



10-12-2006

Antonin Artaud et l'essoufflement du lógos

Nicolas Valazza
Johns Hopkins University

Antonin Artaud et l'essoufflement du lógos

Abstract

Au cours du mois de novembre 1947, Fernand Pouey, le directeur des émissions littéraires de la Radiodiffusion française, sollicite Antonin Artaud – revenu à Paris en mai 1946 après une période d'internement psychiatrique de neuf ans à l'asile de Rodez – pour qu'il prépare une performance radiophonique en vue d'une émission pour le cycle La Voix des poètes, prévue le 2 février 1948. Le choix des textes et des acteurs est laissé à la discrétion de l'auteur. Artaud accepte la proposition : il collecte quelques fragments dans un recueil qu'il intitule Pour en finir avec le jugement de dieu, et convoque Maria Casarès, Roger Blin et Paule Thévenin pour les réciter. L'annonce de l'émission provoque un tapage médiatique qui conduira le directeur général de la radio Wladimir Porché à en interdire la diffusion. Cette décision suscite un vif débat dans la presse et dans le monde intellectuel parisien; cependant l'interdiction est maintenue et la performance ne passera sur les ondes que vingt ans plus tard, en mai 1968.[1]...

Antonin Artaud et l'essoufflement du lógos

[Post a Comment](#)

Nicolas Valazza
The Johns Hopkins University

Au cours du mois de novembre 1947, Fernand Pouey, le directeur des émissions littéraires de la Radiodiffusion française, sollicite Antonin Artaud – revenu à Paris en mai 1946 après une période d'internement psychiatrique de neuf ans à l'asile de Rodez – pour qu'il prépare une performance radiophonique en vue d'une émission pour le cycle *La Voix des poètes*, prévue le 2 février 1948. Le choix des textes et des acteurs est laissé à la discrétion de l'auteur. Artaud accepte la proposition : il collecte quelques fragments dans un recueil qu'il intitule *Pour en finir avec le jugement de dieu*, et convoque Maria Casarès, Roger Blin et Paule Thévenin pour les réciter. L'annonce de l'émission provoque un tapage médiatique qui conduira le directeur général de la radio Wladimir Porché à en interdire la diffusion. Cette décision suscite un vif débat dans la presse et dans le monde intellectuel parisien ; cependant l'interdiction est maintenue et la performance ne passera sur les ondes que vingt ans plus tard, en mai 1968.[1]

Depuis lors, l'enregistrement de l'émission a connu une large diffusion médiatique, et le texte une riche postérité éditoriale.[2] Son étrangeté n'en demeure pas moins intacte, même aux yeux avertis du lecteur contemporain, qui se demande toujours s'il a affaire à une parole délirante d'un aliéné, ou à un message prophétique d'un visionnaire. Cette alternative, faisant pourtant appel au bon sens, ne saurait guère nous satisfaire : les fragments textuels de *Pour en finir avec le jugement de dieu* proviennent de loin, émanant d'une voix qui n'a pas hésité à se jouer des limites que la société lui a imposées. Pour tâcher de la saisir dans sa singularité, il est nécessaire de la sonder en profondeur. À défaut d'autres moyens (cliniques ou pythiques), il ne me reste qu'à mettre ces quelques fragments à l'épreuve d'une lecture stylistique, dictée par ce lógos qu'ils mettent en cause, et qui définit notre propre limite discursive.

L'écriture et la diction

Parmi les fragments réunis par Artaud, certains ont été rédigés spécialement en vue de l'émission (c'est le cas du texte d'ouverture « J'ai appris hier... », de « La recherche de la fécalité », du « Théâtre de la Cruauté » et de la « Conclusion »), d'autres sont antérieurs au projet de l'émission : comme les poèmes « Tutuguri » et « La question se pose de... », rédigés quelques mois plus tôt en cette même année 1947.

Tous les textes de *Pour en finir...* ont probablement été écrits en vue de leur récitation. Néanmoins, Artaud semble s'être fort soucieux de leur dimension écrite : lors des séances de préparation aux enregistrements, il a ponctué la dictée de ses textes de toutes sortes de remarques sur la mise en page, la ponctuation et les majuscules de certains mots. Ce soin particulier témoigne bien sûr d'une sensibilité aiguë à l'égard de la dimension

typographique du texte et, partant, de l'importance que revêt l'écriture aux yeux d'Artaud. Une hiérarchie et un rapport de succession s'établissent entre la dimension écrite et la récitation du texte artaldien : l'écriture précède toujours la performance orale, même si celle-ci pourra ensuite influencer rétroactivement celle-là, comme le prouve le travail de révision auquel Artaud a soumis son texte à l'issue de l'enregistrement et en vue d'une publication. Il est donc nécessaire que l'analyse de *Pour en finir...* tienne compte de la double dimension écrite et orale du texte : de son écriture et de sa diction.

