaud, les lieux nominaux et pronominaux. Il y a dédoublement de cet ordre par exemple lorsqu'Artaud écrit, dans une lettre à André Breton : « Je ne me souviens pas d'être jamais né. Je me souviens de n'être jamais né.¹⁵² » La négation

¹⁵¹ Anne Tomiche, 2003, *op. cit.*, p. 67. L'auteur souligne.

¹⁵² SS, p. 143.

du Je qui s'impose dans le refus de la naissance devient, par un jeu de dédoublement, affirmation du Je quant à ce même refus. En somme, la glossopoïèse altère à la fois « la langue » écrite et le sujet énonciateur, mais c'est sur le premier aspect que j'insisterai.

5.1 Définir la glossopoïèse : perspectives théoriques

Le terme glossopoïèse est employé lorsqu'il s'agit de mettre en relief une forme de glossolalie créatrice ou inventée, c'est-à-dire qui ne provient pas, comme le veut la tradition ou les traditions religieuses, d'une énonciation divine. En ce sens, Alexandra Pozzo parlera de glossolalie ludique. Dans le cadre de la réflexion que je poursuis dans ce mémoire, ce sont les propos de Derrida, en fait sa définition de la glossopoïèse que je veux mettre en relief. Dans la perspective derridienne, la glossopoïèse est une forme langagière qui re-pose constamment la question de l'origine du langage articulé. Jacques Derrida écrit ainsi que :

La glossopoïèse, qui n'est ni un langage imitatif ni une création de noms, nous reconduit *au bord* du moment où le mot n'est pas encore né, quand l'articulation n'est déjà plus le cri mais n'est pas encore le discours, quand la répétition est *presque* impossible, et avec elle la langue en général : la séparation du concept et du son, du signifié et du signifiant, du pneumatique et du grammatic, la liberté de la traduction et de la tradition, le mouvement de l'interprétation, la différence entre l'âme et le corps, le maître et l'esclave, Dieu et l'homme, l'auteur et l'acteur¹⁵³.

La pratique glossopoïétique est ainsi un moyen d'aspirer à une origine langagière, certes, mais il n'y a là qu'une aspiration, puisque, écrit Derrida, la glossopoïèse ne nous ramène pas à l'origine, mais « au bord » de cette dernière, de même qu'elle rend « presque » impossible la langue. Une telle pratique envisage une dé-métaphorisation du langage (le langage est

¹⁵³ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, « Essais », 1967, p. 352. L'auteur souligne.

effectivement toujours métaphorique¹⁵⁴) qui consiste en l’effacement de la distance entre les mots et les choses pour que ce qui est prononcé le *soit* tout simplement.

Or, Artaud n’est pas dupe, « la langue » est, pour lui, « déjà elle-même cette insistante métaphore, d’où la nécessité de la faire délirer, de la déconstruire, pour retrouver la chair, la vie, ce qu’Artaud nomme la “cruauté”¹⁵⁵ », donc de pratiquer une subversion qui intervient là où la langue faiblit. Faire délirer la langue, en d’autres mots la faire dissoner, est le travail des glossolalies. La dissonance, on l’a vu dans le premier chapitre, permet de retrouver une matérialité sonore plus qu’un sens commun. À cela, Artaud va s’employer toute sa vie, mais y arrivera-t-il seulement? Une réponse sans équivoque à cette question n’est sans doute pas possible. La glossolalie elle-même, la glossopoïèse ne sont, en fait, que des entre-lieux d’énonciation, entre le cri et la parole articulée. Les syllabes inventées d’Artaud relèvent donc d’une écriture marginale. Écrire sur la marge signifie jouer (et rejouer) la rencontre, au présent, avec les contenus archaïques de l’expression, le babillage de l’enfant par exemple. Si l’on reprend l’axe de réflexion poursuivi dans le premier chapitre, écrire sur la marge est aussi une manière de s’énoncer à la jonction de ce qui est interne et externe au territoire.

Pourtant, une interrogation demeure : où est la place de l’oralité (une notion qu’il ne faut pas comprendre ici comme ce qui relève de la tradition orale, mais bien de ce qui s’inscrit à partir de l’appareil vocal) dans une pratique qui est d’abord scripturaire? En fait, il faut se demander si la pratique de l’écriture est à même de reproduire les caractéristiques qui

¹⁵⁴ Cette position, on l’a vu en introduction, était déjà celle de Rousseau dans son *Essai sur l’origine des langues*, *op.cit.*, p. 381.

¹⁵⁵ Bruno Jeanmart, « Antonin Artaud et l’irreprésentable », dans Philippe Choulet *et al.*, *Au jeu du miroir : le nouveau monde de l’image*, ERES, ‘Hypothèse’, 2004, p. 33.

appartiennent à la voix humaine. « La voix, en effet, [écrit Paul Zumthor,] possède une réalité matérielle, définissable en termes quantitatifs (hauteur, timbre, etc.) ou qualitatifs (registre, etc.) [...] ¹⁵⁶ », une réalité matérielle que l'écriture ne peut acquérir.

