

7-2-2011

# La danse du Tutuguri ou le rite du soleil noir : une performance textuelle d'Antonin Artaud.

Anne-Sabine Nicolas

Follow this and additional works at: [https://digitalrepository.unm.edu/fll\\_etds](https://digitalrepository.unm.edu/fll_etds)

---

## Recommended Citation

Nicolas, Anne-Sabine. "La danse du Tutuguri ou le rite du soleil noir : une performance textuelle d'Antonin Artaud.." (2011).  
[https://digitalrepository.unm.edu/fll\\_etds/1](https://digitalrepository.unm.edu/fll_etds/1)

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Electronic Theses and Dissertations at UNM Digital Repository. It has been accepted for inclusion in Foreign Languages & Literatures ETDs by an authorized administrator of UNM Digital Repository. For more information, please contact [disc@unm.edu](mailto:disc@unm.edu).

Anne-Sabine Nicolas

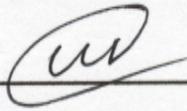
*Candidate*

Foreign Languages and Literature

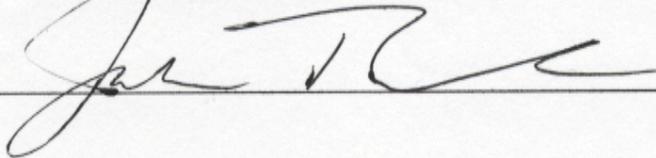
*Department*

This dissertation is approved, and it is acceptable in quality and form for publication:

*Approved by the Dissertation Committee:*



, Chairperson



**LA DANSE DU TUTUGURI  
OU LE RITE DU SOLEIL NOIR :  
UNE PERFORMANCE TEXTUELLE  
D'ANTONIN ARTAUD**

**BY**

**ANNE-SABINE NICOLAS**

B.A. Art and Communication, University of Nice,  
Sophia-Antipolis, France, 1996

M.A. French Studies, University of New Mexico, 2002

DISSERTATION

Submitted in Partial Fulfillment of the  
Requirements for the Degree of

**Doctor of Philosophy**

**French Studies**

The University of New Mexico  
Albuquerque, New Mexico

**May, 2011**

©2011, Anne-Sabine Nicolas

## DEDICATION

À tous ceux qui m'ont encouragée jusqu'au bout,

À toute ma famille, mes amis et mes muses,

À ceux qui m'ont offert rires et sourires,

À ceux qui m'ont guidée et protégée,

À mes parents et grands-parents,

Aux *curanderos* et aux *curanderas*,

Au vent et aux nuages,

À la terre et au ciel,

Aux quatre directions,

Aux esprits de la nature,

Aux étoiles, aux oiseaux,

Aux esprits animaux,

Aux astres, aux minéraux,

Aux voix amérindiennes,

Aux Tarahumaras,

Au Soleil,

## ACKNOWLEDGEMENTS

I am deeply thankful to Dr. Walter Putnam, my advisor and dissertation chair, for his patience and guidance, and for continuing to encourage me through the years writing these chapters. Dr. Putnam, your precious comments and questions will remain an inspirational model as I continue my career. I also want to thank you for your strong support and for sharing your knowledge and experience with me. I will always be grateful to Dr. Putnam and to all other members of my committee for their kindness and assistance in my professional development, and for all I learned with them.

I heartily acknowledge Dr. Pamela Cheek, Dr. Judith Chazin-Bennahum, and Dr. Marina Peters-Newell for their time, support and valuable insights on the writing process and on the content of the work. Your observations and encouragement are always appreciated and beneficial.

I wish to thank Raymonde Carasco for sharing her outstanding and unique cinematographic work with me.

I also want to thank my friends Dr. Christelle Gonthier, Dr. Sylvie Larimore de Lara, Dr. Rafael Lara-Martinez and Dr. Théodore Walker for their precious advice.

A special thanks to Lucie Ceylan and Marie-Chantale Mofin for their laughter. To Annick O'Meara and Bruce Shortz for fifteen years of solid friendship. To my friends Annie Hancock and Derek Roff for their help and generosity throughout all the years.

A special thanks to Jennifer Wilson, Dr. Marcos Trujillo, Erin Damour, and Blaine Fairchild for their inspiration. To White Eagle and the Lakota spirits.

And finally to all my friends and family members, here and there.

**LA DANSE DU TUTUGURI  
OU LE RITE DU SOLEIL NOIR :  
UNE PERFORMANCE TEXTUELLE  
D'ANTONIN ARTAUD**

**BY**

**ANNE-SABINE NICOLAS**

**ABSTRACT OF DISSERTATION**

Submitted in Partial Fulfillment of the  
Requirements for the Degree of

**Doctor of Philosophy**

**French Studies**

The University of New Mexico  
Albuquerque, New Mexico

**May, 2011**

**THE DANCE OF THE TUTUGURI OR THE RITE OF THE DARK SUN:**

**A TEXTUAL PERFORMANCE BY ANTONIN ARTAUD**

by

**Anne-Sabine Nicolas**

**B.A. Art and Communication, University of Nice,  
Sophia-Antipolis, France, 1996**

**M.A. French Studies, University of New Mexico, 2002**

**Ph.D. French Studies, University of New Mexico, 2011**

**ABSTRACT**

Antonin Artaud, author of the famous "The Theatre and Its Double" and the concept of Theatre of Cruelty, arrived in Mexico in 1936 with the intent of revising the paradigm of Western theatre by emphasizing its strong connection with life forces. Artaud considered theatre to be a spiritual and healing practice for both the performer and the audience while creating a shift in consciousness. His journey took him to the land of the Tarahumara Indians in the Sierra Madre, where he participated in the annual sacred Peyotl ceremony conducted by powerful shamans. Artaud's ethno-poetic account of their cosmology confirmed his visionary statements on theater. Alongside contemporary anthropology and indigenous spirituality, the artist believed in shaping identity via ritual performances. His narratives reaffirm his earlier opinions of man's position in the universe and his call for a change of consciousness which could occur, in his

opinion, through theatrical performance. While most scholars considered his provocative artistic project to be madness, I argue that Artaud's avant-garde political and artistic opinions align with the politics of modern anthropology and performance, which draw conclusions from experience, participation and from mere observation. His memory of the Tarahumara rituals inspired multiple ethnopoetical narratives and an understanding of the human drama that he explored until his death twelve years later. His poetics invite his readers to have a sensory perception of the work and to embrace the magical time of the ritual.

My dissertation topic deals with the literary aspects of Artaud's textuality on Tarahumara dance rituals. My research explores the theatrical elements of Artaud's poetic language in "Tutuguri, The Rite of the Dark Sun," a poem he created for a radio play "To Have Done with the Judgment of God."

In my conclusions, I argue that the author performs his poetry like a ritual; in other words, he uses language in a performative manner, and the page functions like a scene of writing where physical senses and movements are greatly emphasized. I argue that his writing is similar to a ritualized performance where gestures and sounds accompany words like an incantation. Based on their myth of creation, the Tutuguri is a rite of prayers and requests where natives accompany the sun in its course until dawn. In conclusion, the poem suggests that human identity is defined by its mobility and circularity.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION</b> .....	1
<b>CHAPITRE 1- DU THÉÂTRE THÉRAPEUTIQUE AUX RITES GUÉRISSEURS.</b> .....	17
1- Poétique d'une vie douloureuse.....	22
2- Du théâtre thérapeutique.....	29
3- ... Aux rites guérisseurs.....	37
4- L'écriture exorciste.....	44
<b>CHAPITRE 2 - PRIMITIVISME, LANGAGE ET CRUAUTÉ</b> .....	51
1- L'esprit primitif .....	64
2- Le primitivisme moderne.....	67
3- L'écriture primitive .....	71
4- Le langage du corps .....	76
5- La cruauté .....	83
<b>CHAPITRE 3 - RITE, MAGIE, DANSE ET TRANSE</b> .....	88
1- Le Théâtre oriental .....	99
2- Le double sur scène.....	104
3- La magie du mot .....	107
4- Les doubles du langage .....	113
5- Le pouvoir de voir.....	119
<b>CHAPITRE 4 - RYTHME, MUSICALITE, ET SOUFFLE DU SOLEIL NOIR</b> .....	127
1- La course du soleil noir.....	139
2- Poétique du souffle.....	145

<b>CHAPITRE 5 - LE DERNIER SOLEIL : MOUVEMENT, VITESSE ET SPIRALE DE LA PENSÉE .....</b>	<b>159</b>
<b>1- Mouvement, pensée, écriture en spirale .....</b>	<b>160</b>
<b>2- La croix et le corps.....</b>	<b>169</b>
<b>3- Langage en transe .....</b>	<b>180</b>
<b>CHAPITRE 6 - PERFORMANCE DU CORPS SANS ORGANES .....</b>	<b>192</b>
<b>1- La danse .....</b>	<b>199</b>
<b>2- Le corps sans organes .....</b>	<b>208</b>
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>217</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>226</b>

## Tutuguri, Le rite du soleil noir

Antonin Artaud

Et en bas, comme au bas de la pente amère,  
Cruellement désespéré du coeur,  
s'ouvre le cercle des six croix,  
très en bas,  
comme encastré dans la terre mère,  
désencastré de l'étreinte immonde de la mère  
qui bave.

La terre de charbon noir  
est le seul emplacement humide  
dans cette fente de rocher.

Le Rite est que le nouveau soleil passe par sept points  
avant d'éclater à l'orifice de la terre.

Et il y a six hommes,  
un pour chaque soleil,  
et un septième homme  
qui est le soleil tout  
cru  
habillé de noir et de chair rouge.

Or, ce septième homme  
est un cheval,  
un cheval avec un homme qui le mène.

Mais c'est le cheval  
qui est le soleil  
et non l'homme.

Sur le déchirement d'un tambour et d'une trompette  
longue,  
étrange,  
les six hommes  
qui étaient couchés,  
*roulés* à ras de terre,  
jaillissent successivement comme des tournesols,  
non pas soleils  
mais sols tournants,  
des lotus d'eau,

et à chaque jaillissement  
correspond le gong de plus en plus sombre  
    et *rentré*  
    du tambour  
jusqu'à ce que tout à coup on voit arriver au grand galop,  
    avec une vitesse de vertige,  
le dernier soleil,  
le premier homme,  
le cheval noir avec un  
    homme nu,  
    absolument nu  
    et *vierge*  
    sur lui.

Ayant bondi, ils avancent suivant des méandres circulaires  
et le cheval de viande saignante s'affole  
et caracole sans arrêt  
au faite de son rocher  
jusqu'à ce que les six hommes  
aient achevé de cerner complètement  
les six croix

Or, le ton majeur du Rite est justement  
    L'ABOLITION  
    DE LA CROIX

Ayant achevé de tourner  
ils déplantent  
les croix de terre  
et l'homme nu  
sur le cheval  
arbore  
un immense fer à cheval  
qu'il a trempé dans une coupure de son sang.