En ce qui concerne l'écriture, tous les textes qui composent *Pour en finir...* sont rédigés dans une forme située à la charnière entre la prose et la poésie. Cette écriture ne peut toutefois être définie comme une prose poétique, laquelle présuppose le respect des contraintes formelles de la prose, alors que le texte artaldien transgresse les normes de la ponctuation, prend des libertés à l'égard des passages à la ligne et se dispose librement à l'intérieur de la page ; par ailleurs, dans certaines portions du texte, il est possible de relever des structures métriques sous-jacentes.[3] Il n'empêche que le discours garde l'allure de la prose, grâce à la prédominance de l'argumentation – surtout dans le texte d'ouverture et la « Recherche de la fécalité » –, mais d'une prose qui par moments est bien malmenée, et qui ne redoute pas les coupures discursives provoquées par les glossolalies ; mais j'y reviendrai.

Il semble bien que les passages à la ligne, la disposition du texte à l'intérieur de la page et les mots en caractères capitaux soient fonctionnels à la diction du texte. L'audition de l'enregistrement avec le texte sous les yeux démontre une certaine correspondance entre les choix typographiques et la récitation.[4] Bien que les passages à la ligne ne rythment pas toujours le débit de parole, les mots isolés à l'intérieur de la ligne, eux, sont systématiquement mis en relief lors de la récitation, au même titre que les mots en italique ou les mots en caractères capitaux. Ainsi, dans « Tutuguri » la récitation atteint son apogée dramatique au syntagme « L'ABOLITION DE LA CROIX » (79), le seul qui soit noté en majuscules à l'intérieur du poème. Dans « La recherche de la fécalité », « LE CACA » (83) et le « JUGEMENT DE DIEU » (87) sont suivis par des cris, comme les glossolalies au centre du texte (cf. 84). Enfin, la récitation de « La question se pose de... » met en évidence deux mots en majuscules : « SORTIR » (95) et « NON » (96), et suit un crescendo dans la progression du texte jusqu'à la dernière phrase notée en caractères gras.

D'une manière générale, la récitation des comédiens n'est pas animée par une tension dramatique particulièrement accentuée – le texte, d'ailleurs, ne s'y prête pas vraiment –, mais plutôt par un souci de fidélité à la lettre imprimée. Ce qui prime, chez Artaud, c'est le mot, envisagé comme un corps qui abrite potentiellement le souffle de la voix. La fluidité du discours s'en trouve affectée : la diction artaldienne est volontairement saccadée et arythmique, au risque de s'essouffler. La voix d'Artaud possède un charme inquiétant : elle butte sur des mots en mettant en scène une parole claudicante qui oblige l'auditeur à se laisser envahir par son pouvoir incantatoire.

L'énonciation mise en péril

La question de l'énonciation est incluse dans la problématique des genres littéraires. Or, est-il possible d'attribuer une catégorie générique à l'ensemble des textes qui composent *Pour en finir...*? Pour une large part, le discours d'Artaud est dominé par l'argumentation ; le titre *Pour en finir avec le jugement de dieu*, qui énonce une thèse, suggère d'ailleurs cette lecture. Le type de discours argumentatif implique de la part de l'énonciateur qu'il parle en son nom et, partant, qu'il assume sa propre énonciation. Le texte d'ouverture de l'émission remplit ce postulat. Le syntagme situé en tête du texte – « j'ai appris hier » – contient trois embrayeurs qui focalisent le discours sur l'énonciateur : la marque du sujet « je », le passé composé du verbe « apprendre » et le déictique temporel « hier ». La suite du texte présente une structure rhétorique construite dans les règles : avec une narration, qui expose la pratique du prélèvement du sperme dans les écoles américaines, une confirmation, qui tire de cette pratique les conséquences pour l'avenir, à savoir l'entrée dans l'ère du synthétique et le déclenchement probable d'une guerre, et enfin une péroraison, dans laquelle l'énonciateur prend parti pour les Tharahumaras « mangeant le Peyotl à même le sol » (74). Drôle de discours que ce pamphlet rédigé à partir d'un prétendu fait d'actualité, et récité sur le mode dramatique par son auteur lors d'une émission radiophonique consacrée à la poésie.[5] Le texte ne colle pas vraiment à son contexte d'énonciation. Les dernières phrases du discours sont d'ailleurs surprenantes : l'énonciateur quitte le contexte plus ou moins réaliste auquel il s'est référé jusque-là pour entrer dans une phase hallucinatoire provoquée par l'allusion au Peyotl « qui tue le soleil pour installer le royaume de la nuit noire, et qui crève la croix afin que les espaces de l'espace ne puissent plus jamais se rencontrer ni se croiser » (74). L'énonciation devient performative au premier degré : la mention du Peyotl suffit à en produire les effets psychotropes sur l'énonciateur et à brouiller ses repères énonciatifs.