Bien que l'on sache qu'il ait pratiqué la dictée de ses textes, ce qui reste de la production d'Artaud, hormis quelques enregistrements, ce sont les textes écrits, sans oublier les dessins, en fait des pages et des pages noircies par le poète. Camille Dumoulié le souligne bien lorsqu'il écrit que la dictée permet à Artaud de libérer le souffle et la voix de sa poésie. Il n'en demeure pas moins qu'Artaud produit des traces graphiques et même qu'il lui arrive de frapper, à coup de marteau, la feuille de papier¹⁵⁷. L'écriture ne peut en ce sens qu'altérer la glossolalie, celle qui doit d'abord passer par la voix. Où donc situer la subversion? Ces interrogations m'amènent à élargir le domaine qui s'apparente à la glossolalie et à la glossopoïèse. Dans les textes des dernières années, après la sortie de l'asile de Rodez, Artaud radicalise l'utilisation des glossolalies, il en est de même pour ce que l'auteur nomme des « interjections¹⁵⁸ » et de sa pratique de l'incantation. En partant des considérations énoncées autour de la glossolalie, on peut aisément inscrire les interjections d'Artaud sous le registre d'une poétique glossolalique.

Si le statut subversif de la glossopoïèse, dans la réflexion de Derrida, est possible parce que cette forme de langage « dénude la chair du mot, sa sonorité, son intonation, son intensité, le cri que l'articulation de la langue et de la logique n'a pas encore tout à fait refroidi, ce qui

¹⁵⁶ Paul Zumthor, « Oralité », dans *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermédiality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 12, 2008, p. 171.

¹⁵⁷ Camille Dumoulié, « Antonin Artaud et la psychanalyse : pulsion de mort et « tropulsion » de vie », Texte de la communication présentée lors de la journée *Antonin Artaud et la psychanalyse*, organisée le 9 novembre 2006 à la BNF, dans le cadre de l'exposition « Artaud », p. 15. En ligne : http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_74.pdf

¹⁵⁸ SS

reste de geste opprimé dans toute parole¹⁵⁹ », la même chose est à l'œuvre dans l'interjection et l'incantation. Élargir la définition de la glossopoïèse à un ensemble de pratiques qui ont en commun la voix permet d'esquisser l'amorce d'une réponse aux interrogations soulevées précédemment.

5.2 Et l'oralité? L'écriture comme subversion seconde

C'est à Artaud que je laisse le soin d'ouvrir la voie d'une réflexion sur la pratique incantatoire. Dans *Le théâtre et son double*, Artaud fonde une véritable théorie du langage et dans le passage suivant il se penche de manière très précise sur sa conception de l'incantation :

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 et 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* (TD. 69. L'auteur souligne.).

L'incantation, en ce qu'elle concerne la matérialité de la langue, doit être proférée, scandée. Elle agit directement sur le corps. Elle devient un corps puisqu'elle se matérialise dans la voix et, au même titre que la glossolalie, l'incantation exprime *autrement* le monde. Cette dernière appartient à la fois à « la langue » et l'altère par l'utilisation de la voix comme support. Ici, ce ne sont pas les syllabes inventées qui font dévier le sens, c'est l'appareil vocal lui-même. Ce sont les intonations, le rythme, bref « l'ébranlement physique ».

¹⁵⁹ Jacques Derrida, 1967, *op. cit.*, p. 352.

L'écriture incantatoire n'est que la transcription, voire la traduction cette fois-ci dans un autre médium (l'écriture), de ce qui doit d'abord s'inscrire dans le corps. Si dans l'incantation (comme dans la glossolalie), la voix est un lieu à partir duquel penser la dissonance, lorsqu'il y a écriture, on peut parler d'une double dissonance et par le fait même d'une double altération. La perte du souffle dans l'écriture accompagne la fuite du sens qui ne pourra s'actualiser que dans une nouvelle lecture, dans une nouvelle traduction si tant est qu'elle se fasse à voix haute. L'écriture est la trace laissée par le corps, une trace qui ne pourra être décelée que par la mobilisation d'un second corps, celui du lecteur.

L'interjection, quant à elle, s'apparente à l'onomatopée. Il s'agit en effet d'un mot invariable qui sert à exprimer une émotion, par exemple. C'est donc une exclamation qui trouve son sens dans sa vocalisation. L'interjection permet ainsi de *traduire* par le biais d'un mot sonore ce qui se manifeste dans le corps et la pensée du sujet. Évelyne Grossman dans sa préface à *Suppôts et Supplications* écrit que « l'interjection est un jet sonore (*interjicere*, placer entre : de *inter*, entre et *jacere*, jeter), un coup de glotte, une expulsion vocale primaire souvent rattachée par les grammairiens à l'apparition du langage chez l'enfant¹⁶⁰ ». Le préfixe d'interjection est « inter », ce qui est tout à fait symptomatique et offre un espace de réflexion pour penser la *zone frontière*¹⁶¹ en laquelle consiste cette pratique élocutoire. Ce lieu médian renvoie l'énonciation *au bord* de la parole, à la frontière entre l'expulsion vocale primaire et la langue articulée, ce que je nomme, encore une fois suite à l'expression de Myriam Suchet, « la langue¹⁶² ».

¹⁶⁰ SS, p. 15-16.

¹⁶¹ Je reprends encore une fois l'expression de Sherry Simon dans *Le trafic des langues*.

¹⁶² Myriam Suchet, *op.cit.*, p. 12.

