



Écrire sur sa peau

Maia GIACOBBE BORELLI

UNIVERSITA' DI ROMA SAPIENZA

DOTTORATO

XX CICLO

Tecnologie digitali per la ricerca sullo spettacolo

Direttore della tesi: prof. Ferruccio MAROTTI

UNIVERSITE PARIS. DIDEROT (Paris 7)

ECOLE DOCTORALE

Economie, Espaces, Sociétés, Civilisations

Direttore della tesi: prof. Pascal DIBIE

Dottorato di ricerca in cotutela

Arti e Scienze dello Spettacolo

e

Sociologie, Anthropologie

Maia GIACOBBE BORELLI

SCRIVERE SULLA PROPRIA PELLE

Percorsi del corpo nella società contemporanea in relazione a testi, immagini e disegni degli ultimi cahiers d'Antonin Artaud

ÉCRIRE SUR SA PEAU

Parcours du corps dans la société contemporaine comparés aux textes, images et dessins des derniers cahiers d'Antonin Artaud.

29/09/2008

M. Ferruccio MAROTTI, Presidente

M. Pascal DIBIE

M. Evelyne GROSSMAN

M. Lorenzo MANGO

Le corps humain est un champ de guerre où il serait bon que nous revenions.

C'est maintenant le néant, maintenant la mort, maintenant la putréfaction, maintenant la résurrection.

Antonin Artaud, 1946¹

¹ Antonin Artaud, *Quand la conscience déborde un corps*, in *Œuvres*, éd. par Evelyne Grossman, Quarto Gallimard, Paris 2004, pp. 1181-1182.

Résumé de la thèse en langue française

Introduction : Les cauchemars du visible

Cette thèse se développe à travers un parcours interdisciplinaire qui touche à la fois les études théâtrales et l'anthropologie de la proximité.

Nous avons identifié la recherche d'une production continue *d'autres visions de l'autre* comme leur dénominateur commun. La particularité qui nous intéresse dans cette recherche est précisément cette *étude de l'autre* que l'anthropologie et le théâtre ont en commun, là où *l'autre* est considéré comme miroir de nos visions.

A partir de cette revendication d'*altérité*, l'anthropologie rencontre le théâtre, qui a comme but et métier non pas de mimer la réalité mais de l'alimenter en produisant en continu *d'autres visions de l'autre*. Un *autre* qui ne doit pas tant être à peine entrevu dans un horizon lointain, qu'habiter un espace de proximité.

En se plaçant à mi-chemin des deux instruments d'enquête sur la réalité, il est possible de s'approcher des *autres qui sont parmi nous*, les adolescents, pour comprendre les raisons de la centralité excessive du corps dans leur univers. Les métaphores corporelles introduites par les textes d'Antonin Artaud, bien qu'obscur ou tortueuses au premier abord, permettent de notre part une vision plus claire des autres, dans le cas présent les adolescents obscurs et tortueux proches de nous.

La réflexion sur leur comportement est possible également grâce à la transmission et à l'échange continus entre les deux espaces de la métaphore, le théâtre et le monde. Nous estimons en outre que le comportement de souffrance des adolescents dans la relation avec leur propre corps n'est que le symptôme le plus évident d'un malaise qui s'étend de plus en plus dans la société et que nous-mêmes ressentons, bien que l'on ait l'impression de vivre notre corps de façon très différente de celle dont eux le vivent. Nous nous sentons différents des adolescents, mais leur comportement reflète aussi le nôtre d'une certaine façon et est la conséquence d'une tendance générale à la transformation de la société, dont nous ne pouvons nous considérer exempts. Le théâtre est souvent un miroir qui réfléchit avec un léger décalage les dynamiques sociales en cours, mais dans le cas présent, les écrits d'Artaud semblent anticiper la contemporanéité.

Dans le parcours que nous allons tracer, nous aimerions que l'anthropologie et le théâtre avancent de concert dans la découverte de l'autre, de façon égale mais sans jamais s'amalgamer. Nous ne souhaitons pas superposer les deux disciplines, car nous estimons n'être d'un côté ni de l'autre, tout au plus sommes-nous perpétuellement au milieu, dans ce que nous avons défini comme *entre-deux*.

L'anthropologue a dû reconnaître depuis longtemps qu'une grande partie des résultats de son travail d'enquête dérivait justement de la rencontre avec l'autre, c'est-à-dire que son comportement envers l'objet de son observation n'était pas dénué de conséquences au niveau des résultats de la recherche effectuée ; conséquences qui sont inévitables pour lui tout comme pour *l'autre* qui, de sauvage et primitif, est devenu de plus en plus semblable et familier à ses yeux. De même, au cours de cette enquête réalisée autour d'adolescents, l'emploi d'une pratique liée à l'observation de l'élément anthropologique, à appliquer avant tout à soi-même avant de pouvoir analyser les sujets que l'on a décidé d'observer, s'est avéré opportun.

En somme, affiner le regard et l'attention, repartir de la banalité de l'observation directe de ce qui est proche de nous. Pour arriver à cette rencontre indispensable de l'observateur avec le sujet de son enquête, on part du constat banal que, paradoxalement, le monde d'aujourd'hui est presque réduit aux frontières de ses propres rapports de proximité spatio-temporelle, malgré les possibilités infinies de la communication numérique. Le corps hyper-connecté se retrouve complètement ouvert. Ses frontières dermiques, au lieu de le protéger, apportent davantage de souffrance que de plaisir. Dans ce paradoxe, les jeunes, à travers et au-delà de leur épiderme, vivent de façon conflictuelle le concept même de limite.

C'est justement dans ce sens que notre proposition utilise les paroles d'un écrivain et homme de théâtre pour décrire la réalité contemporaine la plus évidente et pour parvenir à comprendre les

étrangers présents parmi nous, à savoir ces jeunes trop silencieux dont tous parlent avec inquiétude, ceux qui se retranchent derrière de nouveaux langages non-verbaux et se protègent du monde extérieur avec toutes sortes d' « exorcismes épithéliques », leur forme presque exclusive de communication avec l'extérieur.

Il sera nécessaire d'œuvrer à ce même processus de distanciation en compagnie de ces jeunes qui sont nos voisins, processus typique de la rencontre avec l'autre qui, au fond, n'est rien de plus qu'une observation participative.

Nous proposons ici une rencontre avec le réel des jeunes générations et avec les appels à l'aide muets peints et gravés sur leur corps, semblables à des traces que nous avons explorées comme s'il s'agissait d'inscriptions corporelles primitives, inventées pour se défendre d'une nature sauvage et malveillante. Nous avons adopté une attitude d'exploration, que nous définissons comme « observation participative », et nous nous sommes efforcés de la mettre en pratique au cours de ces années de recherche doctorale, en faisant l'expérience de l'environnement universitaire romain, du point de vue de l'étudiant, de l'atelier photographique avec les jeunes filles du lycée romain *Peano* et de l'atelier théâtral fréquenté personnellement au *Workcenter* de Pontedera.

Artaud parle d'insurrection du corps car lui-même est un *insurgé du corps*², qui incarne parfaitement la transformation et la mutation du corps et du sentiment d'identité. Une rébellion contre le corps conforme et normé que nous aussi commençons à percevoir clairement, un changement historique vécu de façon conflictuelle chez les jeunes et qui imprègne profondément le thème de la communication théâtrale de nos jours.

Aujourd'hui, qui sont ces *insurgés du corps* ? Pour mieux le comprendre, nous avons voulu explorer les mutations de la perception et du sentiment d'identité physique que les adolescents vivent aujourd'hui. Ces mutations placent le corps au centre des nouveaux scénarios de communication ouverts par l'ère numérique et modifient le langage qui a été employé au cours des siècles pour le définir.

Nous ne pensons pas que la guerre d'Artaud soit la même que la guerre menée par ceux – et ils sont de plus en plus nombreux – qui ont recours à la chirurgie esthétique, au changement de genre sexuel, corrigent a priori leurs anomalies physiques et les maladies génétiques, avortent de fœtus non conformes, dans le but de retrouver un équilibre stable de la personne qui réduise la distance infranchissable entre le corps réel et son image normée. Mais aujourd'hui, nous aussi, tout comme Artaud à l'époque, vivons un corps à corps entre notre corporalité et l'image du corps exigée par les mass media, corps à corps semblable à une guerre sans économie de coups.

Aujourd'hui, à l'aube du troisième millénaire, le corps est devenu, en un sens, le protagoniste de la scène, de la scène du spectacle à la scène politique, le lieu de toutes les actions sociales, la surface de communication et le théâtre des guerres en cours entre l'idée de corps, notre réalité et les images qui nous entourent et nous conditionnent.