*(Pour en finir avec le jugement de Dieu, 1948)*

## INTRODUCTION

En 1936, Antonin Artaud, le célèbre artiste sortant du groupe surréaliste fondé par André Breton entreprend un voyage au Mexique qui le conduit de l'Université Autonome de Mexico aux contrées les plus reculées de la Sierra Madre Occidentale. Le poète, comédien et dramaturge séjourne dans l'État du Chihuahua pendant trois mois. Il obtient de participer au rite sacré du peyotl des amérindiens Tarahumaras. Ce rite célébrant l'esprit du fameux cactus hallucinogène est toujours pratiqué aujourd'hui sur le continent américain par les groupes tribaux et partisans du pan-indianisme. L'étude des rituels, d'inspiration animiste et judéo-chrétienne, donne à Artaud des éléments supplémentaires pour modifier radicalement les arts dramatiques occidentaux qu'il considère en déclin. Suite à cette expérience mexicaine inédite, l'artiste, dont les théories sur le concept de la cruauté sont restées incomprises en France, compose un corpus textuel riche de poèmes, d'essais philosophiques, de proses, de projets audio phoniques et d'œuvres graphiques mettant en scène les rituels de ces amérindiens mystérieux. Jusqu'à la fin de sa vie, l'auteur a voulu offrir au monde occidental un paradigme linguistique pour le théâtre et la poésie qui sont, selon lui interchangeable, et dont l'objectif est de produire un acte artistique se rapprochant de la vie même. Pour se faire, Artaud procède à une écriture du corps qui se présente comme une performance ritualisée, où les gestes et les sons accompagnent les mots comme une incantation magique et *a fortiori* performative. Ce travail analyse la théâtralité du langage poétique utilisé par l'auteur dans ses narrations ethnographiques sur les rituels dansés des amérindiens Tarahumara. L'étude portera plus particulièrement sur le rite du Tutuguri, rite de passage précédant celui du peyotl ou du

Ciguri, et développera une analyse littéraire et thématique du poème “Tutuguri, le rite du soleil noir” composé par l’auteur en 1947. Jusqu’à sa mort en 1948, l’écriture reste le médium privilégié pour décrire ce déchirement identitaire existant entre son moi intime spirituel et son moi social. Sa poétique du souffle lui permet de mettre en scène le trouble d’une naissance identitaire qui le dépasse.

Contrairement aux premiers anthropologues Robert M. Zingg et Carl Lumholtz, qui étudièrent ces populations au début du vingtième siècle, les conclusions d’Artaud sur cette expérience naissent d’une active participation aux rituels, et non d’une simple observation. Sa méthode d’investigation est donc proche de celle instituée par l’anthropologie de la performance de Victor Turner. Cet ethnologue moderne a développé une méthodologie qui privilégie l’analyse du jeu exercé durant les performances rituelles, au détriment de celle du texte. Revalorisant la place du corps et le mouvement dans la compréhension de l’identité culturelle, il s’oppose ainsi aux théories littéraires classiques. D’après Victor Turner, l’homme se définit en performance, il est l’*homo performans*. La meilleure manière de l’étudier est de participer à la performance de son art, ou à la mystification de sa culture. Selon lui, l’anthropologue doit collaborer avec son sujet afin d’annihiler la distance artificielle séparant l’observateur de l’observé. Le terme « performatif » défini par J.L. Austin comme l’acte de signifier en réunissant la parole au geste, a été complété par Judith Butler qui insiste sur l’aspect à la fois répétitif et transformatif de l’acte performatif. Dans l’oeuvre d’Artaud, le mot *performe* de manière performative et reproduit l’instant présent et les étapes du rite sur un mode répétitif. Le retour aux sources de l’oralité permet en outre de moderniser l’approche du regard occidental vers l’autre. Les traces écrites qu’il nous laisse de son voyage tentent de

reproduire l'espace de cette oralité. Sur la scène, comme sur la page, les actes performatifs constituent le détonateur qui va permettre de mettre des forces en mouvement. La méthode littéraire utilisée par celle d'Artaud est proche de celle de l'ethnologie performative, dans la mesure où il produit une littérature qui utilise l'espace de l'écriture pour révéler le double du langage et le mot pour rythmer les actes cérémoniels racontés. Ecrivain du corps et ethnologue à la fois, Artaud montre comment l'identité humaine révélée sous l'angle de la *performance* est plus portée à présenter le mouvement naturel de la vie. Dans son article « Disciplines of the Text : Sites of Performance », Worten écrit que la dépersonnalisation des danseurs balinais que l'artiste observe à l'Exposition coloniale en 1931 produit chez l'auteur un changement de conscience littéraire (Bial 10). La performance des danseurs devient un corps textuel. Les aspects textuels du spectacle qui utilise les danseurs comme des signes hiéroglyphes vivants, lui permettent en effet de lire cette performance comme un texte. Contrairement à l'analyse littéraire classique qui appréhende le texte comme un objet et en produit une interprétation, l'analyse d'une performance est, selon Roland Barthes, fondée sur le plaisir du jeu, et elle offre ainsi une pluralité de sens qui ouvrent la voie à un champs vaste et libérateur de significations (Bial 12). Le texte, qui est appréhendé par la textualité et la jouissance de ses signifiés, n'est plus considéré comme un signifiant émanant d'une œuvre littéraire autoritaire, mais comme un espace chargé de textualité (Bial 12). Selon Worten, les attributs que Roland Barthes donnent au texte, par opposition à l'œuvre, sont ceux qui sont généralement donnés aux performances, c'est-à-dire à des espaces de production proposant une variété d'aspects textuels reliés entre eux : « What Barthes means by text is in some sense more like what we usually mean by performance : a

production of a specific state of the text in which a variety of intertextual possibilities are realized » (Bial 14). Ainsi, l'analyse de la performance textuelle d'Antonin Artaud demande que l'on appréhende ses récits de manière textuelle, c'est-à-dire en lui donnant les mêmes attributs qu'une performance : « To engage the text textually, to think of the text as a production of the work, is to attribute to the text (and to its performance) the function of performance » (Bial 15). Cette étude propose donc une lecture des récits du poète sur les rituels Tarahumaras afin de montrer comment ce corps textuel possède la qualité d'une performance tout en révélant comment l'espace narratif de l'auteur met en scène des éléments de textualité propres à ceux qui composent les rites tribaux.

Contrairement à ses contemporains Henri Michaux, poète, et Aldous Huxley, auteur des *Portes de la perception*, Antonin Artaud, n'a pas utilisé le Peyotl pour activer ses muses ni pour en étudier les effets, mais pour (re)construire une relation spirituelle avec l'univers. Cette expérience vécue auprès des Tarahumaras est présentée douze ans plus tard sous une forme textuelle qui, combinée avec une mise en scène des mots et des phonèmes, doit inviter le lecteur-auditeur à participer *par les sens* à la signification de son poème. Ce procédé renforce ses idées innovatrices sur la poétique développées dès ses premiers écrits dans les années vingt. Ce voyage confirme la pensée de l'auteur sur la nécessité de produire un changement de conscience dans la pensée occidentale. Ce projet ambitieux devrait se réaliser au travers d'une performance théâtrale, inspirée des rites tribaux dont il a été témoin, et qui célèbrent l'intégration de l'homme dans le cosmos.

Les Tarahumaras, dont les rites et les coutumes sont restés inchangés depuis des siècles, représentent une culture qui n'est pas ou peu influencée par la culture européenne ou américaine. Leur nom est une corruption du terme amérindien *Rarámuri*, qui signifie

« les coureurs aux pieds ailés » et qui désigne des coureurs de fond avérés. Ce groupe ethnique est célèbre pour ses performances dans la catégorie de course de fond olympique. Fidèles à leurs principes, les Tarahumaras conservent, malgré l'invasion espagnole et l'établissement des jésuites au seizième siècle, puis celle du modernisme avec le développement de l'industrie minière au dix-neuvième siècle et enfin celle du tourisme au vingtième siècle, les mêmes modes de vie et habitudes vestimentaires. Il est difficile de savoir si Artaud est au courant de l'existence de ces amérindiens avant son arrivée au Mexique, mais il est possible qu'il en ait eu connaissance en lisant des études sur le peyotl mentionné dès le seizième siècle par les chroniqueurs, botanistes et moines envoyés au Nouveau Monde. Le cactus a en outre fait l'objet de nombreuses recherches scientifiques entre le dix-neuvième et le vingtième siècle. Il est aussi possible qu'il ait appris l'existence des Tarahumaras en lisant des rapports anthropologiques publiés par la *Société des Américanistes* de Paris fondée en 1895 destinée à diffuser des études sur les sociétés et les cultures amérindiennes. Le père Joseph Neumann fut parmi l'un des premiers historiens de la fin du dix-septième siècle à raconter l'histoire des rébellions de ces populations de 1616 à 1724. Il est aussi l'un des premiers à raconter leurs fêtes païennes, comme celles de *las tesgüinadas* durant la semaine sainte. En 1902, Carl Lumholtz, le célèbre anthropologue norvégien publie un rapport d'étude sur les populations Tarahumaras vivant dans les années 1890 dans les montagnes du Nord du Mexique : *Unknown Mexico: A Record of Five Years' Exploration Among the Tribes of the Western Sierra Madre; In the Tierra Caliente of Tepic and Jalisco; and Among the Tarascos of Michoacan*. En 1935, Wendell C. Bennett and Robert M. Zingg sont les premiers ethnologues à étudier les cérémonies des Tarahumaras et ils font publier *The*

*Tarahumara: an Indian tribe of northern Mexico* en 1935. Ce groupe indigène a été révélé au public contemporain actuel par les nombreuses études proposées par des chercheurs comme Carlos Bonfiglioli, Luis Gonzáles Rodriguez, William Merrill, J. E. Lonergan et la cinéaste Raymonde Carasco.

Quelles que soient ses sources, le voyage au Mexique donne à Artaud l'occasion de redécouvrir, par les rites, le théâtre à ses sources, mais aussi de comprendre comment guérir l'humanité de ses maux. À son retour, Artaud expérimente de longs séjours en hôpitaux, auxquels s'ajoutent la famine pendant l'occupation, les séquelles des électrochocs, toute une série d'expériences qui contribuent à placer sa vie sous le signe de souffrances mentales et physiques extrêmes. Il se disait possédé et peut-être l'était-il dans la mesure où les électrochocs, provoquant des crises d'épilepsie et une cinquantaine de comas, avaient sans doute provoqué un affaiblissement de son corps éthérique le rendant perméable à d'autres énergies. La plupart de ses textes écrits pendant et après la guerre révèlent des attributs qui n'appartiennent qu'aux sujets victimes de possession spirituelle. Ils sont à la fois prophétiques et remplis d'insanités. Son écriture *exorcisante* est un processus de libération et de re-possession de soi. L'acte d'écriture lui permet donc de renaître et de faire naître la conscience d'un nouveau *moi*. Tel le rite shamanique, ceci demande une transformation physique intense qui se traduit dans sa vie par une accumulation d'expériences douloureuses. Les textes du poète, considéré aliéné, semblent suivre une logique initiatique. Ses écrits, qui témoignent de cette longue et douloureuse naissance sur papier, évoluent comme des rites de passage, et rappellent étrangement les étapes les rituels Tarahumaras qu'il décrit dans un ordre désordonné ou dans un désordre ordonné.

Il y a d'abord la séance de purification où le Maître de toutes les choses nettoie l'aura du poète et le lave de toutes énergies négatives. Cette première étape est comme un rite exorcisant qui évoque la série de « gris-gris » que l'auteur réalise durant son premier séjour en milieu psychiatrique après son voyage. Les gris-gris sont des textes troués au couteau ou brûlés et qui ont la fonction de sortilèges ou de talismans. Ces œuvres singulières exemplifient les paradigmes de la fonction thérapeutique dans l'art poétique, qui s'étend, chez l'auteur, entre la scène théâtrale et les rites de cure shamaniques.