6. Interjections et glossolalies : *Suppôts et supplications*

Pour saisir la pertinence d'une poétique hors-la-Loi à l'œuvre dans l'utilisation que fait Artaud des interjections, le recueil *Suppôts et supplications* offre une matière textuelle fertile. Ce texte, ou plutôt l'ensemble des textes qui composent ce livre, Artaud commence à l'écrire en 1945, alors qu'il est toujours interné à l'asile de Rodez et cela pendant deux années, ce qui correspond en partie à son retour à Paris. En ce sens, l'écriture de *Suppôts et supplications* incarne un moment charnière dans l'œuvre du poète. Le recueil est composé de trois parties : les *Fragmentations*, les *Lettres* et les *Interjections*. « La première, écrit Artaud, constitue une espèce de révision haletante de la culture, une abracadabrante chevauchée du corps à travers tous les totems d'une culture *ruinée* avant d'avoir pris corps¹⁶³ ». Les fragmentations se construisent ainsi comme les débris d'une culture, mais Artaud précise d'une culture « ruinée avant d'avoir pris corps », en d'autres termes toujours déjà ruinée. La ruine rappelle l'idée d'une économie symbolique, mais surtout d'une économie à l'intérieur de laquelle le sens fait défaut. Il s'agit même d'une *faillite* du sens, car, dans la poursuite d'une réflexion sur une culture ruinée, on se retrouve devant une œuvre qui vit sur du temps emprunté, sur du crédit, pour reprendre l'expression de Jean-Michel Rey.

La troisième partie du livre, quant à elle, est le lieu où se déploient les interjections, et dans celle-ci « il n'est plus question : de culture, / ni de vie, / mais de cette espèce d'enfer incréé où le corps de l'homme suffoque avant de commencer à respirer, / et qui se tient aussi bien à la lisière du sentiment que de la pensée¹⁶⁴ ». Ainsi, dans les interjections c'est le langage qui est

¹⁶³ SS, p. 25. Je souligne.

¹⁶⁴ SS, p. 25.

mis à l'épreuve. Avec l'utilisation des glossolalies, ce n'est plus seulement l'homme qui suffoque, qui perd son souffle, qui est soufflé¹⁶⁵, mais la langue et c'est elle qui se tient à la lisière du sentiment et de la pensée, au bord de l'affect et de son expression vocale, dans une temporalité hors-la-Loi. La langue qui est mise en scène dans cette dernière partie du livre n'est plus seulement fragmentée, elle est l'espace dans lequel advient la dissonance. La langue s'altère jusqu'à devenir radicalement autre en ce qu'elle incarne « une lutte vivante, aqueuse, purulente d'un homme avec sur lui les suppurations corporelles des mauvais esprits, bourgeois authentiques de la vie¹⁶⁶ ». Les interjections mettent ainsi en scène le corps de la langue, qui plus est le corps comme espace de guerre.

Les interjections sont ainsi la mise en relation, dans un espace textuel unique, de deux registres langagiers, de deux langues : le français et les glossolalies. Mais l'expression « mise en relation » sied-elle vraiment dans le cadre de l'écriture d'Artaud? La mise en relation semble requérir une volonté de cohabitation d'un corps langagier avec un autre. Pourtant, chez Artaud, ce n'est pas la cohabitation des corps qui domine, mais le corps-à-corps, la lutte. En ce sens, on ne peut parler de plurilinguisme, il faudrait plutôt parler d'un espace hétérolingue. L'hétérolinguisme mise sur la différence irréductible entre les langues.

Cette position est adoptée par Myriam Suchet dans son ouvrage *L'imaginaire hétérolingue* lorsqu'elle reprend et redéfinit l'expression de Rainier Grutman :

En reprenant le néologisme de Rainier Grutman, nous entendons placer l'accent sur la différence davantage que sur la pluralité des langues mises en scène dans un même texte. Plus encore, nous voulons attirer l'attention sur les

¹⁶⁵ L'emploi de cette expression « soufflé » renvoie à l'utilisation qu'en fait Jacques Derrida dans son texte « La parole soufflée » (dans *L'écriture et la différence*, *op.cit.*). Dans ce texte, le philosophe travaille la poésie d'Artaud à partir de la question de la dépossession. La parole soufflée c'est la parole prise par un autre, qui est volée, spoliée au poète.

¹⁶⁶ SS, p. 26.

différences constitutives de toute langue, pour faire voler en éclat le mythe de la « Langue saussurienne une et indivisible. En d'autres termes, il s'agit de rappeler que « la langue » n'est jamais que le résultat contingent de l'exercice de force opposée : les « processus historiques d'unification et de centralisation linguistique » d'une part et, d'autre part, les forces centripètes du langage ¹⁶⁷.

La différence constitutive de toute langue à laquelle renvoie Myriam Suchet correspond à une forme d'antagonisme, ce qu'elle nomme, à la suite de Bakhtine, « les forces centripètes du langage ». Dans le cadre de l'œuvre d'Artaud, cette pensée est intéressante.

À cet égard, Camille Morando, dans un article fascinant qui a pour titre « Autoportraits et glossolalies : la douloureuse musique d'Antonin Artaud », formule un propos tout à fait juste :

Bousculant la syntaxe, Artaud élabore une grammaire où les syllabes sont répétées déterminant le rythme et le timbre propres à ces « essais de langage ». En février 1947, il décrit cette langue comme un « chantonnement scandé, laïque, non liturgique, non rituel, non grec, entre nègre, chinois, indien et français villon ». Le mot perd son sens et devient traduction d'un ordre nouveau. Il évoque ici le « parler petit nègre », c'est-à-dire un français grammaticalement incorrect, et le transpose en « penser petit nègre »; le « chinois » renvoie au fait que c'est incompréhensible; « l'indien » aux civilisations anciennes des Aztèques et Mayas, résurgence de son voyage au Mexique; et le « français villon » suggère un français médiéval et archaïque, une langue transgressive à l'image du « hors-la-loi » que fut le poète Villon. Telles sont les caractéristiques de cette « autre » langue, mélanges d'incorrections grammaticales, d'étrangetés, d'archaïsmes et de réminiscences linguistiques réinventés par Artaud lui-même. Il introduit un mot de cette langue dans un français courant, marquant l'entrée dans son écriture et sa propre mutation¹⁶⁸.