Artaud, divinité aux innombrables bras

Entre 2006 et 2007, grâce à la co-tutelle universitaire, nous avons pu toucher, lire et analyser les manuscrits originaux des *Cahiers de Rodez et Ivry*, 406 cahiers de notes et esquisses déposés à la *Bibliothèque nationale de France*, sans passer par les médiations critiques contenues dans les publications et traductions – bien que précieuses – déjà existantes en Italie.

Dans les années soixante, on a exalté notamment l'invitation à la rébellion collective chez Artaud. En réalité, en les examinant de nouveau aujourd'hui, il ne semble pas y avoir de désir d'opérer un changement révolutionnaire social effectif dans ses écrits.

Dans un texte de 1927, nous trouvons cependant une critique intéressante de l'accélération des échanges inter-humains, de la multiplication de leurs possibilités et de leur vitesse qui, unie à une superficialité forcenée, a tendance à empêcher la profondeur et l'enracinement de la pensée : *Je trouve au contraire qu'une des raisons principales du mal dont nous souffrons est dans l'extériorisation forcenée et la multiplication poussée à l'infini de la force ; elle est aussi dans une facilité anormale*

² Dans *Suppôts et Supplications* (1947), Artaud écrit ceci : *Je suis un insurgé du corps, je suis cet insurgé du corps*, in *Œuvres*, p. 1387.

introduite dans les échanges d'homme à homme et qui ne laisse plus à la pensée le temps de reprendre racine sur elle-même.³ Nous trouvons ici une intuition très intéressante pour l'analyse du contemporain, pour comprendre la facilité technologique actuelle qui a atteint son sommet avec le passage au numérique, mais que lui n'appelait encore que *machinerie*, et pour comprendre les souffrances qu'elle provoque pour nos corps.

Artaud s'était déjà aperçu il y a quatre-vingt ans que la tendance à une communication inter-humaine excessive avait pour conséquence une dangereuse réduction de la qualité de la pensée humaine.

Artaud, le *polymorphe* : par cette épithète, nous voulons dire que de nombreux écrits d'Artaud se prêtent à des interprétations très variées. Et aucune de ces interprétations ne peut se déclarer plus vraie que les précédentes. Les chercheurs l'ont rangé, lui, le rebelle, parmi les classiques du théâtre, un classique multiforme, polymorphe, *multitask*, que l'on peut décliner sous beaucoup de formes différentes.

Nous approuvons, nous aussi, l'idée qu'un classique soit considéré comme tel quand ses mots résonnent encore aujourd'hui, et nous permettent de puiser de nouvelles idées, ce que nous essaierons de faire ici. Et c'est justement l'absence d'immobilité dans l'Œuvre d'Artaud qui permet à beaucoup de se l'approprier.

Il s'agit ici d'exalter ultérieurement l'écriture de ses dernières années, la plus fragmentée et incomplète, qui s'anime et s'incarne, se transfigure et se régénère, pour la faire renaître à l'intérieur d'une structure polymorphe dans laquelle, à travers des filiations et des trahisons, sa pensée se renouvelle et est prête à parler de nouveau aux jeunes générations. L'Artaud d'aujourd'hui nous parle à travers son *corps de douleur* qui, dans l'œuvre tout comme dans sa biographie, se transfigure en ce qui a été défini comme *corps glorieux*⁴.

Dans ses derniers écrits, Dieu, ainsi que Bouddha, Allah et le Dalai-lama ne mériteront plus le respect : *L'anatomie générale de l'homme est depuis des siècles tronquée, parce qu'elle fut improvisée, improvisée par ces meneurs pressés d'êtres, qui s'appelèrent Jéhovah, Charlemagne, Jésus-christ, Copernic, Iamblique, Protée, Prométhée, le boudha, Moïse de Léon et Mahomet*.⁵

Ses malédictions contre tous les noms de Dieu et contre l'ordre établi, les images crues et blasphématoires, les nombreuses références aux désastres de la chair : pets, morpions, sperme et merde sont autant de provocations contre un monde illusoire qui a tenté, sans succès, de le supprimer et de l'homologuer. Pour survivre à cette tentative d'annihilation forcée, Artaud a revendiqué et brandi comme unique arme son corps de douleur, régénéré dans le langage comme un nouveau corps. Et tout ceci, d'après nous, sans la moindre volonté politique et sans vouloir élaborer des théories universelles ; solitaire comme une grande figure tragique, déporté et mutilé, interné et incompris.

Artaud doit être lu et relu de nombreuses fois, entièrement et en langue originale, avec la possibilité de *voir* : voir dans les cahiers comment il a mis en page ses paroles, syllabe par syllabe ; voir comment ses nombreux dessins s'intègrent avec les textes et les *glossolalies*⁶, comment les syllabes tournent autour des images et s'en servent pour former des mots, et comment les lettres deviennent elles-mêmes des signes à côté des dessins ; voir ses cahiers à couverture anonyme et froissée, parfois rongée par des souris, parfois tâchée ; voir les pages et les couvertures perforées par des coups de couteau furieux. Voir comment il a disposé à sa façon l'espace de la page, en mélangeant les dessins et les mots, en utilisant l'espace vertical en plus de l'horizontal, en superposant souvent diverses pensées sur la même page, une ligne après l'autre, des pensées qui ont peut-être été écrites des jours différents, l'une au crayon et l'autre avec un stylo à encre verte.

Son écriture devient forme, ses dessins ont un sens, le mot alphabétique se transforme en idéogramme, en signe graphique. Le son dont les signes sont la trace flotte suspendu sur toute la page, et le lecteur est invité à les déchiffrer en lisant à voix haute, comme s'ils étaient des notes de musique. Si des mots

³ Antonin Artaud, *Post scriptum au Manifeste pour un théâtre avorté*, 8 janvier 1927, in *Œuvres*, p. 234.

⁴ Cf. Umberto Artioli, *Teatro e corpo glorioso*, Feltrinelli, Milan 1978. Voir également Alessandro Cappabianca, *L'immagine estrema. Cinema e pratiche della Crudeltà*, Costa & Nolan, Milan 2005, p. 44 et aussi, du même auteur, *Artaud. Un'ombra al limitare d'un grande grido*, L'Epos, Palerme 2002.

⁵ Antonin Artaud, *Je ne supporte pas l'anatomie humaine...* (1946), in *Œuvres*, p. 1089.

⁶ D'après les écrits de Jean Gouillard et Mircea Eliade, les glossolalies sont des mots syllabiques d'une langue individuelle, inconnue des autres, qui permet d'entrer en communication avec Dieu au moyen de leur récitation rythmique.

sont écrits avec une calligraphie plus grande, peut-être que l'on doit hausser la voix, s'ils sont soulignés deux fois il faut y mettre davantage d'énergie, faire une brève pause à chaque retour à la ligne... Ainsi ses glossolalies, syllabes rythmées qui semblent n'avoir aucun sens à première vue, assument une fonction particulière et importante à l'intérieur de l'espace sonore, en scandant les phases de la respiration, en plus du reste des sens que nous pouvons attribuer à ce langage particulier, comme nous l'enseignent les chercheurs de la mystique antique⁷.

Pour ce faire, nous avons essayé de considérer comme primordial l'aspect rythmique, qui jaillit de la valeur graphico-spatiale de son œuvre : il devient vite évident que la position du mot sur la page permet d'en souligner l'importance, d'attribuer de nouvelles nuances aux sens dissimulés derrière elle. Dans ses textes, l'image, la forme graphique des mots, a la même importance – ou peut-être même davantage – que le contenu des mots mêmes. Le sens donne l'impression de surgir d'un entrelacement de la forme du mot, son contenu et sa position sur la feuille.

Il est inutile de chercher une progression linéaire dans le temps de ses réflexions ; elles paraissent plutôt se déplacer avec des bonds et des vagues, par associations idées et par rapprochements sonores. Souvent, Artaud laisse vides les pages gauches de ses cahiers, ou en utilise plusieurs le même jour, sur lesquels il écrit en même temps. Ce sont des textes apparemment sans logique, si ce n'est celle du besoin intérieur, qui procède bien, lui, comme un flux ininterrompu.

Pour comprendre à quel point il considérait comme inutile de conserver l'ordre chronologique dans les feuilles des cahiers, nous pouvons citer un amusant jeu de mots sur l'*avant* et l'*après* et sur l'assonance entre *plutôt* et *plus tôt*, qu'il écrit en novembre 1946 dans *Ci-gît*⁸:

C'est ainsi que:

le grand secret de la culture indienne
est de ramener le monde à zero,
toujours,

mais plutôt

1° trop tard que plus tôt,

2° ce qui veut dire
plus tôt
que trop tôt,

3° ce qui veut dire que le plus tard ne
peut revenir que si plus tôt a mangé
trop tôt,

4° ce qui veut dire que dans le temps
le plus tard
est ce qui précède
et le trop tôt
et le plus tôt,

5° et que si précipité soit plus tôt
le trop tard
qui ne dit pas mot
est toujours là,

qui point par point désemboîte
tous le plus tôt⁹.