La seconde étape est celle du Tutuguri, le rite du soleil noir qui est un rite de passage et de transformation, et qui se réalise avant le rite du Peyotl, rite interdit par les autorités mexicaines, mais dont Artaud a pu obtenir l'autorisation en échange de sa participation. Le poème décrivant ce rite sert de point d'ancrage aux différentes parties de cette étude destinée à mettre l'emphase sur les aspects scéniques et les fonctions de métamorphose du texte artaudien. Cette recherche développe notamment certaines caractéristiques propres au rituel cérémonial, comme, la mise en scène ou la ritualisation (des mots), l'incantation du verbe poétique, le rythme musical (des vers), la danse (des gestes et des textes), ainsi que les mouvements (des espaces d'écriture). Pour Artaud, poésie et théâtre ne font qu'un. Artaud écrit dans « Le Théâtre et les Dieux » : « Pour le théâtre une ligne est un bruit, un mouvement est une musique, et le geste qui émerge d'un bruit est comme un mot clair dans une phrase » (*Œuvres complètes* VIII 206). Ainsi, malgré sa résistance légendaire au mot écrit, l'artiste réalise une performance textuelle qui met en œuvre sa conception du langage scénique sur la page d'écriture.

La troisième étape correspond à celle du Ciguri (Peyotl) d'où émerge son fameux concept du *corps sans organes*, repris par les philosophes Deleuze et Guattari dans leur

réflexion sur le corps textuel. Le Ciguri permet au sujet d'atteindre une compréhension de l'univers où il se sent à la fois unique et relié au monde qui l'entoure. Ce rite est une étape importante dans la vie spirituelle des Tarahumaras qui ont ainsi l'occasion d'expérimenter une illumination spirituelle, un changement de conscience concernant leur relation au monde. Cette étape shamanique se fait souvent au prix de longs efforts physiques, en dansant ou en courant durant une nuit entière. Dans sa vision, Artaud prend conscience d'être à la fois un Tout et l'Un, c'est-à-dire un sujet qui se définit par sa distinction et son intégration dans l'univers. Cette expérience lui donne l'occasion d'expérimenter les possibilités illimitées de la perception humaine et de percevoir une nouvelle identification avec l'espace cosmique:

C'est l'ordre hiérarchique des choses qui veut qu'après être passé par le TOUT, c'est-à-dire le multiple, qui est les choses, on en revienne au simple de l'Un, qui est le Tutuguri ou le soleil, pour ensuite se dissoudre et ressusciter par le moyen de cette opération de réassimilation mystérieuse [...] qui est comprise dans le Ciguri, comme un Mythe de reprise, puis d'extermination, et enfin de résolution dans le crible de l'expropriation suprême, ainsi que ne cessent de le crier et de l'affirmer leurs prêtres dans leur Danse de toute la Nuit. (*Tarahumaras*16)

Les différentes étapes des rituels Rarámuri décrites par l'auteur dans cet extrait semblent se réaliser dans son corps transtextuel qui devient le miroir réfléchissant son évolution. Après son voyage au Mexique, Artaud part en Irlande d'où il est rapatrié d'urgence. Il est transféré à l'hôpital psychiatrique de Sotteville-les-Rouen et son internement va durer

neuf ans. La pauvreté de sa situation, le sentiment d'être poursuivi et possédé, la maladie et ses prophéties le conduisent à écrire des lettres qui deviendront ses seules armes. Ses écrits et dessins de 1939 qu'il perfore avec une flamme et qu'il appelle ses « gris-gris » sont des mots conjurés contre ses « ennemis » ou pour protéger les personnes qu'il admire, comme Jacqueline Breton, l'épouse d'André Breton. Ces œuvres sur papier qui ont fait l'objet d'une exposition au Musée Cantini de Marseille du 17 juin au 17 septembre 1995 sont la réalisation la plus concrète de cette écriture exorciste cherchant à se libérer de ses « démons ». Cette première étape de l'écriture après son retour du Mexique rappelle sa première rencontre avec un prêtre Tutuguri, le Maître de toutes les choses, qui, à l'aide d'un couteau, faisait des gestes d'exorcistes dans l'air, autour du poète afin de le « purifier » avant son passage dans le rite du Tutuguri.

La deuxième étape scripturale du poète se réalise en 1948 avec le projet d'émission radiophonique "Pour en finir avec le jugement de Dieu," qui est publiée en même temps que la publication de son récit de voyage *Au pays des Tarahumaras*. Artaud est sorti de Rodez et il est sollicité pour participer de nouveau à la vie littéraire parisienne. Il écrit deux versions du poème Tutuguri. La première version étant destinée à la publication des textes de l'émission censurée, la seconde fut donc intégrée au recueil sur *Les Tarahumaras* publié par Marc Barbezat la même année.

Le récit poétique « Tutuguri, le rite du soleil noir » met en valeur la mémoire kinesthésique d'Artaud, et relate, dans un style épuré, le temps d'une cérémonie à laquelle il fut présent douze ans plus tôt. Le rite met en scène sept hommes qui dansent au son du tambour autour de six croix plantées dans la terre. L'analyse de la poétique montre l'importance de la valeur vibratoire des mots qui sont rythmés sur le souffle du

lecteur. Le second poème, relatant le même rite, est inclus dans *Les Tarahumaras* répète la thématique dans un style moins épuré. La versification est plus longue et les explications sont plus détaillées comme s'il fallait revenir au langage pour faire passer un message important et urgent, se déversant sur la page comme un trop plein. Le premier poème, vidé de cet excès de langage, traduit en revanche le désir de communion avec le temps et avec l'espace invisible du rite. Artaud accorde une large part à ces « silences » qui entourent les mots et qui renforcent la scène du double. Au contraire, la seconde version présente une narration complexe de la cosmogonie du rite et de la pensée de l'auteur.

Organisés de manière thématique autour du premier poème Tutuguri, les chapitres de ce travail analysent des sujets thématiques qui sont propres au langage artaudien, à la lumière de propositions théoriques, mythiques, anthropologiques et littéraires. L'analyse de la prose et de poèmes d'Artaud renforcera celle de la symbolique des rites, tout en montrant comment, chaque texte dévoile une "danse de l'écriture" rythmée par le souffle du poète prêt à se réinventer. Cette étude propose d'étendre la méthodologie de l'anthropologie de la performance aux analyses des récits littéraires décrivant des rituels oraux, afin de montrer l'importance du mouvement dans une performance textuelle et ses effets sur la construction identitaire des auteurs.

L'originalité du projet ethnologique et poétique d'Artaud réside dans le fait qu'il témoigne d'une cosmologie indienne mettant en scène la dualité propre à l'univers, et qu'il insuffle de la vie à des mots transcendant l'arbitraire du signe linguistique afin de retrouver ainsi leur matière. Mis en scène sur la page, les mots produisent du mouvement et de la sensibilité, comme s'ils étaient eux-mêmes les interprètes du rituel. Cette

approche de l'écriture qui revalorise la perception organique au détriment de l'analytique, invite le lecteur à faire appel à ses sens dans son processus de réception d'une œuvre mettant en scène le mouvement de l'autre. Inspiré par des rituels magiques, ce corps textuel autobiographique et imaginaire montre l'intention de transmettre au lecteur une expérience qui dépasse le pouvoir du langage. Ethnologue et poète, Artaud compose sur la page une anthropologie performative en utilisant une force poétique qui aspire et expire l'Autre, pour lui donner la vie par le rythme ou le souffle.

Ma thèse utilise donc la première version du poème « Tutuguri ou le rite du soleil noir » pour analyser l'écriture du poète-ethnologue et mettre en lumière ses qualités qui relèvent du domaine de la performance rituelle ou théâtrale. Le premier et le dernier chapitre servent d'introduction et de conclusion thématiques au corpus d'étude composé de quatre chapitres. Leur structure est identique à celle des chapitres principaux dans la mesure où ils utilisent également un extrait de texte relatif aux Tarahumaras pour initialiser une réflexion qui doit encadrer l'étude dans sa totalité. Telle la pensée artaudienne, caractérisée par sa mobilité, cette réflexion ne suit pas le schéma d'une explication de texte classique et définitive. Les thèmes de certains chapitres empiètent parfois sur la thématique des chapitres suivants. Il m'a semblé contradictoire de vouloir diviser et scléroser un sujet qui résiste précisément à cet enfermement structurel normatif. La fluctuation et le mouvement de la pensée de l'auteur, qui font écho à la pensée *Rarámuri*, sont au cœur même de sa construction identitaire cosmique, individuelle ou textuelle exprimée en performance. On pourra en outre reprocher à ce travail son emphase sur l'aspect ésotérique et les connotations mystiques du message artaudien, mais, sachant que l'auteur cherchait à synchroniser sa forme avec son contenu,

il m'a paru évident de fournir à cette analyse littéraire les éléments de symbolique du rituel influençant la pensée artistique de l'auteur, elle-même inséparable de sa vie personnelle et spirituelle. La difficulté résidait dans le fait qu'il fallait éviter de tomber dans le piège de l'interprétation à outrance, sérieusement critiqué par les penseurs supportant les arguments de cette thèse. J'ai donc tenté d'utiliser le poème du Tutuguri, comme s'il s'agissait d'un rite textuel auquel je participais par la lecture, ce qui explique une répartition thématique de cette étude organisée comme un pôle de rayonnement solaire orienté d'après les quatre points cardinaux.

Le chapitre premier « Du théâtre thérapeutique aux rites guérisseurs » explique le contexte biographique de l'auteur et son parcours artistique qui l'incite à déclarer que la société occidentale est malade, et que son théâtre est atteint d'un fléau, qui, telle la peste, étouffe ses forces vitales. Artaud part au Mexique pour tenter de trouver un remède à ses maux et à ceux de la société dans les rites sacrés des Tarahumaras afin de rapprocher l'art de la vie. Ce chapitre présente un extrait de l'émission radiophonique faisant l'ouverture de la lecture du poème du Tutuguri en introduisant l'identité du peuple Tarahumara par opposition à celle du peuple américain. Cet extrait du projet de radio « Pour en finir avec le jugement de Dieu » introduit le lecteur à une analyse de l'écriture artaudienne. Cette partie explique le contexte biographique et historique qui a poussé le poète, auteur et comédien à partir au pays des Tarahumaras, en rappelant les différentes étapes artistiques de l'auteur, son affiliation avec le surréalisme, la naissance de son intérêt pour le théâtre oriental et pour la mythologie mexicaine. Ce chapitre qui présente les circonstances et les conditions de ce voyage est complété par une histoire du corps textuel développé par Artaud sur les Tarahumaras. Cette partie présente également la qualité cathartique de

l'écriture artaudienne qu'il faut appréhender selon les méthodes d'analyse et interprétations proposées par Camille Dussolier et Adrian Morfee. Ces deux auteurs mettent en évidence la double pulsion, destructrice et créatrice, inhérente à son écriture exorciste, lui donnant les moyens de se re-poséder.

Le chapitre second, intitulé, « Primitivisme, Langage et cruauté » propose une première approche littéraire et thématique des premières strophes du poème « Tutuguri, le rite du soleil noir » en mettant en évidence ses qualités narratives propres aux rites et aux mythes développés par Jean-Luc Nancy. Cette partie présente une conception circulaire de la narration, propre au paradigme indigène et dans laquelle l'auteur propose une vision dualiste de la mère : la première est incarnée par une figure maternelle abominable et la seconde est une allégorie de la Terre-Mère, espace symbolique du rite indigène. Cette première partie s'interroge sur l'intention de l'auteur vis-à-vis de ce voyage qui suggère, selon Monique Borie, une quête psychologique ou culturelle vers un retour aux sources. Le chapitre développe les composantes de l'esprit primitif, ainsi que celles de l'écriture primitive explorée par les surréalistes inspirés par le mouvement artistique du Primitivisme. Cette partie montre comment le langage artaudien est lié à une thématique du corps, qui inspire le théâtre de la cruauté. Le langage de l'auteur met en exergue une physicalité de réception de l'œuvre par les sons, le rythme et la puissance / violence des imageries. Pour finir, ce concept artaudien est analysé à la lumière du Manifeste du théâtre de la cruauté présentant le premier projet théâtral d'Artaud. La conquête du Mexique, écrite avant son voyage au Mexique, propose une version post-colonialiste du mythe de la chute de l'empire aztèque. Cette démarche s'inscrit dans une optique indigéniste et littéraire qui doit bouleverser le logos impérialiste de l'occidental.