Il est question ici de la constitution d'une véritable poétique hors-la-Loi qui se consolide dans la création d'une langue « autre », « transgressive », d'une langue qui n'en est pas une. Elle possède certes les caractéristiques qui permettraient de la considérer comme telle, mais elle n'est pas UNE, c'est-à-dire qu'elle n'est pas universelle et originelle. Les glossolalies d'Artaud

¹⁶⁷ Myriam Suchet, *op.cit.*, p. 18.

¹⁶⁸ Camille Morando, « Autoportraits et glossolalies : la douloureuse musique d'Antonin Artaud », dans Fabrice Flahutez, Itzhak Goldberg, Panayota Volti (dir.), *Visages et portraits, visage ou portrait*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 147.

construisent, dans leur rapport au français dans un premier temps, mais également dans le corps-à-corps qu'elles composent avec les glossolalies elles-mêmes, un théâtre hétérolingue qui est aussi un théâtre de la subversion.

Mais l'aspect sur lequel je voudrais insister maintenant – un aspect qui me permettra d'aborder une autre des modalités de la subversion de « la langue » dans la mise en œuvre d'une poétique hors-la-Loi – est le dérèglement de la fonction symbolique. Si j'ai analysé un tel dérèglement dans le premier chapitre du mémoire en relation avec le déplacement des lieux nominaux et pronominaux, il faut comprendre que le dérèglement à l'œuvre ici est d'une autre nature et qu'il sollicite de nouvelles configurations de sens. Voici le passage privilégié, je préciserai ensuite les enjeux de la subversion qui y sont décelables :

Ce qui va se passer est que les hommes vont montrer leurs instincts refoulés
depuis si longtemps,
et moi mon langage vrai;

**a ta aishena
shoma
shora
boroz
bare**

une canne d'ulcère rouge
avec une verge de fibres de pets.

**opotambozorim
nieteta
opotembech ari nicto**

Et le clou restera clou pendant l'éternité, quand la muette de Portici de mes
sensations passe et que mon corps demeure entier.

(...)

**archina
ne coco rabila
co rabila
e caca rila**

**archeta
ne capsa rifila
ca rifila
e carta chila**

**archita
ne corto chifila
corti fila
e capsa chila**

Traduction :
Assez m'ont-il décortiqué
les cavités patibulaires du crâne
et ramené les cuirs brûlés
de leur million d'âmes damnées
sur eux.
La messe appuie sur l'orifice humain,
elle a lieu sur le versant de cet os,
par où l'homme épouillé puceau
rend.
(...)¹⁶⁹

En quoi l'hétérogénéité à laquelle doit faire face le lecteur modalise-t-elle le sens du texte? Plus encore, pourquoi formuler l'idée que cette hétérogénéité déstabilise la fonction symbolique? La déstabilisation est-elle de l'ordre d'une dissonance? Déjà, si l'on s'intéresse à la question de la réception, il est clair que la cohabitation de deux registres linguistiques place nécessairement le lecteur dans une posture intermédiaire. En ce qui concerne les passages glossopoïétiques, il n'y a pas de sens à y déceler sinon que le langage *est*.

Or, la glossolalie n'est pas seulement une émission vocale dénuée de toute grammaire. Elle travaille la langue, elle la déplace. « Dans ce sens, [écrit Jean-Paul Jacot,] la glossolalie bien qu'elle s'émancipe des principes qui régissent les langues naturelles, ne consiste pas en un flot sonore de syllabes agencées à tout hasard et ne correspondant à rien¹⁷⁰ ». Le travail de la

¹⁶⁹ SS, p. 211.

¹⁷⁰ Jean-Paul Jacot, « Jonction, disjonction : les fragments glossoliques d'Artaud », dans *Littérature*, N°103, 1996, p. 75.

répétition tel qu'il est possible de le voir dans le passage de *Suppôts et supplications* cité ci-haut en est un exemple concret. « Il y a un véritable travail dont les variantes témoignent, et la recherche du rythme, malgré le fait que son aboutissement réside dans un acte déclamatoire, s'inscrit dans l'économie de l'écriture¹⁷¹ », ajoute Jacot. De ce fait, la scripturarisation de la glossolalie ouvre la voie à la polysémie, puisque désormais détachée du corps, de son énonciation et de son souffle, la langue écrite n'est que la trace d'un sens fugace. La glossolalie est donc le lieu où peut s'écrire le rythme, mais un rythme qui reste toujours à (re)faire, un rythme qui concerne la « promesse de l'œuvre ».