En réalité, avec une analyse plus approfondie, certains de ces écrits révèlent une cohérence inattendue avec ses œuvres des années trente.

⁷ Cf. *Petite Philocalie de la prière du cœur* (1953) sous la direction de Jean Guillard, éditions du Seuil, Paris 1979.

⁸ Antonin Artaud, *Ci-gît*, K éditeur, Paris, décembre 1947.

⁹ Antonin Artaud, *Ci-gît* (1946), in *Œuvres*, cit., pp. 1157-1158.

Nous avons voulu réaliser avant tout un travail d'observation visuelle des dix-sept derniers cahiers, sans être discriminatoires envers le contenu des mots eux-mêmes, en reportant tout dans les transcriptions jointes en appendice, y compris ce qui n'est clairement que des notes rédigées à la hâte, des jeux de mots et du divertissement : nous « regardons les textes » comme on « lit ses dessins », sans la moindre discrimination entre eux, qu'elle soit de forme ou de contenu. Il s'agit de réévaluer la qualité visuelle de la dernière phase de l'œuvre d'Artaud, qui fut plutôt négligée jusqu'à ces dernières années et qui subsiste au-delà des dessins, redécouverts assez récemment¹⁰, la plupart se trouvant dans ces cahiers d'écolier¹¹.

Le choix de ces pages a été fait essentiellement pour des raisons visuelles, graphico-spatiales. En ce qui concerne les transcriptions intégrales jointes en appendice et leurs traductions italiennes, nous avons dû les réaliser seulement en suivant les mots à cause de la nécessité typographique de réduire en langage linéaire ses *dessins désordonnés*. Le résultat, qui privilégie fortement le sens aux dépens des formes, est donc une trahison partielle. Nous avons pu conserver seulement en partie sa spatialité poétique, en respectant les retours à la ligne très fréquents.

En 1945, en se remettant à écrire, il avait dit à ses amis : *je me remets au travail pour guérir la vie*. L'inverse est sans doute vrai aussi : guérir son corps, c'était toute sa vie. Toute son énergie semble se concentrer vers cet objectif : sa pensée cherche incessamment le point de passage à travers lequel il pourrait, avec un incessant travail à la scie et au marteau qui grincent sur les os et les tendons, séparer puis réassembler les pièces détachées pour se refaire un nouveau corps.

Entre le corps d'Artaud, sa pensée et le monde qu'il connaît, malgré les voyages qu'il a faits dans de terres lointaines, du Mexique aux pays arabes visités sur les plateaux des films dans lesquels il a joué, la distance était très brève, presque inexistante. Le corps d'Artaud se révèle être le lieu principal sur lequel il concentre son attention, ou nous pourrions dire tout son monde, le bien et le mal, son *champ de guerre* et sa *résurrection* – comme lui-même le déclare en 1946 : *Le corps humain est un champ de guerre où il serait bon que nous revenions. C'est maintenant le néant, maintenant la mort, maintenant la putréfaction, maintenant la résurrection*.¹²

Le retour aux sources artaudiennes nous a donné l'impression d'entrer dans un rapport très fertile non seulement avec la pensée, mais aussi avec sa personne même, par l'intermédiaire de ce qui est resté de lui, ses effets personnels, les cahiers dans lesquels il rédigeait des notes et des pensées.

Il ne me suffit pas pour juger de l'œuvre d'un homme d'avoir en mains son œuvre, je veux aussi avoir en mains sa vie, et même l'écrivain mort, elle continue à transsuder dans son œuvre.¹³ Dans cette lettre, Artaud affirme que la vie d'un homme continue à transsuder dans son œuvre même après sa mort : c'est exactement ce dont nous avons pu faire l'expérience en lisant ses manuscrits originaux.

Même d'après l'anthropologue américain Alfred Gell, les cahiers, au même titre que d'autres effets personnels, bien qu'ils soient des artefacts – c'est-à-dire qu'ils n'appartiennent pas au règne des vivants – doivent être considérés, d'un point de vue anthropologique, comme étant part de la personne qui les a possédés. Les objets prolongent l'action de la personne elle-même, causent son expansion spatio-temporelle et en font une *personne distribuée* au-delà des limites du corps.¹⁴

La vie d'Antonin Artaud peut être subdivisée en quelques étapes fondamentales : la première à partir de ses origines familiales et du période de son adolescence à Marseille, de 1896 à 1920, jusqu'à l'arrivée à Paris.

¹⁰ En 1986, à l'occasion du centenaire de la naissance d'Artaud, est publiée l'œuvre *Antonin Artaud, dessins et portraits* de Jacques Derrida et Paule Thévenin. La même année ont eu lieu l'exposition *Works on paper*, présentée au MoMA de New York, et celle de Venise au Museo Correr, Fondazione Bevilacqua La Masa. En 1995, l'exposition *Antonin Artaud, Œuvres sur papier* a été ouverte au public du 17 juin au 17 septembre au Musée Cantini de Marseille.

¹¹ L'observation visuelle a été rendue possible par la possibilité récente d'accéder aux technologies numériques qui permettent de reproduire sans problème les pages d'Artaud et d'en reposer quelques images à l'intérieur du texte.

¹² Antonin Artaud, *Quand la conscience déborde un corps* (1946), in *Œuvres*, pp.1181-1182.

¹³ Antonin Artaud, *Lettre au maire de Pérouse*, (septembre 1947). Ici, Artaud parle de Jean-Paul Sartre. In : Antonin Artaud, *CsO: il corpo senz'organi*, sous la direction de Marco Dotti, Mimesis, Milan 2003, p. 107.

¹⁴ Cf. Alfred Gell, *Art and Agency* Clarendon Press, Oxford 1998.

Il y a déjà connu Jean Paulhan, qui lui permettra de publier la *Correspondance avec Jacques Rivière*, correspondance commencée en 1923 et publiée en 1927, où il déclare qu'il cherche à ouvrir les *tiroirs supérieurs* de son cerveau.

Nous pouvons dire que l'œuvre principale d'Artaud a été d'essayer de maintenir le corps en vie, pour pouvoir maintenir en vie avec lui une pensée active qui ne s'engouffre ni dans l'abîme de la folie ni dans l'inertie creuse des conventions. Œuvre à laquelle il s'est dédié en étant tout à fait conscient. Voici ce qu'il écrit en 1923 à Jacques Rivière :

Je souffre d'une effroyable maladie de l'esprit. Ma pensée m'abandonne, à tous les degrés. Depuis le fait simple de la pensée jusqu'au fait extérieur de sa matérialisation dans les mots. Mots, formes de phrases, directions intérieures de la pensée, réactions simples de l'esprit, je suis à la poursuite constante de mon être intellectuel¹⁵.

La deuxième étape de sa vie est l'activité poursuivie dans le monde du théâtre de 1928 à 1938, quand il élabore sa théorie de l'*acte utile* au théâtre, en s'éloignant du group de surréalistes.

Dans un article de juillet 1934, Artaud, avec le prétexte d'un article critique fictif destiné à lui-même, explique très clairement son idée du théâtre : en faire *une sorte d'acte utile*. Dans cette phase de sa recherche, les Grands Mythes du Passé, qui ont été inventés pour faire durer et manifester les "forces pures", semblent unir le théâtre et la vie :

Tous les Grands Mythes du Passé dissimulent des forces pures. Ils n'ont été inventés que pour faire durer et manifester ces forces. Et hors de leur gangue scolaire et littéraire, Antonin Artaud veut tenter par le truchement d'une tragédie mythique d'en dire sur la scène les forces naturelles, et de rendre ainsi le théâtre à sa véritable destination.

C'est à dire que par ce procédé le théâtre cesse d'être un jeu et le délassement d'une soirée éphémère pour devenir une sorte d'acte utile, et prendre la valeur d'une véritable thérapeutique où les foules antiques venaient puiser le goût de vivre, et la force de résister aux atteintes de la fatalité¹⁶.

Pour lui, le fait de s'occuper des Grands Mythes du Passé, de métaphysique et de théâtre semble représenter des phases de cette même recherche.

C'est par la peau que l'on fera entrer la métaphysique dans les esprits, nous dit Artaud en 1935¹⁷.

L'étape suivante concerne les circonstances de sa folie : de septembre 1937 à mai 1946 et le rôle de ses amis dans sa sortie de l'asile de Rodez.