Le troisième chapitre « Rite, magie, danse et transe » poursuit son étude thématique et littéraire de la performance textuelle d'Artaud à partir d'un deuxième extrait du poème Tutuguri. Cet extrait présente le rite solaire dansé par six hommes représentant chacun un soleil. Le rituel est interrompu par l'arrivée d'un septième soleil / homme qui représente le renouveau. Cette partie étudie l'aspect performatif de l'acte magique ainsi que des incantations poétiques présentes sur scène et dans le corps textuel de l'auteur souhaitant réunir au théâtre comme sur la page, le geste et le mot pour pouvoir rapprocher l'acte artistique de la vie. On y présente une explication du théâtre balinais observé par Artaud en 1931 à l'exposition coloniale, ainsi qu'une réflexion thématique générale sur le théâtre oriental et son double. Les conceptions scéniques du théâtre oriental montrent comment fonctionne l'acte performatif sur scène et sur la page, au moyen des thèmes du double présent dans les rites Tarahumaras, tels qu'ils sont racontés par la cinéaste et anthropologue Raymonde Carasaco. On y décèle une écriture *sceptrale* selon l'expression d'Evelyne Grossman et un mouvement scriptural qui entraînent le mot dans une danse-transe de l'écriture artaudienne « performant » son sujet sur un rythme du rituel.

Le quatrième chapitre « Rythme, musicalité et souffle du soleil noir » s'inspire de la suite du poème Tutuguri pour analyser la puissance de la sonorisation des phonèmes, des allitérations, des vocalisations et de leur utilisation dans l'écriture du poète. Cette partie propose une étude du rite solaire qui propose avec le soleil noir et la tradition de la course du feu, un temps rythmé par le mouvement et la respiration. La vibration et la musicalité des mots sont scandés par le souffle qui ramène le sujet à une connexion avec le divin et la vie. Ce corps textuel présente une série d'assonances et de dissonances qui

donne à ce rite une musique productrice de force et de vie. La performance textuelle est dévoilée par une mise en scène de sons et de silences représentés par les espaces blancs du poème. L'écriture d'Artaud est un corps musical où prennent naissance des mots-matière, c'est-à-dire des mots qui s'associent à la sonorisation des vers et se rythment sur eux. Ces mots, dont la signification ne peut se comprendre hors de leur contexte musical, sont disposés sur la page poétique de l'auteur qui devient l'espace de ritualisation. Ce rite du Tutuguri met en valeur l'importance de la musique et de ses instruments dans la recherche thérapeutique spirituelle. Pour finir, ce chapitre propose une réflexion sur la parole dérobée, soufflée par son récepteur qui se la réapproprie. Artaud utilise la science symbolique du souffle pour présenter une écriture qui se réinvente en une *langue-coup*.

Le cinquième chapitre « Le dernier soleil : mouvement, vitesse et spirale de la pensée » propose une réflexion sur la partie finale du poème Tutuguri, appréhendée sous la question du mouvement dans les corps et le langage. Ce chapitre propose une théorie du mouvement, de la vitesse et de la circularité dans la pensée identitaire artaudienne. D'inspiration psychologique et mystique, cette étude interroge la nature de la subjectivité chez l'homme et met en lumière l'utilisation du langage dans cette performance poétique pour signifier sa mutabilité. Le rite met en scène des danseurs et des mouvements circulaires autour des croix. Le poème propose une écriture *spirante*, selon les termes d'Evelyne Grossman, qui fait tournoyer les concepts dans des significations en transe. Cette circularité de la pensée est interrompue par un mouvement en ligne venant interrompre la scène et traverser le cercle : il s'agit de l'arrivée du dernier homme, sur son cheval, arborant un fer à cheval qu'il a trempé dans son sang comme une hostie. La symbolique de la scène est discutée sous l'angle de la religion et du symbole ambivalent

de la croix dans cet extrait. On y lit également une analyse du concept lacanien de l'identité en rapport avec celui d'Antonin Artaud qui se présente sous un angle plus cosmique. Le ton majeur du rite étant l'abolition de la croix, il s'agit de savoir comment cette abolition fonctionne au niveau de la langue artaudienne.

Le sixième et dernier chapitre « Performance du Corps Sans Organes » est une conclusion générale sur l'ensemble de la réflexion conduite par la lecture du poème Tutuguri. Le corps sans organes est une expression artaudienne qui a été reprise par les philosophes Deleuze et Guattari pour discuter de l'identité textuelle et livresque. Chez Artaud, elle décrit sa vision hallucinatoire de l'esprit du Ciguri et ses sensations organiques dans l'infini. Fondé sur l'analyse d'un extrait du rite du Peyotl décrivant la vision du poète sous l'influence du Peyotl, ce chapitre donne une conclusion, à la fois littéraire et mystique sur le projet dans son ensemble, et résume les éléments philosophiques récents qui permettent le processus identitaire du sujet et de sa conscience. L'état identitaire pur est un état transformationnel, un rite de passage comme le rite du Tutuguri, qui n'a ni origine, ni fin. L'identité, telle qu'elle est expérimentée par la transe, la danse ou les effets d'un psychotrope comme le Peyotl, s'exprime toujours par son incapacité à se fixer, à se classer, à se ranger dans le déterminisme et le définitif. Sur un plan littéraire, le « corps sans organes » décrivant l'expérience du poète après son absorption du Peyotl, donne un point de départ à une analyse sur le pluralisme identitaire, à la fois multiple et singulier, de chaque individu, tant sur la page que dans la vie. L'écriture du *performer* Antonin Artaud est une réflexion de cette identité en pleine mutation cosmique.

## CHAPITRE 1 - DU THÉÂTRE THÉRAPEUTIQUE AUX RITES GUÉRISSEURS.

En face du peuple qui fait manger à ses chevaux,  
à ses boeufs et à ses ânes les dernières tonnes  
de morphine vraie qui peuvent lui rester  
pour la remplacer par des ersatz de fumée,  
j'aime mieux le peuple qui mange à même la  
terre le délire d'où il est né,  
je parle des Tarahumaras  
mangeant le Peyotl à même le sol  
pendant qu'il naît,  
et 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.

C'est ainsi que vous allez entendre la danse du  
TUTUGURI. »

(Artaud, *Oeuvres complètes* XIII 74)

Ainsi s'achève la première partie de l'émission radiophonique « Pour en finir avec le jugement de Dieu » qui devait être diffusée sur la chaîne de radio parisienne le 2 février 1948 dans le cadre du programme « La voix des poètes ». Conçu par Artaud, le texte radiophonique fut enregistré dès la fin de l'année 1947 avec les voix de ses amis Roger Blin, Paule Thévenin, et de l'actrice Maria Casarès. L'émission se compose de cinq parties entrecoupées d'effets sonores. La première section, dont l'extrait précédent est tiré, est lue par Artaud. Elle accuse le gouvernement américain de vouloir transformer sa population en corps industriel et militaire. Par opposition, le peuple Tarahumara, qui vit « en face, » développe une race-principe unique en son genre. La deuxième section « Tutuguri, le rite du soleil noir, » lue par Casarès, présente une interprétation poétique de la danse des Tarahumaras. Cette danse se termine par l'abolition de la croix, dont l'origine chrétienne ou mexicaine peut engendrer de multiples interprétations.

Lue par Blin, « La recherche de la fécalité » explique l'opposition entre les corps faits d'un os et ceux des hommes faits d'excréments, de viande et de peur. Pour pouvoir vivre pleinement son identité interne, il faut avoir un os sans avoir peur de perdre la viande. Le quatrième texte, lu par Paule Thévenin et intitulé « La question se pose de.., » renverse le statut mythique du langage. Pour Artaud, les idées sont le résidu des gaz internes du corps auxquels il oppose l'infini, qui représente l'ouverture de notre conscient vers une possibilité sans mesure. Le texte final de « conclusion » est lu par Artaud. Il prétend être interrompu par le public qui demande qu'on lui passe une camisole. Artaud supplie qu'on fasse l'anatomie de son corps et que ses organes soient ôtés avec Dieu. Pour finir, il appelle à la création d'une danse inversée du corps humain, à la fois délirante et disciplinée.

Cette décomposition thématique du projet radiophonique en plusieurs étapes, qui s'étend de l'accusation de l'occident à la reconstruction de soi, exemplifie les différentes étapes qui caractérisent le mouvement scriptural d'Antonin Artaud concernant sa participation aux rites des amérindiens de la Sierra Madre au Mexique.

Durant son voyage en 1936, Artaud rencontre les Tarahumaras et obtient l'autorisation exceptionnelle de participer à leurs rites ; cette expérience inédite va renforcer sa volonté de transformer la conscience européenne qu'il estime limitée par son intellectualisme empirique. Les textes témoignant de cette aventure, et rassemblés dans l'ouvrage *Les Tarahumaras*, ont été écrits entre 1936 et la fin de sa vie en 1948, ce qui montre l'importance continue que l'auteur attachait à ce projet ethnologique et poétique. Son poème « Tutuguri » placé au centre des *Tarahumaras* est en fait une version plus épique du poème « Tutuguri : le rite du soleil noir » écrit pour l'émission radiophonique.

Dans ce dernier, l'auteur utilise les différentes phases du rite et l'espace de la page pour insuffler de la vie aux mots, qui, sous sa plume, semblent transcender l'arbitraire du signe linguistique. Mis en scène sur la page, les mots semblent vouloir matérialiser le rituel. En outre, la lecture du poème, guidée par la scénographie sur la page, est marquée par le temps musical du rite. Cette approche de l'écriture qui revalorise la perception organique au détriment de l'analytique, invite le lecteur à faire appel à ses sens dans son processus de réception d'une œuvre mettant en scène un rituel religieux.

L'extrait présenté plus haut illustre et synthétise parfaitement cette danse de l'écriture d'Artaud qui oscille entre des forces destructrices et des forces créatrices marquées par le rythme et le souffle. Sa poésie, comme son théâtre, est destinée à atteindre tous les sens organiques de son récepteur et de son émetteur afin de donner le jour à une voix interne, débarrassée des conventions religieuses et sociales. Son écriture, considérée paradoxale, dévoile en fait l'espace existant entre ces pulsions dualistes autorisant l'auteur à mettre au monde son *moi* authentique. La disposition du texte, publié après l'annulation de l'émission censurée par le gouvernement pour propos diffamatoires, n'est pas hasardeuse. Les phrases, déplacées sur la gauche, et condamnant l'Amérique rétrograde et vindicative sont longues et traînantes, alors que celles concernant les Tarahumaras incarnant la modernité, sont dirigées vers la marge droite et semblent épurées d'un excès de syntaxe. L'homme Tarahumara, qui renaît par ce rite, incarne cet Homme nouveau dont nous parle Antonin Artaud.