« Tutuguri », le deuxième texte qui figure dans *Pour en finir...*, s'enchaîne sur ce brouillage référentiel. Dans quelle catégorie doit-on classer ce texte ? La dernière phrase de la section précédente nous annonce une « danse » qu'il faudrait « entendre ». Toutes les marques de l'énonciation que j'avais relevées dans « J'ai appris hier... » ont disparu. Le discours change de type : de l'argumentation on passe à la narration impersonnelle. Cependant, il s'agit d'une narration bien particulière, puisque son temps est le présent et que son univers de référence n'est, selon toute apparence, pas de ce monde. Dans le sous-titre et vers la fin du texte, on trouve une allusion à un « Rite » dont « L'ABOLITION DE LA CROIX » serait « le ton majeur » (78). L'énonciation a quitté le domaine du réel sans pour autant plonger dans celui de la fiction, lequel impliquerait aussi bien une référence à un monde possible. Il nous faut trouver une nouvelle catégorie pour classer ce type d'énonciation qui instaure un nouveau monde par le seul fait de l'énoncer : je propose l'étiquette d'énonciation performative, et je regroupe dans cette catégorie les situations d'énonciation qui caractérisent les rites et les états hallucinatoires.[6]

Le troisième texte de *Pour en finir...* marque le retour à un type de discours argumentatif. Le titre « La recherche de la fécalité » a une double valence : d'une part méta-textuelle, en inscrivant le texte dans le genre de l'essai, d'autre part thématique, puisqu'il annonce – au moyen d'un néologisme – le sujet que le discours va ensuite développer. Le texte semble bien répondre au projet énoncé clairement par le titre et formulé dans le premier paragraphe.[7] Les contraintes énonciatives de l'argumentation ne sont guère

transgressées pendant toute la première moitié du texte, jusqu'à ce qu'un énoncé glossolalique vienne court-circuiter le discours, qui s'enchaîne ensuite sur une courte séquence narrative. Plus loin l'exposé des arguments est interrompu par cette question adressée à l'auteur par un interlocuteur fictif : « Vous êtes fou, monsieur Artaud, et la messe ? » (86). À partir de là, le texte prend l'allure de l'entretien, ce qui permet à l'auteur de figurer comme un pôle d'une structure dialogique où il assume une attitude polémique : « Je renie le baptême et la messe » (86).

On retrouve une structure similaire de pseudo-entretien dans la « Conclusion », même si dans ce texte les repères énonciatifs vont se brouiller complètement. La construction dialogique du discours est établie au moyen d'une distribution des répliques entre deux personnages : l'auteur et son interlocuteur. Ce dernier est bien sûr fictif, et les questions qu'il pose sont décalées par rapport au temps et au lieu de la performance, puisqu'elles présupposent que l'émission ait déjà été diffusée : « – Et à quoi vous a servi, monsieur Artaud, cette Radio-Diffusion ? » (101). L'auteur décide de répondre à la question de son pseudo-interlocuteur en structurant sa réponse en huit points, selon les normes rhétoriques de la dispositio. Mais, à partir du troisième point, l'exposition des « saletés sociales officiellement consacrées et reconnues » (101) que l'auteur a voulu dénoncer se trouve parasitée par le discours du pseudo-interlocuteur, qui interrompt la parole de l'auteur sans pour autant interrompre le décompte des points devant structurer sa réponse. Dès cet instant, chaque point signale l'alternance de parole entre l'auteur et le pseudo-interlocuteur, dans un mélange des voix qui dissout l'intention communicative de l'auteur. Le texte ne respecte plus les formes du discours argumentatif, ni même celles de l'entretien : il est contaminé par des marques d'énonciations divergentes.