A partir de mai 1946 commencent les deux dernières années de la vie d'Artaud, celles de son retour à Paris, avec la production de ses dernières œuvres et activités : la conférence au Théâtre du Vieux-Colombier (*Histoire vécue d' Artaud-Mômo. Tête à tête, par Antonin Artaud*, 13 janvier 1947), l'écriture de *Suppôts et supplications*¹⁸,

recueil de textes écrits entre mars 1945 et février 1947, qui ne sera publié qu'en 1978 ; *Ci-gît*¹⁹, commencé pendant un bref séjour à Sainte-Maxime en septembre 1946 et publié en décembre 1947, et en février 1947, *Van Gogh le suicidé de la société*²⁰. Cette œuvre sera imprimée rapidement, toujours chez K éditeur, et recevra le Prix Saint-Beuve en janvier 1948.

En septembre 1946, Artaud signe avec Gallimard l'accord pour la publication de ses œuvres complètes –fait plutôt rare pour un auteur vivant– quatre volumes sont prévus. Il en avait déjà préparé la présentation le mois précédent, et il y écrit :

¹⁵ Antonin Artaud, *Correspondance avec Jacques Rivière*, (lettre du 5 juin 1923), in *Œuvres*, p. 69.

¹⁶ Antonin Artaud, Article de juillet 1934, in *Œuvres*, p. 479.

¹⁷ Antonin Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté, premier manifeste* (1935), in *Œuvres*, p. 565.

¹⁸ Antonin Artaud: *Suppôts et supplications [Succubi e supplizi]*, in *Œuvres Complètes*, vol. XIV* e XIV**, Paris 1978.

¹⁹ Antonin Artaud, *Ci-gît*, K éditeur, Paris décembre 1947.

²⁰ Antonin Artaud: *Van Gogh le suicidé de la société [Van Gogh, il suicidato della società]* (1947), in *Œuvres*, pp. 1439-1463, et in *Œuvres Complètes*, vol. XIII, Paris 1971. Texte écrit en février-mars 1947 et publié par K éditeur à Paris la même année.

Moi poète j'entends des voix qui ne sont plus du monde des idées.
 Car là où je suis il n'y a plus à penser.
 La liberté n'est plus qu'un poncif plus insupportable que l'esclavage.
 Et la cruauté l'application d'une idée.
 Carné d'incarné de volonté osseuse sur cartilages de volonté rentrée, mes voix ne s'appellent pas Titania,
 Ophélie, Béatrice, Ulysse, Morella ou Ligeia,
 Eschyle, Hamlet ou Penthésilée,
 elles ont un heurt de sarcophage hostile, une friture de viande brûlée, n'est-ce pas Sonia Mossé [...]

 Une descente a pic dans la chair sèvre d'appeler la cruauté à demeure, la cruauté ou la liberté,
 Le théâtre c'est l'échafaud, la potence, les tranchées, le four crématoire ou l'asile d'aliénés²¹.

Après la fin de son internement, l'activité d'Artaud devient fébrile : il peint de nombreux portraits et de grands dessins, il rédige 406 cahiers, des milliers de pages qui documentent ses dernières pensées. Sur le support fragile des dessins et des cahiers, Artaud réinvente un nouveau corps d'écriture, entre texte et dessin, entre théâtre vocal et danse rythmée à coups de couteau qui transpercent la page. Bien avant Lucio Fontana, Artaud, en cherchant à aller au-delà, découpe la surface, son support d'écriture, les pages de ses cahiers, il les perce avec son crayon, les remplit de trous pour les faire respirer. Il les traite comme de la matière vivante : *Artaud troue le manuscrit qui contribuait jusque-là à construire, chez l'écrivain, une enveloppe souple et ferme, qui le délimitait et l'unifiait, une peau vivante pour ses pensées, une surface sensible pour l'inscription de ses traces*²².

Il prépare diverses œuvres pendant ces deux ans, mais tout s'arrête après la création et la censure de l'œuvre radiophonique à plusieurs voix *Pour en finir avec le jugement de dieu*, enregistrée à partir de novembre 1947, censurée au début du mois de février 1948 et qui sera diffusée seulement en 1973. Enfin la dernière étape : la maladie et la mort (4 mars 1948), avec la lutte contre la souffrance du corps qui se lit dans ses derniers cahiers et qu'il personnifie quand il parle d'êtres qui essaient de *le succuber*, êtres avec lesquels il identifie la tumeur qui dévaste ses organes internes et qu'il désignait comme *la bête qui lui rongerait l'anus*²³.

Le corps d'Artaud : *Je n'accepte pas de n'avoir pas fait mon corps moi-même*

*On a fait manger le corps humain,
 on l'a fait boire,
 pour s'éviter
 de le faire danser.*²⁴

*Je n'accepte pas de n'avoir pas fait mon corps moi-même*²⁵, écrivait Artaud en 1947, et cette confession décrit toute son impuissance et la révolte contre son temps.

La surface du corps doit être travaillée avec calme et patience, avec une lime fin, selon Artaud, peut-être que ainsi l'on peut calmement procéder à la pacification de la guerre en cours dans son corps : *C'est l'action de se frayer un passage à travers un mur de fer invisible, qui semble se trouver entre ce que l'on sent et ce que l'on peut. Comment doit-on traverser ce mur, car il ne sert de rien d'y frapper fort, on doit miner ce mur et le traverser à la lime, lentement et avec patience à mon sens.*²⁶

Le discours sur le corps parcourt toute l'œuvre d'Artaud comme un fleuve plus ou moins souterrain, pour émerger comme un courant impétueux de paroles sans frein dans les derniers cahiers écrits pendant ses dernières années. Tous ses écrits, en commençant par *L'Ombilic des limbes*, où il affirme

²¹ Ivi, p. 22.

²² Régine Detambel, *Bernard Noël, poète épithélial*, Jean Michel Place, s.d, p.27.

²³ Paule Thévenin, *Antonin Artaud dans la vie*, in *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Seuil, Paris 1993, p. 68.

²⁴ Antonin Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté* (10 novembre 1947), in *Œuvres*, p. 1656.

²⁵ Antonin Artaud, *Texte préparatoire à « Paris Varsovie »* (cahier 365), in *Œuvres*, p.1577.

²⁶ Vincent Van Gogh, in Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, in *Œuvres*, p. 1452.

de ne pas concevoir d'*œuvre comme détachée de la vie*²⁷, jusqu'au dernier cahier, écrit le 4 mars 1948 peu avant sa mort, confirment la nécessité de se recréer un corps, de remettre ensemble les pièces une par une, centimètre par centimètre. : Artaud tente de reconquérir le lieu qu'il habite, le corps. Ainsi la possibilité de *pouvoir organiser mon corps à ma guise*²⁸ était déjà invoquée de façon lucide pendant ses premières années d'activité artistique.

Artaud n'hésitait pas à exposer son angoisse en écrivant en 1924 dans *L'ombilic des limbes* :

Il y a un mal contre lequel l'opium est souverain et ce mal s'appelle l'Angoisse, dans sa forme mentale, médicale, physiologique, logique ou pharmaceutique, comme vous voudrez.

L'Angoisse qui fait les fous.

L'Angoisse qui fait les suicidés.

L'Angoisse qui fait les damnés.

L'Angoisse que la médecine ne connaît pas.

L'Angoisse que votre docteur n'entend pas.

L'Angoisse qui lèse la vie.

L'Angoisse qui pince la corde ombilicale de la vie.²⁹

Par la suite, après avoir voulu entraîner son corps pour le théâtre dans les années trente, il le déclare dispersé, explosé, liquéfié et tente de le refaire, pour recréer un corps-œuvre qui ne soit plus séparé de la vie. En 1937, en pleine souffrance psychique, il avait écrit : *C'est un vrai Désespéré qui vous parle et qui ne connaît le bonheur d'être au monde que maintenant qu'il a quitté ce monde, et qu'il en est absolument séparé. / Morts, les autres ne sont pas séparés. Ils tournent encore autour de leurs cadavres./ Je ne suis pas mort, mais je suis séparé.*³⁰

Ses derniers textes sur le corps, obscurs à l'époque, sont maintenant devenus très clairs, s'ils sont lus en tenant compte du ressenti contemporain, où *se sentir séparé de son propre corps* devient très fréquent.

Dans le dernier cahier, dont on présume qu'il ait été écrit pendant qu'Artaud était en train de mourir, on trouve encore : *La magie, la magie abjectative existe celle qui démaçonne et dénivelle le corps, [...] celle qui fond le corps en esprit et en principe qui fait du corps cette coulée de petit lait, ce courant laiteux isolé/ dans le trajet du corps entier de la marche de maçonnerie entière.*³¹

Plutôt qu'affronter l'analyse complète des principaux textes d'Artaud, tâche que d'autres chercheurs plus compétents ont déjà entreprise, nous pensons qu'il est préférable de continuer de citer directement Artaud, en ne commentant qu'au minimum indispensable.