Dans ce texte, l'auteur confronte la civilisation occidentale américaine au peuple amérindien. Tandis que l'américain produit des machines de guerre et part à la conquête du monde au nom d'un christ mort, les Tarahumaras assurent la renaissance spirituelle de

l'humanité en mangeant le peyotl pendant qu'il est en train de naître. Ce texte met donc en valeur le parallélisme de transsubstantiation entre l'eucharistie et le rite du peyotl et explique les raisons pour lesquelles ces deux paradigmes s'opposent dans l'esprit de l'auteur, qui considère que la culture occidentale souffre d'une idéologie fondée sur la division des êtres et la séparation des choses. Cette opposition est représentée par la différence entre la croix catholique et la croix mexicaine. La dynamique spatiale de la première, qui se présente sous l'aspect d'un croisement immobile, semble aboutir à une sorte de blocage spirituel et énergétique. La seconde, en revanche, dont les lignes perpendiculaires sont égales en longueur, et qui est parfois garnie d'un cerceau de paille, s'ouvre sur un plan géométrique qui semble illimité et circulaire. Cette croix dissout les connections anciennes issues du réseau social, et en efface les interfaces, « afin que les espaces de l'espace ne puissent plus jamais se rencontrer ni se croiser » (Artaud, *Oeuvres complètes* XIII 74). Sous l'impulsion de cette vision, l'écriture d'Artaud se montre, tel le point de fuite ou la ligne de déterritorialisation invoquée par Deleuze et Guattari, ouverte à l'espace infini de la vie et au plus grand que soi : « On n'est plus qu'une ligne abstraite, comme une flèche qui traverse le vide. Déterritorialisation absolue. On est devenu comme tout le monde, mais à la manière dont personne ne peut devenir comme tout le monde. On a peint le monde sur soi, et pas soi sur le monde » (244).

Pour l'auteur, Il s'agit donc d'effacer l'épistémologie occidentale imprimée dans un réseau de systèmes faisant obstacle à la construction cosmique de l'identité humaine. La synchronisation de l'acte de transsubstantiation avec celui de la naissance du cactus provoque une métamorphose de l'être. Le peuple Tarahumara consomme du Peyotl « pendant qu'il naît » c'est-à-dire que l'acte qui se réalise avec un organe sortant de la

terre, célèbre les pulsions de vie dans un espace qui transcende la surface plane et horizontale délimitée par les quatre points cardinaux. Il y a bien une corrélation d'actions entre le geste de consommation du cactus, qui est un acte de dissolution, et celui de sa naissance, qui est un acte de création. Cette simultanéité d'actes introduit le lecteur à un rituel imprégné de magie performative combinant gestes et paroles dont le but est d'exercer un état transformateur sur le participant et l'univers auquel il est intimement relié. On note également l'importance du peyotl, dont l'esprit, « tue le soleil » et « crève la croix » (74). Le langage artaudien est une force de pulsion et de destruction qui s'exprime par les actes physiques de ses acteurs, et par son écriture du corps, mettant en valeur la physicalité des écrits et la valeur incantatoire des mots.

Cette partie introductive montre comment la vie d'Artaud, sa souffrance physique et mentale accompagnent cette démarche à la fois biographique, ethnologique et poétique. Les rites Tarahumaras représentent un modèle de guérison pour l'homme et son théâtre, c'est-à-dire sa vie. Quel que soit la démarche thérapeutique, elle implique plusieurs étapes qui s'apparentent à des rites de passage. La première est celle de la douleur physique nécessaire à la dissolution du soi et de la déperdition mentale qui est illustrée par les cris, les insanités, les provocations. Puis il y a l'étape de la voie vers la guérison, qui, comme le voyage qu'entreprend Artaud dans les plateaux reculés de la Barranca del Cobre, est lente et douloureuse. Enfin il y a l'attente du remède : le Peyotl utilisé par les amérindiens dans certaines cérémonies doit permettre l'accès à cette transformation spirituelle. Si le peyotl n'a pas lavé Artaud de ses souffrances ni de sa malchance, il a nettement contribué à son enrichissement intellectuel, spirituel et humain. On a en outre considéré que ce voyage était infructueux mais on sous-estime la valeur

quantitative et qualitative des écrits réalisés à ce propos. Grâce eux, le poète n'a eu cesse de s'inventer et de se réinventer.

### **1 - Poétique d'une vie douloureuse.**

Devenues mythiques, la vie et l'oeuvre d'Antonin Artaud unissent expérience spirituelle et ressenti physique en un seul paradigme : la poétique d'une vie douloureuse. Tous ses écrits traduisent la perception d'un vécu par les sens. En redonnant aux mots leur puissance organique, l'auteur du *Théâtre et son Double* réunit l'écrit et l'oral par la perception sensible. La réalité d'Artaud est inséparable de celle de son corps en souffrance. Artaud s'est « essayé » dans plusieurs domaines artistiques. Il a été critique d'art, poète, acteur, dramaturge, théoricien, artiste et dessinateur. Du lit d'hôpital à la scène artistique, sa créativité a souvent été le miroir de sa maladie, de sa folie, et de ses dépendances aux drogues. La misère de la guerre, la famine, et les mauvais traitements des hôpitaux psychiatriques n'ont pas arrangé sa santé qui s'est altérée très rapidement. Alors que son cerveau s'agitait et le poussait constamment à la réflexion et la création, les autres impératifs de son corps lui ont toujours rappelé l'existence incontournable de la dualité entre les besoins physiques et mentaux. Cette réalisation a très certainement contribué à la naissance d'une pensée qui cherchait à effacer ce paradoxe par l'expression artistique.

De santé nerveuse et fragile, Antonin Artaud, qui naît à Marseille en 1896, est obligé d'interrompre ses études de philosophie. Il passe plusieurs années de sa vie dans des hôpitaux psychiatriques, suite à une méningite infantile mal soignée. Dès son arrivée à Paris en 1920, il entame cependant une oeuvre artistique multiple qui devient la

réflexion de sa vie. En 1922, il est au Théâtre de l'Atelier et au cinéma. Après avoir été comédien chez Lugné-Poe, il entre dans la compagnie de Dullin. En 1922, il découvre pour la première fois le théâtre oriental lors de la visite de l'Exposition coloniale à Marseille, mais la révélation du théâtre balinais n'aura pas lieu avant 1931, à l'Exposition de Paris. Aux côtés de Picasso et de Chanel, il illustre le rôle du devin dans l'adaptation libre d'*Antigone* de Sophocle, mise en scène par Jean Cocteau. Le rôle d'Antigone est joué par Génica Athanasiou, avec qui Artaud a une liaison passionnée. Il est ensuite engagé dans la troupe de Pitoeff, ainsi que dans d'autres spectacles montés par Jouvet. Son premier article théorique sur le théâtre « L'évolution du décor » paraît dans le journal *Comedia* le 19 avril 1924. Il met en scène *Au pied du mur* de Louis Aragon au Collège de France et au Vieux Colombier. En 1926, Artaud fonde aux côtés de Roger Vitrac et de Robert Aron, le théâtre Alfred Jarry dont la mission est de mettre en œuvre son fameux concept de la cruauté qu'il définit ici comme une angoisse humaine :

En un mot, avec ce théâtre, nous renouons avec la vie au lieu de nous en séparer. Le spectateur et nous-mêmes, nous ne pourrions nous prendre au sérieux que si nous avons très nettement l'impression qu'une parcelle de notre vie profonde est engagée dans cette action qui a pour cadre la scène. Comique ou tragique, notre jeu sera l'un de ces jeux dont à un moment donné on rit jaune. Voilà à quoi nous nous engageons. Voilà dans quelle angoisse *humaine* le spectateur doit sortir de chez nous. (Artaud, *Oeuvres sur papier* 240)

Ce manifeste, précédant celui du théâtre de la cruauté qui ne sera publié qu'en 1930 montre l'importance pour Artaud de la tension dramatique recherchée pour provoquer un effet bien précis dans l'inconscient de son auditoire. Le public doit retrouver la peur ancestrale d'une force qui le dépasse. Le théâtre, organe magique, va transformer les situations sur scène tout en bouleversant l'inconscient de l'audience. Cette crainte de l'inconnu va inciter le public à renouer avec son « primitif » refoulé et à rétablir un lien avec le sacré. Entre 1927 et 1930, le théâtre Alfred Jarry donne sept spectacles : *Ventre brûlé ou la Mère Folle*, d'Artaud ; *Les Mystères de l'Amour, Victor ou les Enfants au Pouvoir*, et *Le coup de Trafalgar* de Vitrac ; *Gigogne* d'Aron ; *Le Partage du Midi*, de Claudel ; et *Le Songe*, de Strindberg. Artaud écrit plusieurs scénarii de films dont l'un, *La Coquille et le Clergyman* est réalisé par Germaine Dulac. Élève dans les cours d'art dramatique de Charles Dullin, il s'impose ensuite dans le monde du cinéma où il joue le rôle de Marat dans le *Napoléon* d'Abel Gance (1926), le moine repentant dans *La Passion de Jeanne d'Arc* réalisé par Carl Dreyer (1927), et Savonarole dans *Le Lucrece Borgia* de Gance (1935). En jouant Marat, qui avait une maladie de la peau l'obligeant à prendre des bains prolongés, Artaud avait déclaré qu'il s'était inspiré de sa propre souffrance physique: « J'ai la peste dans l'âme de mes nerfs et j'en souffre. Il y a une qualité de la souffrance nerveuse que le plus grand acteur du monde ne peut pas vivre au cinéma s'il ne l'a un jour réalisée » (Artaud, *Oeuvres complètes* III 143). On le voit également dans *L'Argent* et dans *La Femme d'une nuit* de Marcel L'Herbier, puis dans *Tarakanova* et dans *Les Croix de bois* de Raymond Bernard et enfin dans *L'Opéra de quat'sous* de Pabst. Le cinéma lui inspire ensuite la publication d'un pamphlet intitulé *Le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité Publique*, dans lequel Artaud expose une série de

photomontages réalisés par Eli Lotar qui serviront de projets de mise en scènes : « On voudra bien les considérer comme l’histoire sans paroles, en neuf tableaux vivants, de l’esprit dans lequel nous nous efforçons de nous tenir » (Artaud *Oeuvres sur papier* 240).

En 1927, Artaud devient metteur en scène, dessinateur. Il est, comme Baudelaire, un poète maudit, mais aussi un critique d’Art et amateur de paradis artificiels, qui lui ont été administrés pour des raisons médicales. Son intérêt pour la poésie montre son attachement pour la vie qu’il veut célébrer par le verbe : « Si je suis poète ou acteur, ce n’est pas pour écrire ou déclamer des poésies, mais pour les vivre [...] Je veux que les poèmes de François Villon, de Charles Baudelaire, d’Edgar Poe ou de Gérard de Nerval deviennent vrais et que la vie sorte des livres » (*Oeuvres complètes* IX 190). Pour Artaud, les media artistiques sont les outils qui permettront à l’homme de se rapprocher de l’ébranlement de la vie, ce qui est son essence même. Son premier recueil poétique *Tric Trac du Ciel* paraît en 1923. Artaud adresse certains de ses poèmes au directeur de la Nouvelle Revue Française, Jacques Rivière, qui les refuse au préalable, puis les accepte suite aux empressements du poète qui lui explique la nécessité vitale de proposer « malgré tout ces poèmes à l’existence » car il « souffre d’une effroyable maladie de l’esprit » (*L’Ombilic des Limbes* 20). Rivière publie ses lettres sur la recevabilité de ses poèmes. C’est la *Correspondance à Jacques Rivière* parue en septembre 1924. S’en suit la publication des recueils de poésie comme *L’Ombilic des Limbes*, *Le Pèse-nerfs*, à Paris en 1925, puis les *Fragments d’un journal d’Enfer* à Marseille en 1927. Ses textes et ses rôles sont les témoins actifs de sa douleur physique et de sa “déperdition” (21) selon ses propres termes.