Dans l'ensemble, l'énonciation de Pour en finir avec le jugement de dieu est parcourue par deux courants divergents qui en définissent la singularité. D'une part, le fondement de l'écriture d'Artaud repose sur l'argumentation, envisagée comme un type de discours qui tend à la neutralité stylistique tout en étant lié à l'univers de croyances de l'énonciateur : en cela, le texte artaldien témoigne d'une certaine conformité à la rhétorique argumentative. D'autre part, cette argumentation est constamment menacée par l'incursion des voix étrangères, comme la glossolalie – qui est une parole étrangère au code linguistique –, la parole rituelle – qui crée son propre univers de référence en dehors de la sphère du sujet et du monde –, ou encore la parole d'un interlocuteur fictif, dont les répliques sont importunes. Le style d'Artaud oscille entre la rationalité d'une argumentation personnelle et la folie illustrée par la confusion des voix.

Lógos, skato-lógos, glôssa-laliá

Or, c'est précisément à la structure du texte argumentatif que cette confusion des voix tente un procès. La présence de Dieu dans le monde « civilisé » est essentiellement une présence verbale ; bien plus, c'est une présence argumentée, la notion de 'jugement' est là pour le rappeler. Pour combattre le Dieu du jugement, relayé par la rhétorique qui en constitue l'avatar humain, il s'agit pour Artaud d'éradiquer de sa personne le lógos qui lui a été transmis par la tradition judéo-chrétienne, pour adopter une nouvelle parole, puisée en l'occurrence dans les rites des Tharahumaras, les « mangeurs de Peyotl. »[8] Le

combat contre le jugement de Dieu est avant tout un combat verbal que se livrent les instances intérieures au sujet.

« La recherche de la fécalité » marque le retour du texte argumentatif. Cependant, le registre du discours change : la polémique au sujet de la suprématie industrielle et militaire de l'Amérique cède la place à la réflexion ontologique. Il s'agit toutefois d'une ontologie bien particulière, puisqu'elle associe la question métaphysique de l'être à la question physique – s'il en est – de l'excrétion. Le discours s'ouvre sur cet énoncé sulfureux : « Là où ça sent la merde / ça sent l'être » (83). Ces deux questions, que la tradition philosophique a situées aux deux extrémités de l'échelle axiologique, sont mises sur le même plan par Artaud. Bien plus, elles se réduisent à une seule : l'« être » et la « merde » ne font qu'un, puisqu'ils ont la même senteur. On remarquera, par ailleurs, qu'à un trait phonétique près, le signifiant [être] est l'hypogramme[9] du signifiant [merde]. De même que l'être est subordonné à la merde, de même la réflexion métaphysique est subordonnée aux besoins physiologiques. La suite du discours tâchera de développer cette thèse subversive d'un point de vue philosophique, notamment en relation avec la vie de l'homme.

À l'instar de la pensée existentialiste qui se développe à la même époque, Artaud considère que l'existence précède l'essence, c'est-à-dire l'être ; cependant, contrairement à la théorie heideggerienne de la déréliction (Geworfenheit)[10], l'existence selon Artaud découle d'un choix, et ce choix présuppose ce dilemme à la Hamlet : « chier ou ne pas chier ». Or l'homme « a choisi de chier / comme il aurait choisi de vivre » (83) ; l'être de l'homme est donc marqué par ce choix fondamental, ou plutôt par cette souillure. Dès lors, l'existence est une « abjection de saleté » (84) qui relie la « viande » à la « merde » et se résume à un effort de digestion. C'est que l'homme a faim ; il est dominé par un instinct physiologique qui fait dire à Artaud que l'homme « a désiré la merde / et, pour cela, sacrifié le sang » (84).