Nous sommes convaincus que l'écho subtil qu'ils provoquent chez les lecteurs, bien qu'ils ne rendent parfois pas justice au contexte dans lequel est située la phrase même, permette d'éprouver cet *éblouissement* utile que ses textes continuent à susciter chez nous. Evelyne Grossman se demande : *pourquoi ces affres, ces angoisses, ces effondrements, cette violente dépersonnalisation [...], peut-elle nous éblouir ainsi, nous faire sortir de nous, nous donner une idée de cet infini du sens qu'ils cherchèrent à atteindre ?*³²

²⁷ Antonin Artaud, *L'ombilic des limbes*, in *Œuvres*, p.105.

²⁸ Antonin Artaud, Cahier 392 (janvier 1948), p. 6 verso. Cahier inédit.

²⁹ Antonin Artaud, *L'ombilic des limbes*, in *Œuvres*, p.115.

³⁰ Antonin Artaud, *Les nouvelles révélations de l'être*, in *Œuvres*, p. 788. Imprimé par l'éditeur Denoël le 28 juillet 1937 et signé par Artaud sur la quatrième de couverture avec le pseudonyme « Le Révélé ».

³¹ Antonin Artaud, Cahier 406, p. 6 verso, inédit, (écrit la nuit du 4 mars 1948, dernière nuit d'Artaud).

³² Evelyne Grossman, *Deleuze lecteur d'Artaud – Artaud lecteur de Deleuze*, in Aa.Vv., revue Rue Descartes, n°59, PUF, Paris 2008, p. 90.

Comme nous l'avons dit, la recherche d'une unité intérieure de l'individu, pour ce que lui appelle « création d'un corps nouveau », est répétée obstinément dans les cahiers sur un ton de plus en plus âpre. Au théâtre, pour se reconstruire, un nouveau corps se remet en question sous l'aspect organique pour se recréer en incorporant physiquement la culture. Sans séparation entre l'art et la vie, *Il faut insister sur cette idée de la culture en action et qui devient en nous comme un nouvel organe, une sorte de souffle second*³³, écrit Artaud, établissant clairement en un unique continuum l'aspect organique d'un second souffle, avec la possibilité de revenir à une culture active. Se construire un *souffle second* sert à reconnaître que dans la vie, les corps ou les objets et leur représentation mentale font partie d'une unique réalité dont l'un n'est que le double, l'ombre de l'autre : l'être humain est un double de sa représentation idéale, et cette représentation, la culture, n'est qu'un double réel de la réalité organique de l'homme. *Le plus urgent ne me paraît pas tant de défendre une culture dont l'existence n'a jamais sauvé un homme du souci de mieux vivre et d'avoir faim, que d'extraire de ce que l'on appelle la culture, des idées dont la force vivante est identique à celle de la faim*³⁴. La culture, dans l'esprit d'Artaud, doit devenir quelque chose de physique, avoir la même force vivante que la faim, et d'après lui, il est possible de rendre la culture organique car il n'y a pas de rupture entre le monde physique et le monde idéal. En effet, il poursuit ainsi : *Si le signe de l'époque est la confusion, je vois à la base de cette confusion une rupture entre les choses, et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation*³⁵.

Il s'agit donc de travailler, à travers le théâtre, pour une extension des deux domaines, celui de la réalité et celui des idées qui la représentent, de façon à reconnaître qu'il n'y a pas de rupture entre eux. Avec le travail théâtral, l'acteur et le spectateur peuvent s'apercevoir *physiquement* que les frontières des deux mondes se confondent et se superposent.

Le théâtre est le seul endroit au monde et le dernier moyen d'ensemble qui nous reste d'atteindre directement l'organisme, et, dans les périodes de névrose et de sensualité basse comme celle où nous plongeons, d'attaquer cette sensualité basse par des moyens physiques auxquels elle ne résistera pas.³⁶

Le théâtre est le seul lieu où il est encore possible de rejoindre directement l'organisme et de pousser l'homme, à travers des moyens physiques, à réveiller dans son corps ses nerfs et son cœur, les énergies les plus subtiles et la sensibilité la plus profonde : *Au point d'usure où notre sensibilité est parvenue, il est certain que nous avons besoin avant tout d'un théâtre qui nous réveille : nerfs et cœur*³⁷.

Les moyens physiques de l'acteur sont déployés dans le but de faire se manifester des forces extérieures, en unissant le théâtre aux forces de la nature et de la magie antique : *nous comptons faire servir le lyrisme de l'acteur à manifester des forces externes ; et faire rentrer par ce moyen la nature entière dans le théâtre, tel que nous voulons le réaliser*.³⁸

Le spectacle *qui ne craigne pas d'aller aussi loin qu'il faut dans l'exploration de notre sensibilité nerveuse*³⁹ s'adresse à l'organisme tout entier, et en explore la sensibilité nerveuse sans séparer le corps de l'esprit.

Quand Artaud parle du *Double*, il indique donc cette matière indistincte, cet entremêlement de forces qui ne sont pas encore nées et qui constitue la « base organique » du théâtre. Le travail sur le corps, le fait de *remettre en cause organiquement* l'homme-spectateur, doit servir à agir sur la sensibilité du corps pour la rendre adaptée à une perception plus approfondie, une nouvelle perception qui permettra de remettre en question son sens de la réalité et sa place dans le réel, pas seulement pour les aspects descriptifs externes, mais en particulier en ce qui concerne son monde intérieur.

³³ Antonin Artaud, *Le Théâtre et la culture* (1935), préface au recueil *Le Théâtre et son Double*, in *Œuvres*, p. 506.

³⁴ *Ibid.*, p. 505.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Antonin Artaud, *En finir avec les chefs-d'œuvre* (mai 1933), part du *Théâtre et son Double*, in *Œuvres*, p. 553.

³⁷ Antonin Artaud, *Le Théâtre et la Cruauté, premier manifeste* (publié dans NRF en octobre 1932), part du *Théâtre et son Double*, in *Œuvres*, p. 555

³⁸ *Ibid.*, p. 556.

³⁹ *Ibid.*, p. 557.

En d'autres termes, le théâtre doit poursuivre, par tous les moyens, une remise en cause non seulement de tous les aspects du monde objectif et descriptif externe, mais du monde interne, c'est-à-dire de l'homme, considéré métaphysiquement. Ce n'est qu'ainsi, croyons nous, qu'on pourra encore reparler au théâtre des droits de l'imagination. Ni l'Humour, ni la Poésie, ni l'Imagination, ne veulent rien dire, si par une destruction anarchique, productrice d'une prodigieuse volée de formes qui seront tout le spectacle, ils ne parviennent à remettre en cause organiquement l'homme, ses idées sur la réalité et sa place poétique dans la réalité.⁴⁰

Il faut refaire au théâtre le corps du spectateur et de l'acteur. Le lieu théâtral tout entier, l'espace indistinct de la scène et de la salle, de la scène et de la vie, est ce lieu virtuellement infini où s'articule pour Artaud un corps sans limites, c'est-à-dire un corps nouveau avec lequel on peut, après une préparation adaptée, dépasser les limitations habituelles des facultés sensibles de l'homme et élargir à l'infini les frontières de ce que nous appelons la réalité :

Briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre ; et l'important est de ne pas croire que cet acte doive demeurer sacré, c'est-à-dire réservé. Mais l'important est de croire que n'importe qui ne peut pas le faire, et qu'il y faut une préparation.

Ceci amène à rejeter les limitations habituelles de l'homme et des pouvoirs de l'homme, et à rendre infinies les frontières de ce qu'on appelle la réalité.

Il faut croire à un sens de la vie renouvelé par le théâtre, et où l'homme impavidement se rend le maître de ce qui n'est pas encore, et le fait naître. Et tout ce qui n'est pas né peut encore naître pourvu que nous ne nous contentions pas de demeurer de simples organes d'enregistrement.

Aussi bien, quand nous prononçons le mot de vie, faut-il entendre qu'il ne s'agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes. Et s'il est encore quelque chose d'inférieur et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers.⁴¹

Le théâtre devient cet espace sans limites où l'on peut faire naître un corps, lui aussi, illimité. La dislocation de son action cruelle à l'extérieur des lieux de la représentation traditionnelle et loin de l'environnement intellectuel parisien ne fut pas acceptée (tout comme elle ne le serait pas aujourd'hui), provoquant une réaction agressive du corps social qui amena son internement forcé en hôpital psychiatrique au cours de son voyage en Irlande en 1937 :

J'avais parlé de cruautés réelles sur le plan du diapason,

j'avais parlé de cruautés manuelles sur le plan de l'attitude action,

j'avais parlé de guerre moléculaire d'atomes, chevaux de frise sur tous les fronts, je veux dire gouttes de sueur sur la front,

j'ai été mis en asile d'aliénés⁴².