Porté par un goût pour les associations d'images surnaturelles et l'écriture hors règles, Antonin Artaud trouve au sein du mouvement surréaliste une fraternité spirituelle avec des artistes, qui sont comme lui, attirés par le merveilleux et l'inconscient et qui prétendent agir dans la vie comme sur la vie. En 1924, Artaud, se voit confié la direction de la "Centrale du Bureau des recherches surréalistes," célèbre pour ses expériences sur l'hypnose. Selon Artaud, « la poésie de cette époque [...] n'était plus de la poésie au sens où les mots l'entendent, mais l'émission magnétique d'un souffle, une sorte de magie bizarre qui s'installait au milieu de nous » (*Messages révolutionnaires* 13). L'artiste participe également à la rédaction du magazine "La révolution surréaliste" où il écrit : « L'idée est de briser le réel, d'égarer les sens, [...], mais toujours avec une notion du concret ». Le groupe cherche toujours à tirer quelque chose de ce « massacre obstiné », car pour lui « l'inconscient est physique, et l'illogique est le secret d'un ordre où s'exprime un secret de vie » (14). Selon Artaud, le mouvement surréaliste, manifeste « une intérieure insurrection contre toutes les formes du Père, contre la prépondérance envahissante du Père dans les moeurs et les idées » (9). Mais le surréalisme « bafoue la raison » et « retire aux sens leurs images, pour les rendre à leur sens profond » (14). En effet, le mysticisme secret du surréalisme attire le poète dans ce « mouvement vêtu d'images » qui « ressuscite, par une sorte d'incantation dans le vide, l'esprit des antiques allégories » (12). Et « pour rejoindre le Secret des choses le surréalisme avait ouvert un chemin » (11) : celui de la magie. C'est ainsi que « la vie désorganisée se reforme, en réaction avec l'anarchie chaotique imposée aux objets que l'on voit » (14). Le Surréalisme écarte le Logos de son vocabulaire et réinvente son propre langage au biais de l'écriture automatique, que le poète considère comme l'expression d'une force

magique : « La main libérée du cerveau va où la plume la guide ; et, par-dessous un envoûtement étonnant, guide la plume de façon à la faire vivre, mais pour avoir perdu tout contact avec la logique, cette main, ainsi reconstruite, reprend contact avec l'inconscient » (15). Le surréalisme est considéré par l'auteur comme une nouvelle sorte de magie. Il utilise l'imagination et le rêve pour libérer la pensée de l'inconscient dont le but est « de faire affleurer à la surface de l'âme ce qu'elle a l'habitude de tenir caché » et qui « doit nécessairement introduire de profondes transformations dans l'échelle des apparences, dans la valeur de signification et le symbolisme du créé » (Artaud, *L'Ombilic des Limbes* 230). Le langage, ainsi réinventé, présente une nouvelle apparence qui ne concorde plus avec les référents habituels du monde visible : « Le concret tout entier change de vêtue, d'écorce, ne s'applique plus aux mêmes gestes mentaux. L'au-delà, l'invisible repoussent la réalité. Le monde ne tient plus. C'est alors qu'on peut commencer à cribler les fantômes, à arrêter les faux-semblants » (230). Mais la réalité à laquelle aspire le rêveur anarchique Antonin Artaud n'est pas celle des dirigeants du groupe, André Breton et Louis Aragon, qui décident d'affilier publiquement le groupe à la révolution communiste dans un pamphlet intitulé « Au grand jour. » Artaud, qui ne veut en aucun cas être assimilé à un mouvement politique, fut-il révolutionnaire, exprime son mécontentement lors d'une réunion organisée à Paris le 10 décembre 1926 et se voit expulsé du groupe :

Il s'agit de savoir ce que, en face de la révolution sociale qui gronde, le Surréalisme va faire de son propre mouvement. Pour moi, étant donné ce que nous savons du communisme marxiste auquel il s'agissait de se rallier, la question ne pouvait même pas se poser. Est-ce que Artaud se fout de la

révolution ? me fut-il demandé. Je me fous de la vôtre, pas de la mienne, répondis-je en quittant le Surréalisme, puisque le Surréalisme était lui aussi devenu un parti. Cette révolte pour la connaissance, que la révolution surréaliste voulait être, n'avait rien à voir avec une révolution qui prétend déjà connaître l'homme, et le fait prisonnier dans le cadre de ses plus grossières nécessités. (Artaud, *Messages révolutionnaires* 17)

A la suite de son expulsion, il publie en réponse un opuscule provocateur : « A la grande nuit ou le bluff surréaliste, » dans lequel il défend sa conception du mouvement : « le surréalisme a toujours été une insidieuse extension de l'invisible, l'inconscient invisible devenus palpables, conduisant la langue directement, d'un seul jet » (*L'Ombilic des Limbes* 230). Même si les surréalistes n'adhèrent pas aux propos mystiques du poète qui semble défendre une origine divine, sacrée et intangible du langage, l'affiliation du mouvement au Parti Communiste Français reste la véritable cause de son départ du groupe: « Le surréalisme n'est-il pas mort du jour où Breton et ses adeptes ont cru devoir se rallier au communisme et chercher dans le domaine des faits et de la matière immédiate l'aboutissement d'une action qui ne pouvait normalement se dérouler que dans les cadres intimes du cerveau » (226).

Quelques années plus tard, Breton abandonnera le Parti Communiste pour montrer son désaccord politique avec le régime tyrannique de Staline, et renouera contact avec le libre-penseur Artaud, qui avait pressenti les limitations artistiques du groupe. En effet, en 1925, il écrit dans son *Manifeste en langage clair*, dédié à Roger Vitrac : « je me livre à la fièvre des rêves, mais c'est pour en retirer de nouvelles lois. Je recherche la

multiplication, la finesse, l'oeil intellectuel dans le délire, non la vaticination hasardée » (193). Alors que les surréalistes fondent leurs recherches sur des jeux de hasard, Artaud fait appel au sensible et au vécu pour élaborer de nouvelles théories de théâtre, qui sont désormais les témoins d'un langage du corps : « Je ne crois plus qu'à l'évidence de ce qui agite mes moelles, non de ce qui s'adresse à ma raison » (192). Le théâtre, comme la poésie, doit forger un sentiment de conviction comme le font les rêves sur le sujet endormi : « si les rêves sont l'envers de la vie, si le réel y apparaît sous un aspect envoûtant et magique auquel l'esprit adhère entièrement, c'est à cette adhésion non illusoire que je cherche à contraindre le spectateur » (Artaud, *Vie et Mort de Satan le Feu* 105). Il commence ensuite la rédaction du *Théâtre et son double*, qui sera publié après son retour du Mexique.

## **2 - Du théâtre thérapeutique...**

*Le Théâtre et son double*, qui va révolutionner les arts de la scène jusqu'à la fin du vingtième siècle, s'ouvre sur cette analogie affolante du théâtre avec une épidémie de peste. Dans un essai intitulé « Le théâtre et la peste, » Antonin Artaud commence son récit par une fable qui met en valeur deux aspects propres à l'humanité : le rêve et la maladie. En 1720, le vice-roi de Sardaigne refusa l'entrée dans son port d'un bateau. Un rêve lui avait révélé qu'il transportait la peste. Détourné sur Marseille, le bateau y apporta l'épidémie et le chaos parmi le peuple. Décrivant les ravages de la maladie sur la population, Artaud fait alors une déclaration insolite sur son lien avec le théâtre d'où semble surgir, selon Sylvère Lotringer, un « fond de cruauté latente » (Hollier 866). Purgé de ses conventions, le théâtre, « dans son excès même, » semble affecter « la

sensibilité des spectateurs avec la violence d'une épidémie » (866). La peste disparue, le théâtre doit conserver « le contact avec cette force qui l'inspire » (866). Allégorisant les effets de la pulsion de mort introduite par l'épidémie dans la société occidentale, ce récit autorise le poète à déclarer que le théâtre fonctionne comme la peste, c'est-à-dire par intoxication, par infection, mais aussi par magie, puisqu'il valide l'authenticité du rêve prémonitoire du roi. Cet accord tacite se réalise dans un espace où le jeu de scène doit s'imposer, comme l'imagerie des rêves, en se substituant au texte.

Lors d'une conférence à la Sorbonne en avril 1933, Artaud tente de faire le portrait de cette analogie. Selon le témoignage d'Anaïs Nin, Artaud hurlait, délirait comme si on le torturait, faisant fuir son public. Restée seule dans la salle, Nin rapporte les propos d'un Artaud amer et un peu délirant:

They always want to hear *about*; they want to hear an objective conference on the « Theater and the Plague », I want to give them the experience itself, the plague itself, so they will be terrified, and awaken. I want to awaken them. They do not realize *they are dead*. Their death is total, like deafness, blindness. This is agony I portrayed. Mine, yes, and everyone who is alive. (Barber 81)

Au lieu de faire une narration classique de la fable, Artaud voulait présenter sur scène le langage de la douleur et réveiller un public mort de sa déconnection culturelle avec la vie. Le théâtre d'Artaud propose de mettre en scène le langage de la souffrance physique (celui des maux, et non des mots) pour réveiller la sensibilité du spectateur. Allégorie de son être, Artaud estimait que la société occidentale était un corps malade qu'il fallait

guérir et purifier. Il écrit dans *Van Gogh ou le suicide de la société* : « une tête d'Européen d'aujourd'hui est une cave où bougent des simulacres sans forces, que l'Europe prend pour ses pensées » (Odier 25). Selon lui, l'esprit d'analyse occidental empêche l'homme de « retrouver sa nature profonde » et de « se sentir vivre dans sa pensée » (25). Ce que ses contemporains appellent « le progrès » est en fait, pour Artaud, l'échec spirituel de l'Homme dont la puissance interne est en pleine régression. Sur scène, l'occidental doit retrouver le primitif en lui. Pour cela, il faut d'abord le nettoyer d'une identité imposée par la société, d'un nom, d'un langage qui ne lui appartient pas. Le théâtre oriental, comme les mythes mexicains, vont donner à Artaud le sentiment qu'il existe un langage de signes qui rassemble les hommes, au lieu de les diviser.

Contrairement au mythe de Babel, ces cultures produisent une unité symbolique fondée sur les sens qui tient lieu de langage accessible à tous. C'est une langue de signes ou de gestes, dont la portée de communication permet d'atteindre l'invisible incarné par les Dieux, sans lesquels l'homme ne peut se réaliser complètement. Artaud invite donc la culture occidentale à se tourner vers l'ailleurs, l'autre, la différence culturelle, pour retrouver la force essentielle inscrite au cœur même de la vie et de l'humanité.

Les danses balinaises, qu'il observe à l'Exposition Coloniale de 1931, lui inspirent des théories qui vont bouleverser la scène théâtrale. Le théâtre « sacré » doit transformer l'inconscient des individus en les exposant aux forces magiques du divin. Dans les mythes, le divin occupe l'environnement naturel où se pratiquent les rites. La nature divine est, selon Artaud, le pôle unificateur et créateur de la nature humaine : « Nous comptons faire entrer la nature entière dans le théâtre [...]. Pour vaste que soit ce programme, il ne dépasse pas le théâtre lui-même qui nous paraît s'identifier [...] avec les

forces de l'ancienne magie » (Gilloux 28). Artaud qui a toujours cherché selon Monique Borie, des réponses à l'« impouvoir » du langage est l'artiste « qui a proposé le discours fondateur » du langage renouvelé et « celui qui est allé le plus loin dans l'affirmation du nécessaire détour par l'Autre » (*L'Ailleurs* 10). Les danseurs balinais sont pour lui des « signes vivants » qui transcendent, grâce à leurs gestes, le système linguistique symbolique du public. Selon Borie, il s'agit d'accéder « à une efficacité retrouvée du langage au théâtre, » afin de se réapproprier « une vision du monde inscrite dans une culture qui a le sens de l'unité » (10). En conclusion, Artaud veut poser les questions auxquelles l'humanité doit faire face : le mystère du destin et l'appel d'un état transcendant de la vie que les dogmes ne sont plus capables de satisfaire. C'est ce monde manifesté rituellement avec rigueur et application qu'Artaud nomme la cruauté : un instinct impitoyable et excessif qui incite à intensifier les conflits pour conjurer la face sombre et irrationnelle du « double » de l'esprit humain.