Mais comment comprendre le choix énoncé par Artaud ? Et où le situer par rapport à l'homme ? Selon Freud[11], le dilemme hamletien que je viens d'énoncer s'impose à l'enfant à un âge situé entre deux et quatre ans, lors du stade sadique-anal. Pendant cette phase, l'érotisme de l'enfant se concentre exclusivement autour de l'anus, et s'exerce à travers la rétention de la matière fécale. Le stade sadique-anal est destiné à être dépassé par le stade phallique, lors duquel l'enfant s'identifie à son pénis, et enfin par le complexe de castration, qui inaugure la période de latence pré-pubérale qui permettra aux différentes instances psychiques de se structurer pour former le sujet adulte. C'est pendant cette dernière phase que l'enfant s'identifie à son père et en accepte la Loi. Étant menacé par l'instance castratrice, il sublime son auto-érotisme infantile dans la représentation du phallus. Cette phase marque l'accès de l'enfant à l'ordre du symbolique, qui désigne l'absence, c'est-à-dire le renoncement au réel et à l'imaginaire. Le lógos, la Loi, l'autorité paternelle et la reconnaissance de l'Autre sont les différentes facettes de cette re-présentation du phallus qui introduit l'enfant à l'âge adulte.[12]

Ce sont précisément toutes ces instances rattachées à l'ordre symbolique qu'Artaud renie[13] pour proclamer sa nostalgie d'un âge pré-phallique, où l'homme pouvait jouir

librement de la matière de son propre corps, sans être forcé de la céder. La parole pour Artaud est une perte du moi dans la mesure où c'est une concession faite à l'Autre (Dieu)[14], au même titre que la défécation est une perte du corps. À partir de là, on conçoit bien que, dans sa phase régressive, la parole en vienne à s'identifier au « CACA » (83), et que le *lógos* se réduise donc à un *skato-lógos*.

Il est un autre type de parole que le texte d'Artaud met en scène et dont l'hétérogénéité avec le *lógos* est encore plus radicale. Il s'agit de la glossolalie[15], dont l'intrusion au milieu de « La recherche de la fécalité » rompt la progression argumentative du discours :

o reche modo

to edire

di za

tau dari

do padera coco (84).

La glossolalie est une fissure dans l'ordre symbolique, elle est foncièrement étrangère au *lógos*, dont elle constitue en quelque sorte le reste.[16] En cela, elle signale l'irruption du réel au cœur de cette absence instaurée par le signifiant, ou encore le retour du corps dans la parole. Cependant, ce corps dont la glossolalie porte l'empreinte a une structure bien particulière, puisqu'il a rompu toute attache avec le moi. La parole glossolalique abolit tous les repères énonciatifs du discours : ce n'est plus « moi » – fût-ce « mon corps » – qui parle, mais ça parle.[17]

Mais si d'une part la glossolalie mine le *lógos*, d'autre part elle s'en porte également garante. Car la glossolalie prouve bien l'existence d'une parole en dépit de l'absence du sujet ; en fait, la glossolalie est la parole de l'Autre, et Antoine Compagnon a raison d'affirmer qu'« il n'y a pas de glossolalie athée. »[18] Elle constitue le fondement du *lógos*, tout en le remettant constamment en cause. La glossolalie est une situation de crise de parole qui appelle un renouvellement du *lógos* ; loin de nier l'existence de Dieu, elle en constituerait au contraire la preuve. C'est pourquoi « la glossolalie n'existe pas sans les discours qui l'interprètent »[19], et ces discours font la substance de « l'histoire [qui] est celle des dépassements de la glossolalie, des résolutions des apories dont la glossolalie est après coup le nom de l'absence d'issue. »[20]

Qu'on ne s'y trompe pas, le texte d'Artaud ne vise pas à nier l'existence de Dieu – en fait, cette question ne l'intéresse pas vraiment –, mais bien d'abolir le « JUGEMENT DE DIEU » (87) relayé par les hommes. Artaud s'attaque à l'instance du *lógos*, mais sans abjurer le pouvoir de la parole, dont il réaffirme la souveraineté.

On ne saurait toutefois se débarrasser si aisément de la glossolalie artaldienne, en la rejetant a priori hors du code linguistique et la privant ainsi de sa faculté signifiante. Les

glossolalies d'Artaud possèdent une particularité qui les distingue des glossolalies traditionnelles : elles sont intégrées dans l'écriture, tandis que le phénomène glossolalique est historiquement lié à l'oralité[21]. L'écriture retranche la parole du souffle (divin ?) qui l'a fait naître pour lui conférer une dimension textuelle ; l'enthousiasme[22] qui détermine l'énonciation glossolalique s'en trouve dès lors réduit à néant. Aussi la nature textuelle de la glossolalie artaldienne doit-elle être envisagée d'un point de vue contextuel[23], afin d'être interprétée.