Dans le texte paru dans le numéro de juillet 1946 de la revue *La Rue*, intitulé *Le théâtre et l'anatomie*, il rend encore plus clair le fait que ce qui l'intéresse n'a jamais été tant le théâtre que la possibilité d'y reconstruire l'anatomie de l'homme de façon à ce qu'il ne pue ni ne suppure plus : *Le théâtre n'a jamais été fait pour nous décrire l'homme et ce qu'il fait, mais pour nous constituer un être d'homme qui puisse nous permettre d'avancer sur la route de vivre sans suppurer et sans puer.*

⁴⁰ Ibid., p. 560.

⁴¹ Antonin Artaud, *Le Théâtre et la Culture*, (1935), in *Œuvres*, p. 509.

⁴² Antonin Artaud, *Le théâtre et l'anatomie*, (1946), in *Œuvres*, p. 1093.

*L'homme moderne suppure et pue parce que son anatomie est mauvaise, et le sexe par rapport au cerveau mal placé dans la quadrature des 2 pieds.*⁴³

Le choix en-dehors du théâtre sera celui de se rendre illimité en répandant des fragments de mots autour de lui comme s'il s'agissait de fragments de corps, avec son propre moi, déjà dispersé à l'intérieur du corps, qui déborde à l'extérieur, sur les choses, comme s'il était liquide. Artaud commencera à revendiquer la possibilité de réaliser cette action même à l'extérieur du théâtre, en se servant de son propre corps comme d'une scène, et deviendra *l'Homme-théâtre*. Son action se propagera à l'extérieur des théâtres.

Et maintenant je vais dire une chose qui va peut-être stupéfier bien des gens.

Je suis l'ennemi

du théâtre.

Je l'ai toujours été.

Autant j'aime le théâtre

autant je suis, pour cette raison-là, son ennemi.

Le théâtre est un débordement passionnel

un épouvantable transfert

de forces

du corps

au corps⁴⁴.

En 1947, en écrivant *Le corps humain*, il explique plus précisément quelle relation il compte construire entre le théâtre et le corps en appliquant en-dehors de la scène les procédures du corps et *l'attitude action* qu'il a théorisées pour l'acteur du *Théâtre et son double* :

Le corps humain n'est jamais achevé.

C'est lui qui parle,

lui qui frappe,

lui qui marche,

lui qui vit.

Où est l'esprit,

qui l'a jamais vu

sauf pour vous le faire croire,

à vous le corps ?

Il est devant le corps,

autour de lui,

comme une bête,

une maladie.

Ainsi donc le corps est un état illimité qui a besoin qu'on le préserve,

qu'on préserve son infini.

Et le théâtre a été fait pour cela.

Pour mettre le corps en état d'action

active,

efficace,

effective,

pour faire rendre au corps son registre

organique entier

dans le dynamisme et l'harmonie.

Pour ne pas faire oublier au corps

qu'il est de la dynamite en activité.⁴⁵

⁴³ Antonin Artaud, *Le théâtre et l'anatomie*, (publié le 12 juillet 1946), in *Œuvres*, pp. 1092-1093.

⁴⁴ Antonin Artaud, Cahier 201, 8 - 14 décembre 1946, in *Œuvres*, p. 1177.

La fonction de l'acteur sera désormais celle de *transférer les corps* :

D'un souffle à un souffle passe un corps,
et l'opération de faire passer un corps de sensibilité authentique d'un souffle à l'autre n'a rien de plus mystérieux et de plus magique que de créer un corps synthétique dans un laboratoire de chimie,
la seule différence est que si l'opération se fait de plus en plus dans le laboratoire de chimie elle a depuis des siècles cessé de se faire au théâtre,
or si la chimie manipule des corps abstraits de matière morte
le théâtre manipule des corps animés et concrets de sensibilité et de volonté.
La volonté du souffle animé
vit la mort d'un corps,
et le passage d'un corps à l'autre.
Elle vit l'apparition alchimique et magnétique d'un nouveau corps,
d'un souffle à un souffle elle vit le passage du nouveau corps.
L'acteur a cette fonction de transférer les corps.⁴⁶

Dans une lettre à Jean Paulhan, écrite à Rodez le 10 septembre 1945, il affirme : *je veux dire que ce qui est le moi ou le soi n'est pas axé sur une perception unique, et que le moi n'est plus unique parce qu'il est dispersé dans le corps au lieu que le corps soit rassemblé sur soi-même dans une égalité sensorielle absolue, et ne compose une perception d'absolu. Car l'homme n'est pas seulement répandu dans son corps, il est répandu dans le dehors des choses.*⁴⁷

Alors l'homme se retrouve en-dehors des frontières de son propre corps, renversé à l'extérieur, et absorbe avec son inertie électrique un vide errant, incommensurable et plein de trous.

En effet, dans le cahier 224 du 13 janvier 1947, utilisé dans le recueil *Suppôts et Supplications*, il affirmera : *l'étendue de mon corps interne n'existe plus. Il ne me reste plus que l'externe, l'inertie électrique du corps externe.*⁴⁸

Dans un autre *Théâtre de la Cruauté*, le second, celui qui fait partie de l'œuvre radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu*, datant du 19 novembre 1947, il écrit :

Le corps humain est une pile électrique
chez qui on a châtré et refoulé les décharges,

dont on a orienté vers la vie sexuelle
les capacités et les accents
alors qu'il est fait
justement pour absorber
par ses déplacement voltaïques
toutes les disponibilités errantes
de l'infini du vide
des trous de vide
de plus en plus incommensurables
d'une possibilité organique jamais comblée.⁴⁹

Le corps est fait pour absorber toutes les disponibilités errantes de l'infini incommensurablement vide d'une possibilité organique jamais comblée. Si l'organisme est vide, si l'étendue du corps intérieur n'existe plus, le corps n'a pas d'autre choix que déborder à l'extérieur, où il doit s'élargir à l'infini pour absorber cet énorme et incommensurable vide qui ne finira jamais. Alors l'intérieur inonde

⁴⁵ Antonin Artaud, cahier 325 (juillet 1947), in *Œuvres*, p. 1538.

⁴⁶ Antonin Artaud, cahier 295 (mai 1947), in *Œuvres*, p. 1518.

⁴⁷ Antonin Artaud, *Lettre à Jean Paulhan*, (10 septembre 1945), in *Œuvres*, p. 986.

⁴⁸ Antonin Artaud, *Interjections*, in *Suppôts et Supplications*, (1947), in *Œuvres*, p. 1392.

⁴⁹ Antonin Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté*, (1948) in *Œuvres*, p. 1656.

l'extérieur, comme le sang quand on coupe la peau, comme un corps solide qui fond et coule putréfié après la mort. Artaud en est convaincu :

P.S. Je crois d'ailleurs savoir pourquoi tant de gens actuellement se précipitent sur la yoga. C'est que l'anatomie aussi bien physique que métaphysique de l'homme est aujourd'hui sur le point de couler, parce qu'elle est fausse.⁵⁰

Ainsi, en renversant le corps intérieur vers l'extérieur, ce qui se trouvait dans les profondeurs du corps apparaît à la surface, mais la surface n'est-elle pas devenue à son tour infiniment vaste comme la profondeur ? Le 10 février 1948, il écrit :

je sais que le plus profond
du fond
et le fond
du plus profond
du profond
n est pas dans la creux
mais à la surface,
à la surface
de la face
et a qui se tiendra le
plus longtemps et
le mieux à la surface
de cette face que

celui là
l'emportera
l'emportera.⁵¹

Dans ce texte, il ne met donc pas l'accent sur la cavité interne du corps mais sur la surface qui, comme l'a également dit Paul Valéry, en est la partie la plus profonde : *Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau.*⁵² Dans le texte sur Van Gogh, écrit en février et mars 1947, il le décrit comme si les pores de sa peau pouvaient exploser à cause de la chaleur interne :

Le corps sous la peau est une usine surchauffée,
et dehors,
le malade brille,
il luit,
de tous ses pores,
éclatés.⁵³

On trouve dans ses écrits l'idée d'un entremêlement qui n'a pas de début ni de fin entre le corps et le monde, entremêlement qui est pour lui à l'origine de notre inertie actuelle. Artaud traite le monde comme un corps, et dans le mouvement général des sphères, il identifie une technique, la danse, pour le guérir des pires maladies :

Il n'y a la peste,
le choléra,
la variole noire
que parce que la danse

⁵⁰ Antonin Artaud, *Sur la yoga*, (1946), in *Œuvres*, p.1085. Publié dans la revue *Combat* en juillet 1946.