Le Théâtre de la Cruauté naît avec un Premier Manifeste. En 1931, Antonin Artaud crée ainsi une « affaire théâtrale, » qui devait être au théâtre ce que la Nouvelle Revue Française était « à la littérature » de l'époque (*Théâtre et son double* 241). Artaud espérait obtenir le soutien « moral » du cercle littéraire parisien, mais André Gide refuse de signer un texte, qui selon son auteur, « porte la marque de la hâte dans laquelle il a été rédigé » (241). Publié par Jean Paulhan en 1932, le texte est complété d'une partie expliquant ses applications concrètes sur la scène. Un deuxième manifeste, publié en 1933 par les éditions Denoël et Steele, proclame la création d'une société anonyme du Théâtre de la Cruauté sous la tutelle administrative de Bernard Steele. Ce texte résume plus clairement le contenu et la forme de ce théâtre et propose un synopsis de premier

spectacle : « La Conquête du Mexique. » La mythologie du Mexique, riche en forces magiques, devient une seconde source d'inspiration pour Artaud qui projette d'y séjourner pendant un an. La tragédie sur la vie de Moctezuma est aussi un projet de long-métrage sur la Conquête qui intéresse les milieux officiels en France et au Mexique. Depuis 1935, Artaud a, selon Irène Poutier, développé depuis 1935 « une réflexion de fond sur le rôle des arts au sein des cultures du monde » (726). Il devient par la suite chargé de mission honoraire par le ministère de l'Instruction Publique et obtient le soutien du ministère des Affaires étrangères puis celui de l'ambassadeur de France de Mexico. Selon Artaud, le voyage au Mexique va insuffler une nouvelle poésie qui pourra bénéficier le monde artistique européen :

C'est là que je rencontrerai les survivances de la médecine empirique des Mayas et des Toltèques, la véritable poésie Mexicaine qui ne se réduit pas uniquement à écrire des poèmes, mais affirme les relations du rythme poétique avec le souffle de l'homme et, par l'intermédiaire du souffle, avec les purs mouvements de l'espace, de l'eau, de la lumière, du vent. (*Messages révolutionnaires* 115)

Pour Artaud, la fonction curative des mythes mexicains s'exerce au moyen du souffle qui semble harmoniser la dualité entre l'esprit et le corps, entre le mot et l'acte, entre l'homme et la nature. En partant à la découverte d'un langage de signes et de gestes, Artaud pense accéder à ce qu'il appelle « la vraie culture » (*Œuvres complètes* IV 15) et qui consiste, selon lui « à mettre en place un système social et philosophique capable d'avoir un impact réel sur tous les plans de l'existence humaine » (Poutier 726).

Ce voyage est donc aussi un rêve, une attente, un espoir de guérison pour Artaud, malade. Pour son amie Paule Thévenin, il s'agit d'une quête pour trouver un remède à ses maux physiques et sociaux: « L'impossible pour la vie et pour sa vie. Un élément secret, inespéré, capable de changer son destin, une force souterraine et magique qui va lui permettre de rétablir l'équilibre et briser la malchance » (Artaud, *Les Tarahumaras* 8).

En effet, selon Bettina Knapp, Artaud va découvrir dans le monde des Tarahumara, une partie inconnue et magique de l'humanité et de lui-même : « Artaud was going to turn over a new phase of existence : encounter a breathtaking world : discover some primitive, magical layer of himself, and perhaps of mankind, through association with the ancient Tarahumaras tribe in Mexico » (145). Missionné par le Ministère de l'Education nationale, Artaud débarque le 6 février 1936 au port de Veracruz, avec l'espoir de pouvoir réaliser, selon Le Clézio, « le rêve d'une existence nouvelle dans un pays où les forces occultes et le pouvoir d'imagination sont encore intacts » (197). Selon Paule Thévenin, « le président de la République mexicaine sera, par voie hiérarchique, informé de sa venue et les portes de l'Université Nationale autonome s'ouvriront devant lui » (*Les Tarahumaras* 8). Les 26, 27, et 29 février, il prononce trois conférences « Surréalisme et révolution », « L'homme contre le destin » et « Le théâtre et les dieux. » Le 18 mars, il présente une conférence sur « Le Théâtre de l'après-guerre à Paris » en présence de l'ambassadeur français. Dans une autre conférence intitulée « Ce que je suis venu faire au Mexique, » Artaud défend la cause indigène qu'il estime injustement écartée des revendications du mouvement révolutionnaire national. L'homme mexicain porte au fond de lui les « anciennes relations *animiques* de l'homme avec la nature qu'établirent les vieux Toltèques, les

anciens Mayas, et, en somme, toutes les races qui de siècle en siècle ont fait la grandeur du sol mexicain » (*Messages révolutionnaires* 107). Ses conférences, qui condamnent les attitudes négatives du marxisme et du surréalisme et le matérialisme occidental ne correspondent pas vraiment aux attentes de son public mais certains intellectuels, comme le poète et diplomate guatémaltèque Luis Cardoza y Aragón, les traduisent pour le quotidien *El Nacional*. Dans un article publié le 5 juillet 1936, Artaud écrit que ce voyage doit lui inspirer une pensée culturelle unificatrice destinée à porter remède aux divisions occidentales productrices de guerre : « La civilisation européenne actuelle est fractionnée. L'Europe dualiste ne peut offrir au monde qu'une effroyable poussière de cultures. Faire jaillir une unité nouvelle de cette poussière de cultures est devenu une nécessité » (Le Clézio 197). Selon Serge Berna, Artaud espérait, en effet, trouver au Mexique « de quoi donner une figure concrète, peut-être collective à ce rêve d'unité qu'il opposait à une réalité faite de bribes et de morceaux » (Artaud, *Vie et mort de satan le Feu* 22). Il veut trouver, au Mexique, une nouvelle idée de l'homme. « Le Mexique, ce précipité de races innombrables, est comme le creuset de l'histoire. C'est ce précipité de ce mélange de races, qu'il devra tirer un produit unique dont sortira l'âme mexicaine » (Le Clézio 198). Dans ses articles, Artaud informe les Mexicains de la portée du mouvement révolutionnaire en Europe et du danger d'affiliation au parti communiste :

« La dégénérescence dans laquelle est plongée l'Europe » désormais tournée vers le Mexique et « des nouvelles aspirations de la jeunesse en France, » et « sur cette révolution qu'il voudrait plus indienne et moins marxiste, le marxisme étant à ses yeux une importation européenne » (*Tarahumaras* 10). En effet, en 1936, Artaud se méfie de la « révolution mexicaine » initiée par Pancho Villa et Emiliano Zapata, qui semble

désormais laisser pour compte la cause indigéniste. Il écrit dans *El Nacional* du 3 juin 1936, « il y a en Europe un mouvement anti-européen et je crains qu'il n'y ait au Mexique un mouvement anti-indien » (Le Clézio 198). Artaud est venu au Mexique défendre la cause indigène mexicaine écartée des revendications sociales. Le Clézio estime en effet que le poète est au cœur d'un mouvement précurseur de l'indigénisme : « Et en vérité, en 1936, c'est révolutionnaire » écrit Le Clézio qui ajoute que « Vicente Mendoza ne va fonder la Société Folkloriste de Mexico que deux ans plus tard et nous sommes encore loin de l'idée d'un Institut Indigéniste » (200). En effet, Artaud publie le 19 mai 1936 une Lettre ouverte aux Gouverneurs de l'Etat, dans le *Nacional*, dans laquelle il tente d'attirer l'attention sur la situation des indigènes dont les cultures sont destinées aux « vivants » (Le Clézio 200) :

Oui je crois en une force qui dort pour la terre du Mexique. C'est pour moi le seul lieu du monde où dorment les forces naturelles qui peuvent être utiles aux vivants. Je crois à la réalité magique de ces forces, comme on peut croire au pouvoir curatif et salubre de certaines eaux thermales. Je crois que les rites indiens sont les manifestations directes de ces forces. Je ne veux les étudier ni en archéologue ni en tant qu'artiste, mais comme un sage, au vrai sens du mot ; et j'essaierai de me laisser pénétrer en toutes consciences de leurs vertus curatives, pour le bien de mon âme.

(Le Clézio 200)

Artaud explique ainsi comment les rites indigènes sont les manifestations toujours actives de l'héritage culturel mexicain et comment ils peuvent contribuer à la guérison d'un esprit occidental tourné vers la mort et la destruction.

### **3 - ...Aux rites guérisseurs.**

Artaud prépare donc son voyage dans les montagnes de la Sierra Tarahumara où le rite du peyotl se pratique depuis des siècles en dépit des tentatives d'interdiction par les autorités gouvernementales qui le considèrent comme une menace à l'ordre établi.

L'artiste reçoit l'appui des intellectuels mexicains qui, malgré certaines réserves sur son idéologie pan-indianiste, signent des pétitions en sa faveur pour obtenir une aide financière nationale. Artaud loge chez le docteur et poète Elias Nandino, qui lui procure les médicaments dont il a besoin. Il se lie d'amitié avec le poète dominicain Enrique Henriquez, le poète mexicain Jose Gorstiza, le poète Xavier Villaurrutia, ancien élève du Collège Français de la ville de Mexico, le sculpteur mexicain Ortiz Monasterio et l'artiste peintre mexicaine indigène Maria Izquierdo. Selon Irène Poutier, la peinture d'Izquierdo est particulièrement intéressante pour Artaud « par le regard que cette dernière porte sur ce qui l'entoure » et qui fonctionne par analogie (730). Artaud découvre également les oeuvres d'Ortiz Monasterio qu'il appelle « le technicien de la pierre sculptée » (Le Clézio 199). Mais il rejette l'oeuvre de Diego Rivera, qui lui semble trop « impersonnelle, » influencée par l'Europe, et qu'il juge trop « matérialiste » (199). Pour Artaud, cet art mexicain est « loin de la puissante fulguration solaire de l'art mexicain originel » (199). Les Tarahumaras de la Sierra Madre incarnent, selon lui, le primitif idéal de la conscience occidentale, car ils sont les témoins et acteurs contemporains de l'histoire des origines.