Le fragment glossolalique contenu dans « La recherche de la fécalité » présente un certain nombre de résonances latines. Le groupe intonatif « o reche modo » (la lecture de Roger Blin élide le e muet) associe l'adverbe latin « modo », indiquant l'exclusivité (= seulement) et l'immédiateté (= maintenant) du phénomène, à la forme « reche », qui exprime une idée de rudesse et se trouve, par ailleurs, dans un rapport d'assonance avec les deux mots thématiques du texte : « être » et « merde ». Il est également possible d'y voir une allusion au rectum. Dans le deuxième groupe intonatif, la forme « edire » renvoie – au prix d'une métaphonie de la voyelle post-tonique – au verbe latin édere, qui signifie, dans sa conjugaison la plus courante, 'manger', mais aussi, sous une autre forme, 'évacuer', 'engendrer' ou encore 'énoncer'. Ce verbe est précédé par la forme « to », qui pourrait renvoyer à la forme poétique du pronom démonstratif grec Ó (= ceci). « Di za » est une locution adverbiale du nord de l'Italie comparable au français 'déjà', ou encore une transcription phonétique de l'impératif suivi d'un déictique 'dis ça'. « Tau dari » associe à nouveau le verbe latin dáre, dont la valeur sémantique est proche de celle que revêt la deuxième conjugaison du verbe édere, à la forme « tau » qui, d'une part, désigne la lettre grecque dont se servent les pères de l'Église pour indiquer la croix, d'autre part pourrait renvoyer à une variante celtique du mot tábum (= pourriture, peste). Enfin, dans « do padera coco » on retrouve le verbe dáre conjugué avec le verbe cócere à la première personne du présent. Entre ces deux formes d'apparence verbale (même si « coco » pourrait très bien être l'onomatopée qui désigne le cri de la poule), la forme « padera » semble renvoyer au substantif grec paidšroj (= pédéraste), qui en soi n'a aucune connotation péjorative, mais qui est très proche du substantif latin páedor (= saleté).

Artaud s'est fait sa propre cuisine verbale : il a sélectionné une série de verbes du vocabulaire latin en modifiant leur forme pour les extraire du code linguistique. La glossolalie constitue une énigme qu'il est possible de décrypter grâce à l'étymologie. Il est sans doute vain de chercher une signification univoque à une parole étrangère au code linguistique ; cependant, le contexte nous aide à formuler des hypothèses plausibles. Ainsi la sémantique des verbes que la glossolalie contrefait est toujours liée à un mouvement d'extériorisation (é-nonciation, é-vacuation, ex-pulsion) mis en tension par un mouvement d'intériorisation suggéré par les verbes édo (= manger) et cóco (= cuisiner, mais aussi digérer et méditer.)[24] D'autres formes qui apparaissent dans le fragment sont liées à l'analité (« reche », « padera ») ou à la souillure (« tau », « padera »). La forme « tau » est un signe iconique qui désigne la croix. Enfin, les formes adverbiales signalent l'actualité et le caractère exclusif de l'événement.

C'est comme si le fragment glossolalique concentrait dans sa forme hermétique toute la richesse sémantique du texte. Par ailleurs, le rythme incantatoire de cette parole lui

confère une dimension événementielle qui la rapproche de l'énonciation performative du rite, telle que je l'ai caractérisée précédemment. En effet, le fragment est suivi par une séquence narrative introduite par un connecteur adverbial : « Là, l'homme s'est retiré et il a fui » (84). La glossolalie met en scène l'événement archétypique qui précède l'avènement du *lógos*, tout en le préfigurant : elle est genèse du *lógos*.

La langue Artaud

On l'a vu, les textes de *Pour en finir avec le jugement de dieu* se situent à la frontière du *lógos*. Peut-on pour autant affirmer qu'ils sont l'occasion d'une invention linguistique originale, qu'ils forgent cette langue nouvelle qu'on a souvent désignée du nom de « langue de Rodez » ?[25] Pour répondre à cette question, je tâcherai d'élaborer une synthèse des éléments d'analyses que j'ai dégagés au cours de ma lecture.