Il convient maintenant de saisir la place de la traduction – une traduction sans doute différente de celle qui est à l'œuvre à l'intérieur d'*Héliogabale ou l'anarchiste couronné* ou des réécritures de Carroll – dans l'acte de subversion qu'opère la poésie glossolalique. Artaud ne nous dit-il pas qu'il veut exposer son « langage vrai »? Et pour faire suite à cette expression, n'est-ce pas une salve de glossolalies qui apparaît? C'est bien ce qu'évoque le passage cité. Dans les glossolalies, et non dans le français, se trouve la vérité de la langue. Ce « langage vrai » dont il est question reste toutefois problématique. La conception d'un langage vrai, dans l'œuvre d'Artaud, est liée au concept d'efficacité que j'ai abordé dans l'introduction de ce mémoire. Ainsi, la vérité du langage résiderait dans l'abolition de la distance entre les mots et les choses, et bien que ce soit là l'aspiration des glossolalies, là n'est pas leur action.

Ce n'est pas dans l'abolition de la médiation que se trouve la subversion, mais dans la traduction, plus spécifiquement dans la mise en scène du mot « traduction » et de l'acte de traduire qui s'ensuit. En effet, après une série de syllabes inventées, se profile le mot

¹⁷¹ *ibid.*

« traduction » suivi de plusieurs mots en langue française. La traduction peut-elle ici garantir le sens ou est-ce que celui-ci se trouve doublement déplacé? La traduction traduit-elle seulement les glossolalies? Rien n'est moins sûr. Les mots se surajoutent aux syllabes et créent un véritable palimpseste de signifiants. L'écriture se décline comme un bredouillement tel que peut le concevoir Roland Barthes¹⁷². Enfin, les transcriptions glossopoïétiques sont des « altérités dans la langue, altérités de la langue (et) témoignent, au fond, d'une altérité constitutive du sujet énonciateur¹⁷³ ».

La véritable subversion se donne à lire dans l'emploi même de la traduction comme pratique signifiante. C'est en écrivant « en une autre langue que le français » et en « [inventant] sa langue » qu'il est enfin possible d'« abandonner le langage et ses lois pour les tordre¹⁷⁴ ». Artaud pose, dans un premier temps, un langage vrai qui serait glossolalique. Par la suite, on peut lire la traduction française des glossolalies. L'ordre des séquences ne permet pas d'établir ici un rapport de cause à effet, les choses sont beaucoup plus complexes.

La traduction telle que la pratique Artaud, de manière concrète, n'a pas pour langue source, pour reprendre le vocabulaire traductologique, la glossolalie, et pour langue cible, le français. L'opération traduisante chez Artaud est inversée et bouleverse la fonction symbolique en ne permettant plus au sens de se constituer à travers un échange intersubjectif adéquat. Ce sont les glossolalies qui se donnent à lire comme le produit d'une traduction et de ce fait

¹⁷² Roland Barthes, *op.cit.*

¹⁷³ Anne Tomiche, 2003, *op. cit.*, p. 72.

¹⁷⁴ Cité par Camille Morando, *op.cit.* Pour les trois courtes citations.

l'écrivain s'autorise « le droit de briser avec le sens usuel du langage, de rompre une bonne fois l'armature, de faire sauter le carcan¹⁷⁵ ».

¹⁷⁵ TD, p. 157-158.

Conclusion

S'il convenait, en début de réflexion, d'offrir une définition de la figure du hors-la-loi qui a servi de fil conducteur à l'étude des modalités de l'écriture chez Antonin Artaud, c'est aussi, en conclusion de ce mémoire, le registre de la définition que je désire mettre en relief. Il s'agit maintenant d'offrir une définition, construite et forgée à même la réflexion poursuivie, de ce que j'ai nommé une *poétique hors-la-Loi*. Mais avant, le rappel de la problématique formulée en introduction s'impose. Devant le constat que l'anarchie poétique décrite par Artaud dans nombre de ses œuvres ne permettait pas de véritablement circonscrire le travail du poète sur la langue, devant l'insatisfaction ressentie en l'absence d'une figure conceptuelle qui serait à même d'offrir une clé de lecture quant à cette œuvre si singulière, la figure du hors-la-loi m'est apparue des plus pertinentes. Si ce n'est pas une anarchie poétique qui se réalise dans l'écriture d'Artaud, ce mémoire s'est donc construit autour des questions suivantes : que réalise l'écriture chez Artaud? Qu'est-ce que cette dernière met en œuvre?

Une poétique hors-la-Loi, telle était la réponse formulée comme hypothèse de départ et que je réitère à nouveau en conclusion. Il m'a donc fallu, dans un premier temps, définir le terme principal de cette expression, c'est-à-dire se demander ce qu'est un hors-la-loi. Pour répondre à cette question, trois figures ont servi d'exemple : Robin des bois, hors-la-loi dans la mesure où il arpente, sans qu'on lui en fournisse le droit, des territoires toujours balisés; le fou du roi qui, en mimant, de manière discordante, les lois, se place contre ces dernières; finalement, la possédée qui ne peut s'énoncer qu'à l'intérieur d'un discours (démonologique ou médical) qui lui est dévolu, d'une loi qui lui est apposée, mais qui altère constamment cette loi et ce discours.

Ainsi, et j'ai insisté sur cet aspect déterminant, le hors-la-loi n'est pas celui qui se place en dehors de la loi, mais celui qui *la* déplace, en même temps qu'il *se* déplace, dans une perspective spatiale, c'était en effet le propos du premier chapitre, en marge des lois. À cet égard, l'idée de la subversion, plus que de la transgression, permet de cerner les configurations de sens qui président aux actes du hors-la-loi. En effet, ce dernier subvertit la loi en l'ébranlant, en la faisant dissoner. Dans le sillage de la pensée de Judith Butler, on dira du hors-la-loi : « s/he is « outside » the law, but the law maintains this « outside » within itself¹⁷⁶ ». La dissonance est alors une expression des plus adéquates, qui plus est une expression prise à même la textualité d'Antonin Artaud, en mesure de représenter l'opération du hors-la-loi dans l'espace.