⁵¹ Antonin Artaud. Cahier inédit (février 1948). Cahier 400, p. 19 recto et verso.

⁵² Paul Valéry, *L'idée fixe*, *Œuvres*, II, Gallimard, Paris 1960, p. 42.

⁵³ Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société* (1947), in *Œuvres*, p. 1459.

et par conséquent le théâtre
n'ont pas encore commencé à exister.
[...]
La terre se peint et se décrit
sous l'action d'une terrible danse
à qui on n'a pas encore fait donner
épidémiquement tous ses fruits⁵⁴.

Dans l'œuvre radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu*, il précise la technique de cette danse pour se reconstruire et reconstruire le monde : il s'agit d'une *danse du corps à l'envers*.

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprenez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musetto et cet envers sera son véritable endroit⁵⁵

Pas une danse quelconque, mais une danse interne du corps, qui en secoue l'anatomie avec le mouvement, et qui, avec son appel à un retour en arrière, rappelle presque une immersion vers nos origines :

Faites danser enfin l'anatomie humaine,

de haut en bas et de bas en haut,
d'arrière en avant et d'avant en arrière,
mais beaucoup plus d'arrière en arrière,
d'ailleurs, que d'arrière en avant⁵⁶.

Ou quand il note simplement dans un cahier de janvier 1948 la brève formule thaumaturgique d'une technique physique personnelle, et voit la possibilité de se reconstruire selon ses idéaux à travers la marche et le chant, en utilisant l'action physique pour identifier ses désirs et entrer dans un rapport dynamique avec la réalité :

je suis un/ homme/homme/en marche
et c'est/en marchant / que / je /me/compose
tel /que je /me veux
et que je / comprends /ce que je veux / en marchant / et /en chantant⁵⁷

Pour Artaud, l'action physique était l'instrument nécessaire à la création de sa personnalité, pour réussir à être non seulement ce que l'on est par notre origine, notre classe sociale, notre destin, mais surtout ce que l'on fait et ce que l'on réalise pour soi au cours de notre vie.

Ainsi pourrait apparaître le grand Artaud-Kali, prêt à détruire les illusions du monde matériel en brandissant, comme la divinité hindoue aux innombrables bras, ses 406 mines antipersonnel en forme de cahiers aux pages cornées, remplis d'une écriture serrée et de dessins, pour nous apprendre à aller au-delà de la réalité apparente.

Déjà auparavant, le 19 décembre 1946⁵⁸, il écrit un texte qui exalte la suprématie du corps sur le reste de l'espace, un corps qui assume les dimensions mêmes du monde, en se faufilant *partout* :

Du corps
par le corps

⁵⁴ Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948), in *Œuvres*, pp. 1660-61.

⁵⁵ Antonin Artaud, *ibid.*, p.1654. Cf. Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, Bulzoni, 2006.

⁵⁶ Antonin Artaud, *ibid.*, p.1656.

⁵⁷ Antonin Artaud, Cahier 390, (janvier 1948), Bibliothèque Nationale Française, Paris, pp. 42 e 43.

⁵⁸ Cahier 205, puis dans *Suppôts et Supplications*.

avec le corps
depuis le corps
et
jusqu'au corps.
La vie,
l'âme
ne naissent qu'après.
Elles ne naîtront plus.
Entre le corps et le corps il n'y a rien.
rien que moi.
Ce n'est pas un état,
pas un objet,
pas un esprit,
pas un fait,
encore moins le vide d'un être,
absolument rien d'un esprit, ni de l'esprit,
pas un corps,
c'est l'intransplantable moi.
Mais pas un moi,
je n'en ai pas.
Je n'ai pas de moi, mais il n'y a que moi et personne,
pas de rencontre possible avec l'autre,
ce que je suis est sans différenciation ni opposition possible,
c'est l'intrusion absolue de mon corps, *partout*.⁵⁹

L'espace même du monde se configure alors comme faisant partie d'un corps imaginaire créé par l'homme. Voici un autre exemple :

Je hais et abjecte en lâche toute sensation et tout être.

Je hais et abjecte en lâche toutes les sensations de l'être.

Je hais et abjecte en lâche toute sensation qui ne conduirait pas à se mettre à la porte de l'être,
à mettre l'être à la porte d'une monde qui n'est pas encore commencé,
et qui après quelques semaines de vide a la prétention de se croire mort.

Nous ne sommes pas encore nés,

nous ne sommes pas encore au monde,

il n'y a pas encore de monde,

les choses ne sont pas encore faites,

la raison d'être n'est pas trouvée,

la seule question est d'avoir un corps,
d'avoir avec soi assez de corps pour passer intact, intouchable, misérable et vierge à
travers toutes les saletés sexuelles de l'enfer⁶⁰.

⁵⁹ Antonin Artaud, *Interjections, in Suppôts et Supplications*, (1947) in *Œuvres*, p. 1383.

⁶⁰ Antonin Artaud, *Paris-Varsovie*, extrait du cahier 370 (1947, publié dans la revue 84 n°3-4 en 1948), in *Œuvres*, p. 1580.

Sans opposition, tout semble s'annuler : selon Artaud, entre l'être et le Non-être apparaît *le Néant*. Le Double a généré le Néant, la conclusion inéluctable de cet entrelacs entre intérieur et extérieur, qui a laissé déborder l'intérieur du corps à l'extérieur en abolissant toute limite.

Jean-Luc Nancy nous dit ceci dans un essai récent consacré au corps : *Le corps-lieu n'est ni plein ni vide, il n'a ni dehors, ni dedans, pas plus qu'il n'a ni parties, ni totalité, ni fonctions, ni finalité*⁶¹.

Il n'y a plus rien à faire, rien à défendre, rien à construire. Une inanition totale épuise les corps. Dans cette inertie, le monde, créé à mon image, disparaît avec moi, avec la mort de mon corps : si on le l'aime pas, il suffit de se laisser mourir.

Sur la première page du cahier de début février 1948, quand on lui refuse la diffusion de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Artaud écrit :

Le monde n'existe pas
parce que
moi
artaud
je ne veux pas
qu'il existe

sans cela
il existerait

comment cela ?

Par la force de choses

Il y a une force
instante
immanente
et constante
qui
qui pousse
à tout instant
l'être à exister

et
celui ci
ce porcelet
ne cesse
de se laisser
faire

or
tout cela
est faux
c'est une
invention
saumâtre
sinistre
des prêtres
inanes
de Satan
car il n'y a
que le néant
et pas de force
si non

⁶¹ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Métaillié, Paris 2006 (1 éd. 2000), p. 16.

une force

terrible
d'inertie
la mienne

or
je ne veux plus
rien faire
je ne veux pas
travailler...⁶²

Artaud déclare donc sa volonté de *se refaire un corps*, mais certainement pas dans une perspective superficielle, esthétique – ce qu'il est commun de faire aujourd'hui grâce à la chirurgie qui corrige les formes de notre corps non conformes aux canons actuels.

Artaud est convaincu que son corps est le lieu de toutes les expériences, et c'est précisément l'expérience qu'il a vécue qu'il veut expulser hors de lui, pour *se refaire une vie*. *Je me remets au travail pour guérir la vie*, dit-il, en se remettant à écrire.

Il reste la conviction que certains paradigmes qui sont aujourd'hui en discussion – non seulement sur les scènes théâtrales et du spectacle, mais aussi dans le domaine de la vie en général – sont « inclus » dans ses cahiers, avec les *dessins écrits*, et incarnés, avec l'expérience de vie qu'il a subie.

Aujourd'hui, la tentation serait de désirer un corps invincible, comme Artaud le prédisait déjà en janvier 1948 : *Il faut s'y faire un corps qui tienne et qui résiste à tout dans le limité et l'illimité/ le réel et l'irréalité/ qui s'en ira*⁶³.

Artaud, visionnaire et prophétique dans ses écrits, voyait le corps comme un espace infini, sans limites, dont la peau-membrane embrasse les dimensions du monde entier : le corps est de l'espace vide, mais en même temps encombré à la limite de l'insupportable. C'est un espace vide qui contient en lui toutes les potentialités du monde, qui peut résister à n'importe quelle expérience extérieure, au monde réel tout comme au monde irréel, et dont on peut extraire du matériau à l'infini. La surface de son corps, comme une membrane, s'élargit et se restreint sans limites pour laisser passer et réguler les flux vitaux. En réalité, le corps, bien qu'il soit vide, contient paradoxalement l'univers tout entier (et tous les mots possibles). Il n'en finit jamais de révéler ses profondeurs. Artaud dit : *Le corps est une multitude affolée, une espèce de malle à soufflets qui ne peut jamais avoir fini de révéler ce qu'elle recèle*⁶⁴. Il s'agit de travailler pour s'immerger de nouveau dans les profondeurs, et non de rester à la surface.