Partons de l'écriture. L'auteur voue un soin particulier à la forme écrite de ses textes. Cependant, les choix typographiques opérés par Artaud sont toujours fonctionnels à la diction du texte. La récitation prend donc le pas sur l'écriture du texte, en lui imposant sa donnée structurale. Or, le rythme de la diction artaldienne est foncièrement discordant par rapport au rythme régulier de la prose française, fondé sur la phrase. L'unité rythmique du texte d'Artaud coïncide avec le mot, et correspond au souffle émané par le corps.

Cette modalité rythmique est en contradiction flagrante avec le registre qui prévaut dans les textes de *Pour en finir...*, c'est-à-dire l'argumentation. Le discours argumentatif se structure à partir de la phrase et du regroupement de phrases, activé par les connecteurs. Le mot n'y joue qu'un rôle subalterne : il énonce tout au plus des thèmes, n'ayant aucune fonction discursive. Mais c'est précisément sur les mots que trébuche l'argumentation d'Artaud : elle s'appuie sur un souffle saccadé qui finit par la suffoquer.

L'autre menace qui plane sur le discours artaldien est figurée par la voix de l'autre, qui s'introduit subrepticement dans le texte pour saccager la parole de l'auteur, en la menaçant d'extinction. Pour Artaud, la parole est une expérience de dépossession, dont la cause est à rechercher dans le « jugement de Dieu ».

Aussi est-il impératif pour Artaud de rechercher une parole qui lui soit propre, un idiolecte qui porte la trace de son propre corps. Mais cette recherche ne peut aboutir qu'à un acte de régression psychologique qui renie l'ordre de la scission symbolique pour remonter au stade sadique-anal, où le corps pouvait jouir de sa propre matière grâce à la rétention. Ce passage marque la réduction du *lógos* au *skato-lógos* et à la glossolalie.

Cependant, la glossolalie se définit toujours par rapport au *lógos*, du fait qu'elle s'inscrit dans un contexte discursif et qu'elle appelle une interprétation. Le mouvement de régression n'est donc pas sans retour : le texte d'Artaud trouve son origine et sa fin dans le *lógos*[26], et ce n'est que par rapport à lui, à travers un acte de dé/re-structuration, qu'on peut définir l'originalité de la « langue de Rodez », caractérisant la dernière phase de la production littéraire d'Artaud, successive à son internement psychiatrique en 1937.

Notes

[1] On trouve un écho de ce débat dans le dossier accompagnant l'édition de *Pour en finir avec le jugement de dieu* dans l'ouvrage de référence : Antonin Artaud, "Pour en finir avec le jugement de dieu (1947)," *Œuvres complètes*, vol. XIII (Paris: Gallimard, 1974): 322-41.

[2] De nombreux extraits sont désormais disponibles sur la Toile.

[3] Par exemple, la dernière phrase de « Tutuguri » présente une structure métrique « à sablier » : « Ayant achevé de tourner (8) / ils déplantent (4) / les croix de terre (4) / et l'homme nu (4) / sur le cheval (4) / arbore (2) / un immense fer à cheval (8) / qu'il a trempé dans une coupure de son sang (si l'on élide le e muet à l'hémistiche, ce vers est un alexandrin) » (79) ; les numéros de pages renvoient à l'ouvrage de référence cité en note 1.

[4] La chaîne France Culture vient de rééditer la performance radiophonique dans un coffret contenant deux disques compacts dont le premier reproduit l'émission originale de 1947, tandis que le deuxième contient une série de réorchestrations électroniques élaborée par Chalosse et intitulée « Artaud Remix » : Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu (1947)*, Enregistrement sur 2 disques compacts, France Culture, Paris, 2001.

[5] Le cycle d'émissions diffusé par la radio avait pour titre *Voix des poètes*.

[6] La transsubstantiation annoncée par les paroles du prêtre ne peut être rangée dans le domaine de la fiction, de même que les paroles de l'halluciné n'ont rien de fictif.

[7] « 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 » (83).

[8] Cf. *supra*.

[9] Un mot « caché » sous un autre, repérable au moyen d'une modification ou d'une réduction phonétique.

[10] Cf. Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tübingen: Niemeyer, 1927) § 38: 175-80.

[11] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1905) (Paris: Nouvelle Revue Française, 1923): 96-97.