Mais la loi, dans le cadre de l'œuvre d'Artaud est plutôt la *Loi*, c'est-à-dire le registre du Symbolique tel que j'ai pu le décrire en recourant aux pensées de Julia Kristeva et Judith Butler, mais aussi à celle de François Ost. À partir des propositions de François Ost, j'ai pu passer d'une description purement conceptuelle à l'analyse d'une lettre d'Artaud. De cette investigation textuelle (j'emploie ici cette expression à dessein, dans la mesure où elle s'inscrit parfaitement dans le champ sémantique que ce mémoire a mis de l'avant), il en est ressorti qu'il y a chez Artaud, notamment dans le registre épistolaire, un dérèglement de la fonction symbolique décelable dans un procédé littéraire qui est celui du déplacement des lieux nominaux et pronominaux. En se jouant des lieux d'énonciation que sont le nom propre et le pronom, Artaud met en scène une première manière d'envisager la subversion de la Loi.

Toutefois, cet exemple ne pouvait, à lui seul, consolider mon hypothèse de départ, aussi il fallait élargir le corpus des textes d'Artaud, mais aussi changer l'axe de réflexion qui était

¹⁷⁶ Judith Butler, 1990, *op.cit.*, p. 144.

celui de l'espace vers le paradigme de la temporalité. En effet, s'il y a subversion de la Loi dans l'écriture d'Artaud celle-ci se donne à lire dans son rapport au temps, plus spécifiquement encore dans sa manière de nous reconduire toujours *au bord*¹⁷⁷ de l'origine du langage. Avec le récit d'Héliogabale, on a pu être sensible à cette question épineuse de la temporalité et travailler, par le fait même, les notions théoriques exposées dans le premier chapitre. En fait, à la manière d'un traducteur, Héliogabale réactualise un contenu féminin archaïque (ce que Kristeva nommait le Sémiotique) dans une Loi masculine postérieure (le Symbolique) et, par le fait même, produit une dissonance. Le jeu des temporalités à l'œuvre dans *Héliogabale*, dans un mouvement entre une Loi antécédente et une autre secondaire, m'a permis de poursuivre la réflexion sur les modalités de la traduction puis sur l'apparition des glossolalies dans l'œuvre d'Artaud qui, elles-mêmes, se constituent comme des traductions.

Avec ces deux formes d'écriture se radicalise la subversion de la Loi. Alors que la traduction vient constamment altérer le texte d'origine, les glossolalies altèrent la langue elle-même. En permettant à la voix de se réinsérer dans l'écriture, à cette voix qu'on a pu voir être le lieu même de l'altérité, la singulière poétique glossolalique d'Artaud, telle qu'elle est mise en scène dans les textes derniers du poète, exemplifie, avec une justesse indéniable, ce qu'est une poétique hors-la-Loi.

Au terme de cette synthèse des enjeux principaux déployés dans le mémoire, il est donc nécessaire de formuler une définition, la plus claire possible, de ce que je nomme une poétique hors-la-Loi. D'abord, si l'on accepte la description de Vincent Jouve, « la poétique se penche

¹⁷⁷ Je reprends ici encore l'expression de Jacques Derrida dans son essai « La parole soufflée ».

sur les choix opérés par un texte, un écrivain ou une école dans cet ensemble de possibles¹⁷⁸ », en d'autres termes sur le *comment* de l'écriture. Dans ce cas-ci, c'est à une poétique singulière (en opposition à la poétique comme discipline qui vise à englober le littéraire) que nous avons affaire. La poétique hors-la-Loi que je conceptualise à partir des œuvres d'Artaud relève donc d'un ensemble de procédés littéraires qui produisent, par leur mise en œuvre, des effets de dissonances. On décèlera une telle poétique, par exemple, lorsque se dérèglent les fonctions nominale et pronominale dans un texte, mais également lorsque des procédés d'écriture traductologique, plutôt que de créer un texte qui rende justice à l'original qu'il entend traduire, le trahissent volontairement, l'altèrent par la création d'une forme nouvelle et de ce fait remettent en question la possibilité même d'un original à traduire. Dans le même ordre d'idées, une poétique hors-la-Loi se veut la négation de toute origine et cette négation apparaît dans la mise en scène de temporalités atopiques. Une écriture qui rompt avec les langues naturelles, qui en déstabilise les fonctions signifiantes, notamment dans l'utilisation qu'elle fait de langues inventées, sera aussi considérée sous l'angle d'une poétique hors-la-Loi.

L'écriture d'Antonin Artaud relève absolument d'une telle poétique. Maintenant, si l'œuvre du poète français est à la fois un point de départ et d'arrivée dans l'élaboration conceptuelle présentée, la pertinence de ce mémoire, de la réflexion qui y est poursuivie, excède la poésie d'Artaud. L'analyse des textes d'Artaud m'a permis de concevoir, de manière précise et efficace, les termes d'une poétique hors-la-Loi qui ne sauraient se restreindre à ces seuls textes. En fait, outre une étude approfondie de l'œuvre d'Artaud, la pertinence de ce mémoire

¹⁷⁸ Vincent Jouve, « De quoi la poétique est-elle le nom ? », *Fabula-LhT*, n° 10, « L'aventure poétique », décembre 2012, URL : <http://www.fabula.org/lht/10/jouve.html>, page consultée le 14 août 2015.

réside dans la théorisation d'une poétique dont il faudra maintenant éprouver les tenants et aboutissants dans un corpus d'œuvres (littéraires et théoriques) hétérogènes.