En réalité, le corps, trop plein, est toujours sur le point de déborder ou d'exploser, rempli de technologies de la communication qui lient tout avec tout le monde.

On trouve aussi une trace de cette pensée « explosive » et de son pouvoir salvateur dans un des cahiers qui font l'objet de la présente étude :

tous les corps
non conformes
à ma volonté
s'en iront
sous l'effet
d'une
explosion
du corps
entier
entier
entier
entier

⁶² Antonin Artaud, Cahier 400, inédit (février 1948). De la p. 1 recto à 2 verso.

⁶³ Antonin Artaud, Cahier 395, 29 janvier 1948.

⁶⁴ Antonin Artaud, *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* (1946), in *Œuvres Complètes*, Vol. XXVI, p. 187.

entier
prochaine
et qui
rétablira tout⁶⁵

De nouveau dans un des derniers cahiers, celui du 10 février 1948 :

Toutes le parties
du corps sont
séparées
elles ne sont
pas jointes

et avant
quelles se soient
rejointes
il faut aux
choses
beaucoup de temps
le temps que
les

ante aums du cœur
utilisent pour s' épanouir
et éclater⁶⁶

Et il revendiquera la pratique de la parole pour se reconstruire une nouvelle identité physique, son nouveau corps, un fragment après l'autre : *Ce ne sont plus de paroles qui sortent de moi, ce sont des morceaux de corps*, dit-il.

Il avait déjà préfiguré ce processus de désintégration à propos de son propre corps ; ce serait le prélude nécessaire d'une renaissance :

Qui suis-je?
D'où je viens?
Je suis Antonin Artaud
et que je le dise
comme je sais le dire
immédiatement
vous verrez mon corps actuel
voler en éclats et se ramasser
sous dix mille aspects notoires
un corps neuf
où vous ne pourrez
plus jamais
m'oublier⁶⁷.

Expulser des fragments de corps pour accoucher de nouveau de soi, faire sortir de soi-même des lambeaux de corps retravaillés pour obtenir des formes nouvelles que les mots forgent eux-mêmes, déborder à l'extérieur pour absorber le vide du monde, voilà son nouveau et dernier projet de travail.

⁶⁵ Antonin Artaud, Cahier 392, inédit (janvier 1948).

⁶⁶ Antonin Artaud, Cahier 400, (1948), p.17 verso, inédit.

⁶⁷ Antonin Artaud, *Post-Scriptum à Pour en finir avec le jugement de dieu*, in *Œuvres Complètes, Vol. XIII*, p. 118 et dans *Œuvres*, p. 1663.

Toute écriture porte toujours avec elle un souhait de futur, les signes sur la feuille s'allongent comme des amarres lancées de notre bateau vers un quai qui se trouve au-delà du présent. Les textes d'Artaud ne font pas exception : ils doivent être compris comme acte physique, action, *doing*, moment de l'action théâtrale.

Le papier est l'interface de ceux qui, comme Artaud, veulent agir dans le réel, pour *se refaire un corps*, pour reprendre ses propres termes ; c'est le lieu dynamique d'où Artaud communique encore à qui sait le lire, à chacun de ceux d'entre nous qui ne l'ont pas connu personnellement, la nécessité d'un *acte utile*. Chez Artaud, c'est le papier qui transforme les pensées en réalité.

Les pages de ses derniers cahiers expriment, à travers des gribouillages, des blasphèmes et des grossièretés, une sensibilité exaspérée qui résiste contre l'homologation sociale. Elles documentent la révolte d'un corps et d'un esprit dépossédés d'eux-mêmes qui tentent de se réintégrer dans une identité physique *sinistrée* mais encore indomptable, bien qu'usée par les événements biographiques. Et tout ceci n'émerge pas comme une conquête qu'il a atteinte pendant ses derniers mois, mais comme une conviction qu'il tient à exprimer obstinément tout au long de sa vie.

Artaud semble exprimer de façon très concrète dans ses textes ce qui est un des objectifs principaux du théâtre : savoir interpréter la réalité dans son essence, en tenant compte de la complexité de tous les niveaux de l'existence, pas seulement apparente, par exemple quand il dit : *la réalité est terriblement supérieure à toute histoire, à toute fable, à toute divinité, à toute surréalité./ Il suffit d'avoir le génie de savoir l'interpréter*⁶⁸,

L'action de l'écriture et le théâtre sont des moments spéculaires d'un unique désir de modifier la réalité, en la faisant monter vers un état supérieur de l'être. Le corps, non pas un corps fictif ou idéal mais un vrai corps de matière pure, est valorisé car à travers lui, on peut récupérer l'expérience, lutter contre les conditionnements, vivre le monde sans aliénation.

La modernité de la pensée d'Artaud réside précisément dans sa volonté d'annuler la distance entre les corps et ses productions expressives, entre le corps naturel et l'identité que nous nous construisons tous petit à petit au cours de notre vie, en nous enveloppant en elle comme si elle était une nouvelle peau. La vie et l'art sont, pour lui comme pour nous, unies en un seul processus, celui-là même qui est à l'origine de la construction culturelle de l'individu d'aujourd'hui, construction qui réunit nature et culture comme une seule et même science.

Pour lui, des mondes entiers se concentrent dans le corps, *des soleils, des planètes, des fleuves, des volcans, des mers, des marées*, c'est ainsi qu'Antonin Artaud explicite poétiquement, dans une lettre à André Breton du 1^{er} mars 1947, la possibilité de se recréer un monde sur mesure, à partir du travail du corps :

Il n'y a pas de cosmos et chaque homme est son monde à lui tout seul, à lui donc à s'y initier en le faisant vivre, c'est à dire en le créant, du bras, de la main, du pied et du souffle de sa personnelle et inexpugnable volonté [...] Le corps humain a assez de soleils, de planètes, de fleuves, de volcans, de mers, de marées sans encore aller chercher ceux de la soi-disant extérieure nature et d'autrui⁶⁹.

Et au théâtre ? Si l'explosion du corps rétablit sa conformité à un niveau supérieur et fait naître ce fameux nouveau corps, alors la dernière frontière du corps sur scène aujourd'hui est-elle sa disparition après l'explosion de son sac dermique ? Après avoir tant parlé de corps, le théâtre semble voir arriver le moment du non-corps : *motion builder, motion capture*, toute technologie fait l'affaire pour se passer du corps.

Sur scène, il ne reste qu'un espace vide, comme l'a remarqué Peter Brook, mais sans la moindre présence humaine, un espace traversé uniquement par une ligne de lumière, de son, une trajectoire à parcourir. Il ne nous reste plus qu'à suivre ses traces...

Le théâtre est le lieu où, comme le dit Louis Jouvet, *le profond nous touche seulement en surface*, mais cette surface doit parvenir à donner une profondeur à notre réalité, pour la rendre fertile et efficace.

⁶⁸ Antonin Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*, Gallimard, Paris 2001, p. 47.

⁶⁹ Antonin Artaud, *Lettre à André Breton* (1947), in *Œuvres*, pp. 1209-1210.

Le théâtre peut-il être encore cette authentique peau du réel qu'il vaut la peine d'essayer de travailler ? Il faut trouver des techniques pour surmonter la membrane, dépasser le seuil et commencer un parcours vertical, une voie qui est à la fois un retour et une progression, une voie qui rapporte le corps à lui-même dans le présent. Le corps épandu et désorganisé du contemporain doit trouver un moyen de se concentrer sur un point et en repartir à la recherche d'un niveau supérieur d'organisation. Avant de conclure le parcours actuel, les mots d'Artaud nous seront de bon augure une dernière fois :

Or il y a dans le souffle humain des sautes et des brisures de ton, et d'un cri à un cri des transferts brusques par quoi des ouvertures et des élans du corps entier des choses peuvent être soudainement évoqués, et qui peuvent stayer ou liquéfier un membre, comme un arbre qu'on appuierait sur la montagne de sa forêt.

Or le corps a un souffle et un cri par lesquels il peut se prendre dans les bas-fonds décomposés de l'organisme et se transporter visiblement jusqu'à ces hauts plans rayonnants où le corps supérieur l'attend⁷⁰.

⁷⁰ Antonin Artaud, *Le théâtre et la science*, cahier 329 (juillet 1947) in *Œuvres*, p. 1547.