[12] Jacques Lacan écrit à ce propos : « Le phallus [...] est le signifiant destiné à désigner dans leur ensemble les effets du signifié, en tant que le signifiant les conditionne par sa présence de signifiant ». Et plus loin : « Que le phallus soit un signifiant, impose que ce soit à la place de l'Autre que le sujet y ait accès. Mais ce signifiant n'y étant que voilé et

comme raison du désir de l'Autre, c'est ce désir de l'Autre comme tel qu'il est imposé au sujet de reconnaître » ; Jacques Lacan, "La signification du phallus (1958)," *Écrits 2* (Paris: Seuil, 1971): 108-12.

[13] « [Dieu] n'est pas, mais comme le vide qui avance avec toutes ses formes... Je renie le baptême et la messe. » (86)

[14] « Ça parle dans l'Autre, disons-nous, en désignant par l'Autre le lieu même qu'évoque le recours à la parole dans toute relation où il intervient » ; Lacan, "La signification du phallus," (1958): 108.

[15] Le Trésor de la langue française distingue deux domaines d'usage du terme ; l'un religieux, où il est défini comme un « Don surnaturel de parler spontanément une langue étrangère », ou encore comme une « Langue inintelligible que parlent les mystiques en début d'extase » ; l'autre médical, où il désigne le « Langage imaginaire de certains aliénés, fait d'onomatopées dont la relative fixité au point de vue de la syntaxe et du vocabulaire permet la compréhension dans une certaine mesure ». Cette dernière définition retiendra plus particulièrement mon attention.

[16] « La glossolalie est le reste, le rebut ou le déchet d'une théorie du langage » ; Antoine Compagnon, "La glossolalie, une affaire sans histoire ?," *Critique* 35.387-388 (1979): 830.

[17] Lacan parle d'une « passion du signifiant [qui] devient une dimension nouvelle de la condition humaine en tant que ce n'est pas seulement l'homme qui parle, mais que dans l'homme et par l'homme ça parle, que sa nature devient tissée par des effets où se retrouve la structure du langage dont il devient la matière, et que par là résonne en lui, au-delà de tout ce qu'a pu concevoir la psychologie des idées, la relation de la parole » ; Lacan, "La signification du phallus" (1958): 107.

[18] Compagnon, "La glossolalie, une affaire sans histoire ?," 836.

[19] *Ibid.*: 828.

[20] *Ibid.*: 838.

[21] Comme l'indique l'étymologie grecque du mot, composé de glôssa (langue) et laliá (bavardage, babil).

[22] « L'enthousiasme [...] est une parole qu'un sujet tient à la place, au nom d'un autre, et plus précisément au nom de l'Autre » ; Compagnon, "La glossolalie, une affaire sans histoire ?," 824.

[23] Cf. Laurent Jenny, *La Terre et les signes* (Paris: Gallimard, 1982): 262. : « Les fragments glossolaliques s'appuient toujours sur une contextualité « en langage clair » qu'ils viennent relayer. »

[24] On remarquera par ailleurs l'allitération qui relie [CoCo] au mot thème [CaCa].

[25] Artaud commence à rédiger les textes de la performance radiophonique moins d'un an après sa sortie de l'asile de Rodez.

[26] « Si ça parle dans l'Autre, que le sujet l'entende ou non de son oreille, c'est que c'est là que le sujet, par une antériorité logique à tout éveil du signifié, trouve sa place signifiante. La découverte de ce qu'il articule à cette place, c'est-à-dire dans l'inconscient, nous permet de saisir au prix de quelle division (Spaltung) il s'est ainsi constitué » ; Lacan, "La signification du phallus" (1958): 108.

BIBLIOGRAPHIE

Artaud, Antonin. "Pour en finir avec le jugement de dieu" (1947). Œuvres complètes. Vol. XIII. Paris: Gallimard, 1974.

—. Pour en finir avec le jugement de dieu (1947). Enregistrement sur 2 disques compacts. France Culture, Paris, 2001.

Compagnon, Antoine. "La glossolalie, une affaire sans histoire ?" Critique 35.387-388 (1979): 324-38.

Freud, Sigmund. Trois essais sur la théorie de la sexualité (1905). Paris: Nouvelle Revue Française, 1923.

Heidegger, Martin. Sein und Zeit. Tübingen: Niemeyer, 1927.

Jenny, Laurent. La Terreur et les signes. Paris: Gallimard, 1982.

Lacan, Jacques. "La signification du phallus (1958)." Écrits 2. Paris: Seuil, 1971. 103-15.