Bibliographie

Corpus des œuvres d'Antonin Artaud citées

- Cahiers d'Ivry, Février 1947-Mars 1948, Tome 1*, 2011, Paris, Gallimard,
- Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1979.
- Le moine (de Lewis)*, Paris, Gallimard, « Folio », 1966.
- Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, « Essais », 1964.
- L'ombilic des limbes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1968.
- Nouveaux écrits de Rodez*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1977.
- Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2005.
- Œuvres Complètes, supplément au tome 1*, Paris, Gallimard, « NRF », 1970.
- Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2003.
- Suppôts et supplications*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1966.
- Van Gogh le suicidé de la société*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2001.

Œuvres littéraires citées

- Carroll, Lewis, *Through the looking-glass and what Alice found there*. En ligne: <https://birrell.org/andrew/alice/1Glass.pdf>
- Daumal, René, *La grande beuverie*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1938.
- Hofmannsthal, Hugo Von, *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, trad. Albert Kohn et Jean-Claude Schneider, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1980.

Corpus critique et théorique sur la traduction

- Apter, Emily, *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, New Jersey, Princeton University Press, 2006.
- Benjamin, Walter, « La tâche du traducteur », dans *Oeuvres, tome 1*, Paris, Gallimard, 2000.

Boulanger, Pier-Pascale, « Quand la psychanalyse entre dans la traduction », dans *Meta : journal des traducteurs, Meta : Translator's Journal*, vol. 54, no 4, 2001.

Davison-Pégon, Claire, « Le moine (de Lewis) d'Antonin Artaud : le souffle du double », dans *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, no 52, 2001.

_____, « L'Intraduisible comme revanche du non-sens? Le cas d'Artaud, traducteur. », dans *Les chantiers de la création, Traduire l'intraduisible*. En ligne : <http://revues.univ-provence.fr/e-lla/index125.html>.

Nouss, Alexis, « La traduction : au seuil », dans E. Dompierre, A-L. Metzger, V. Partensky, I. Poulin (dir.), *Traduction et partages : que pensons-nous devoir transmettre*, Ouvrage issu du XXXVIIe Congrès de la SFLGC.

Ricœur, Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004.

Simon, Sherry, « Excursions ethnologiques : contextes pour penser les pouvoirs de la traduction », dans *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 1, no 2, 1988.

_____, *Le trafic des langues, Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Québec, Boréal, 1994.

Suchet, Myriam. *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

_____, « Traduire du français au français : proposition pour un comparatisme différentiel », *Cahier Virtuel, NT2*. En ligne : <http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/article/traduire-du-francais-au-francais-proposition-pour-un-comparatisme>

Tomiche, Anne, « Penser le (non)sens : Gilles Deleuze, Lewis Carroll et Antonin Artaud », dans A. Tomiche, Ph. Zard (éd.), *Littérature et philosophie*, Presses Universitaires d'Artois, « Cahiers scientifiques », 2002.

_____, « Traduction, transformation, appropriation : Antonin Artaud face à Lewis Carroll », dans Foucrier, Chantal, Mortier, Daniel (dir.), *Frontières et passages. Les échanges culturels et littéraires*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1999.

Corpus critique et théorique sur la glossolalie

Courtine, Jean-Jacques. « Avant-Propos. Pour introduire aux glossolalies : un hommage à Michel de Certeau », dans *Langages, Les glossolalies*, 23e année, n°91, 1988.

Denis, Jean-Pierre, « Glossolalie, langue universelle, poésie sonore », dans *Langages, Les glossolalies*, 23e année, no 91, 1988.

Harel Simon, « La glossolalie comme lieu de réparation », dans Nevert, Michèle (dir.). *Les accros du langage*, Cadiac, Éditions Balzac, « L'Écriture indocile », 1993.

Jacot, Jean-Paul, « Jonction, disjonction : les fragments glossolaliques d'Artaud » dans *Littérature*, no 103, 1996.

Morando Camille, « Autoportraits et glossolalies, la douloureuse musique d'Antonin Artaud », dans *Visage et portrait, visage ou portrait*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010.

Pierssens, Michel, « Écrire en langue : la linguistique d'Artaud dans *Langages, Les glossolalies*, 23^e année, no 191, 1988.

Pozzo, Alexandra, *La glossolalie en Occident*, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

Puech, Christian, « Parler en langues, parler des langues, dans *Langages, Les glossolalies* 23^e année, no 91, 1988.

Séglas, J., *Des troubles du langage chez les aliénés*, Paris, J. Rueff et cie éditeurs, 1892.

Tomiche, Anne, *Altérations, créations dans la langue : les langages dépravés*, « Cahiers de recherches du CRLMC », Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.

_____, « Glossopièses », dans *L'Esprit Créateur*, Volume 38, Number 4, Winter 1998.

_____, « Glossolalie : du sacré au poétique » dans *Revue de littérature comparée*, 2003, no 305.

Weiss, Allen S. et Thomas, Chantal, « La glossolalie et la glossographie dans les délires théologiques », dans *Langages, Les glossolalies*, 23^e année, no 91, 1988.

Corpus théorique (général)

Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue, Essais critiques*, T. 4, Paris, Seuil, 1984.

Bayard, Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

Butler, Judith, « Introduction », *Ces corps qui comptent, De la matérialité et des limites discursives du sexe*, traduction de Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

_____, *Gender Trouble*, New York, Routledge, 1990.

_____, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La découverte/poche, 2005.

Certeau, Michel de, « Des outils pour écrire le corps », dans *Traverses*, no 145, avril 1979.

- _____, *La possession de Loudun*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2005.
- _____, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1975.
- _____, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- _____, « La différence » dans *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- Freud, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967 (1900).
- _____, *Œuvres complètes*, vol. IV, Presses Universitaires de France, 2003.
- Harel, Simon, *Braconnages identitaires. Un Québec palimpseste*, Montréal, VLB éditeur, « Le soi et l'autre », 2006.
- Jacob, Robert, « Bannissement et rite de la langue tirée au Moyen Âge. Du lien des lois et de sa rupture », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 55e année, N. 5, 2000
- _____, « Le faisceau et les grelots. Figures du banni et du fou dans l'imaginaire médiéval », dans *Droit et Cultures*, n° 41, 2001.
- Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, « Points, essais », 1974.
- _____, *Pouvoir de l'horreur*, Seuil, « Point », 1980.
- Lacan, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, « Détroits », 2004.
- Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 2012 (1958).
- Nietzsche, Friedrich, « Vérité et mensonge au sens extra-moral », dans *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, Paris, Gallimard, 1975.
- Ost, François, « Kafka ou l'en-deça de la loi », dans F. Ost, L. Van Eyden, P. Gérard, M. van de Kerchove (dir.), *Lettres et lois : le droit au miroir de la littérature*, Bruxelles, Publications Fac St Louis, 2001.
- Rey, Jean-Michel, *La promesse de l'œuvre*, Paris, Desclée de Brouwer, « Philosophie », 2003.
- _____, *Le temps du crédit*, Paris Desclée de Brouwer, « Philosophie », 2002.

Rousseau, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Gallimard, 1995.

Silec, Tatjana, « Le fou du roi : Un hors-la-loi d'un genre particulier », dans *Camenuae*, n° 2, juin 2008.

Zimmer, Alexis, « Edward P. Thompson, *La guerre des forêts. Luttés sociales dans l'Angleterre du XVIII^e siècle* », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, 2014, mis en ligne le 14 avril 2014, consulté le 24 juillet 2015. URL : <http://lectures.revues.org/14352>

Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983.

_____, « Oralité », dans *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 12, 2008.

Corpus critique sur Artaud

Allier, Chantal, « Avatars du nom propre dans la trajectoire d'Antonin Artaud », dans *Essaim* 1/2006, n° 16.

Boldt-Irons, Leslie, « Anarchy and Androgyny in Artaud's *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* », dans *The Modern Language Review*, vol. 91, no 4, octobre 1996.

Borie, Monique, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1989.

Bouthors-Paillart, Catherine, *Antonin Artaud : l'énonciation ou l'épreuve de la cruauté*, Genève, Librairie Droz, 1997.

Delaune, Benoît, « Un cas précis de « plagiat par anticipation » : Antonin Artaud accuse Lewis Carroll », *Acta fabula*, vol. 10, n° 2, Autour du *Plagiat par anticipation*, Février 2009.

Dumoulié, Camille, « Antonin Artaud et la psychanalyse : pulsion de mort et « tropulsion » de vie », Texte de la communication présentée lors de la journée *Antonin Artaud et la psychanalyse*, organisée le 9 novembre 2006 à la BNF, dans le cadre de l'exposition « Artaud ». En ligne : http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_74.pdf

_____, *Artaud, la vie*, Paris, Desjonquères, 2003.

Grossman, Évelyne, *Artaud/Joyce, le corps et le texte*, Nathan, « Le corps à l'œuvre », 1996.

_____, *Artaud, l'aliéné authentique*, Paris, Farrago, 2003.

_____, *La défiguration, Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2004.

Harel, Simon, *Vie et mort d'Antonin Artaud. Le séjour à Rodez*. Longueuil, Éditions Le Préambule, « L'Univers des discours, 1990.

_____ (dir.), *Antonin Artaud, Figures et portraits vertigineux*, Montréal, XYZ éditeur, 1995.

Jeanmart, Bruno, « Antonin Artaud et l'irreprésentable », dans Philippe Choulet et al., *Au jeu du miroir : le nouveau monde de l'image*, ERES/Hypothèses, 2004.

Mattiussi, Laurent, « Antonin Artaud : le hors-temps schizophrène », dans *L'inactualité. La littérature est-elle de son temps?*, Hermann, 2013, pp. 33-44.

Rey, Jean-Michel, *La naissance de la poésie, Antonin Artaud*, Paris, Éditions Métailié, « Littérature », 1991.

Tanquerel, Sylvain, « Antonin Artaud et la magie scripturale des cahiers », dans *Sociétés*, 3/2003, n° 81.

Dictionnaires

Catach Laurent (éd.), *Le grand Robert en ligne*, 2015. <http://gr.bvdep.com/>

Pierrel, Jean-Marie [dir.], *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, Nancy, 2013.
En ligne : <http://www.cnrtl.fr/> .