Il y a, au Nord du Mexique, à quarante-huit heures de Mexico, une race de purs Indiens rouges, les Tarahumaras. Quarante mille hommes vivent là, dans un état comme avant le déluge. Ils sont un défi à ce monde où l'on ne parle tant de progrès que parce que sans doute on désespère de progresser. Cette race, qui aurait dû être physiquement dégénérée, résiste depuis quatre cents ans à tout ce qui est venu l'attaquer : la civilisation, le métissage, la guerre, l'hiver, les bêtes, les tempêtes, et la forêt. Si incroyables que cela paraisse, les indiens Tarahumaras vivent comme s'ils étaient déjà morts...Ils ne voient pas la réalité et tirent des forces magiques du mépris qu'ils ont pour la civilisation. (*Les Tarahumaras* 103)

Le poète rêve ainsi de trouver dans la Terre Rouge le secret des « forces occultes », de la «force de lumière qui fait tourner les pyramides sur leurs bases jusqu'à ce qu'elles se placent sur la ligne de l'attraction magnétique du soleil» (Le Clézio, 200). Il veut rencontrer ces Indiens qui vivent dans des villages isolés du reste du monde et dont les rites sont restés intacts. Les Tarahumaras n'ont jamais adopté les valeurs culturelles mexicaines. Ils ont cependant incorporé quelques symboles catholiques dans leurs rites cérémoniels, au contact des missionnaires, qui les ont utilisés pour construire des églises. Les photographies, reportages et documentaires réalisés par l'ethnologue Raymonde Carasco entre les années 70 et les années 90 montrent que leurs tenues vestimentaires et la précarité de leurs habitats n'ont pas évolué depuis l'industrialisation. Les Tarahumaras ont une philosophie similaire à l'alchimie taoïste, c'est-à-dire qui repose sur la conjonction des opposés que l'on doit transcender pour découvrir la source ultime et

innommable de toutes choses. Il s'agit de retrouver un point extrême où se rassemblent et se ressemblent les contraires. Ils pratiquent la médecine par les plantes et organisent des rites magiques dévoués au culte du soleil, par l'intermédiaire de l'esprit du peyotl, qu'ils partent chasser, comme les populations voisines des Huichols, dans le désert après des journées de marche.

Artaud part dans la Sierra Tarahumara à la fin du mois d'août 1936. Selon Paule Thévenin et son biographe mexicain Cardoza y Aragon, il serait officiellement parti en mission d'anthropologie organisée par les Beaux-Arts pour l'université autonome de Mexico. Il prend la ligne ferrovière Chihuahua-Creel, se rend à Nogorachic, un village Tarahumara, placé au fond du canyon et contrôlé par la mission jésuite. Selon Thévenin, l'artiste « veut arriver vierge au peyotl » et il « supprime avec brutalité l'opium qui va le mettre dans de monstrueux états de manque au moment où il commence à gravir la Sierra à cheval » en compagnie d'un guide indigène avec lequel il communique « surtout par gestes » (Artaud, *Tarahumaras* 11). Le supplice physique va durer vingt-huit jours. En chemin, il voit dans les rochers des figures qui représentent des corps torturés, comme le sien et il déclare que la nature, « par une sorte de caprice intelligent » semble avoir sculpté des formes humaines qui font écho à ses pensées sur l'univers (47) :

Le pays des Tarahumaras est plein de signes, de formes, d'effigies naturelles qui ne semblent point nés du hasard, comme si les dieux, qu'on sent partout ici, avaient voulu signifier leurs pouvoirs dans ces étranges signatures où c'est la figure de l'homme qui est de toutes parts pourchassée (Artaud, *Tarahumaras* 47).

Dans le Canyon del Cobre, des formes, des corps, des figures, s'imposent aux yeux de l'artiste comme des statues ou déifications titanesques. Comparable à

l'expérience que peut avoir le visiteur de Monument Valley ou de la vallée des Dieux en Arizona, Artaud distingue à chaque pas un dessin, une forme, un relief qui lui font signe : « Cette sierra habitée, et qui souffle une pensée métaphysique, dans ses rochers, les Tarahumaras l'ont semée de signes » (Le Clézio, 203). Le paysage, qui cacherait peut-être des pictographes ou pétroglyphes, comme semble le croire Le Clézio, offre de toute évidence un espace de communication avec l'artiste réceptif et sensible à ce qui l'entoure. Selon ses hypothèses, la nature se serait formée à l'image du peuple l'habitant par l'intermédiaire des Dieux qui ont établi un accord antique et scientifique avec les Tarahumaras : « c'est sur toute l'étendue géographique d'une race que la nature a voulu parler » (*Tarahumaras* 47). Il voit dans cette géologie un pouvoir de suggestion qui semble faire écho aux croyances théologiques ou théogoniques locales : « tout un pays sur la pierre développe une philosophie parallèle à celle des hommes » ; comme si cette « langue sur les rochers, » semblable au « langage des signes » des premiers hommes, avait été « formidablement agrandie » (48). Ainsi la nature possède au pays des Tarahumaras son propre langage né d'une parole avant la langue, agissant comme une géométrie secrète entre l'homme et les forces vitales qui l'entourent.

À son arrivée, Artaud est logé, selon les soins du ministre de l'Instruction publique du Mexique, dans les bâtiments de l'école indigène: « J'étais donc entré en rapport avec le directeur de cette école qui avait en plus la charge de l'ordre sur toute l'étendue du territoire tarahumara, et de qui dépendait une escouade de cavalerie » (*Tarahumaras* 24). Le rite annuel du Peyotl allait être interdit par les autorités mexicaines, mais Artaud en obtient son autorisation en échange de sa participation au rite sacré du Peyotl. Il veut goûter au cactus hallucinogène dont les vertus spirituelles et

curatives ne lui sont pas inconnues. Selon lui, le peyotl peut, comme l'homéopathie, le guérir de ses souffrances et le faire renaître spirituellement. Artaud souffre depuis sa jeunesse d'une maladie nerveuse, « diagnostiquée et traitée comme une syphilis héréditaire » le plaçant « sous la dépendance des drogues » (Hubert). Dans l'attente, l'artiste assiste au sacrifice du taureau le 16 septembre 1936 et cette vision représente pour lui « la preuve d'une communication avec l'au-delà et de la mémoire des Atlantes » (202). Il est autorisé à boire *Ciguri* douze jours plus tard. Le rite du peyotl raconte les origines de l'homme, qui, selon les Tarahumaras, est allégorisée par l'union d'un principe mâle et d'un principe femelle, représentée par un couple de danseurs en proie à des transes érotiques exacerbées par les effets du cactus hallucinogène dont les racines hermaphrodites portent, selon Artaud, « la figure d'un sexe d'homme et de femmes mélangé » (*Tarahumaras* 60). L'expérience est bouleversante mais aussi éprouvante pour l'auteur épuisé par les conditions de voyage et de sa santé physique. Il repart quelques jours plus tard. Au total, il sera resté trois mois dans la Sierra Madre. Cette expérience va inspirer ses écrits jusqu'à la fin de sa vie. Il rentre donc à Mexico en octobre. Les textes écrits à cette occasion, « La montagne des signes, » « Le rite des Rois de l'Atlantide, » « Une race-principe, » forment son livre *Voyage au pays des tarahumaras*, publié en France en août 1937 dans la Nouvelle Revue Française. Le 7 octobre, il est de nouveau à Chihuahua, puis revient à Mexico. Le 16 octobre, « La montagne des signes » paraît en espagnol dans le quotidien *El Nacional*. Le 31 octobre 1936, Artaud embarque à Veracruz sur *Le Mexique* à destination de Saint-Nazaire où il débarque le 12 novembre. Publié en 1938, *Le théâtre et son double* rassemble ses textes écrits entre 1931 et 1937. Toutes les corrections d'épreuves, ainsi que la préface, ont été réalisées durant son séjour

au Mexique. Les modifications apportées à son retour en novembre 1936 montrent que ses théories sur le théâtre sont largement confirmées par cette expérience ethnographique. Les textes qui composent *Les Tarahumaras*, publié en 1955, ont été écrits entre octobre 1936, durant son séjour au Mexique (*La Montagne des signes*) et la date de sa mort à l'hôpital psychiatrique de Rodez en 1948. *D'un Voyage au pays des Tarahumaras* paraît pour la première fois dans le numéro d'août 1937 de la N.R.F. Selon Artaud, un manuscrit de deux cent pages intitulé « Voyage au Mexique » aurait été perdu lors de son rapatriement forcé d'Irlande. Jusqu'à sa mort, et malgré la famine et les électrochocs, les rites des Tarahumaras ne cesseront de hanter ses souvenirs. Il écrit son poème « Tutuguri, le rite du soleil noir », un mois seulement avant sa mort. Selon Poutier, la recherche spirituelle d'Artaud diffère à partir des années quarante, mais dans l'ensemble le poète a consacré sa vie à l'invention d'une nouvelle philosophie de l'art « capable d'influer sur la vie et de générer un nouvel ordre cosmique » (727).

*Les Tarahumaras* est un recueil des textes écrits d'Artaud pendant son voyage au Mexique, ainsi que des poèmes et des lettres relatant son expérience presque douze ans plus tard. Dans la lignée des poètes ethnologues surréalistes tels que Michel Leiris (*L'Afrique Fantôme*), Benjamin Péret (*Air mexicain*) et André Pieyre de Mandiargues (*Dans les années sordides*), Artaud nous invite à entrer dans un récit à la fois autobiographique et imaginaire, régi par des rituels magiques en perpétuel devenir. Les textes qui composent *Les Tarahumaras* ont été écrits entre octobre 1936 et février 1948 («Tutuguri»), un mois à peine avant sa mort, à Rodez.

« Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras » qui ouvre ce recueil a été écrit durant son internement à l'hôpital psychiatrique de Rodez fin 1943. Durant la guerre, Artaud

souffre de famine et d'hémorragies causées par les électrochocs prescrits par le corps médical. Malgré la douleur, il dicte ses textes célébrant ce voyage effectué dix ans auparavant. Cet article décrit la rencontre avec les prêtres du rite du peyotl. La cérémonie annuelle qui se prolonge sur plusieurs jours ne permet pas à Artaud de faire une narration unique, exhaustive et linéaire de son expérience. « Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras » est un récit mis en scène par Artaud. On y trouve des descriptions narratives proches du roman, des interpellations du lecteur ou de l'auditeur, des dialogues, des discours directs et indirects. Ce texte, dépourvu de trame narrative logique, est extrêmement frustrant pour le lecteur. Placé en tête du recueil, Artaud n'autorise pas son lecteur à se familiariser avec le sujet, qui n'est pas présenté mais « déversé » sur la page dans un désordre chronologique auquel le lecteur doit s'atteler.

La deuxième partie du recueil, intitulée *D'un voyage au pays des Tarahumaras*, se compose de plusieurs essais : « La Montagne des Signes » (1936), « La Danse du peyotl » (1936) et « Lettre à Henri Parisot » (1945). La troisième partie propose la seconde version du poème sur le Tutuguri. « Tutuguri : le rite du soleil noir » qui fut écrit en octobre 1947 devait faire partie de l'émission de radio finalement censurée. Le poème est donc publié le 12 février 1948 dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Artaud se voit obliger de rédiger pour Marc Barbezat, l'éditeur des *Tarahumaras*, un « nouveau Tutuguri » le 16 février 1948. Ce nouveau poème, dont le titre est simplement « Tutuguri » est, selon son auteur, « lourd d'une sanglante expérience » car il a été écrit après trois attaques consécutives provoquées par les électrochocs qu'on lui administrait à Rodez. « Cette sanglante expérience est que je viens d'avoir ici (à Rodez) 3 attaques où l'on m'a trouvé baignant dans mon sang, une mare entière de sang, et le Tutuguri que

voici en vient » (*Tarahumaras* 172). S'en suivent trois textes à propos des Tarahumaras, parus au Mexique dans *El Nacional* en 1936 : « Le pays des Rois-Mages »; « Une Race-principe » et « Le Rite des Rois de l'Atlantide. » En collaboration avec l'Universidad Nacional Autonoma de México, Luis Cardoza y Aragon les rassemble dans un ouvrage qui paraît en 1962 sous le titre *Mexico*. Le texte suivant, « La race des Hommes perdus, » est paru dans « Voilà / l'hebdomadaire du reportage » le 31 décembre 1937, au moment même où Antonin Artaud, après avoir été rapatrié d'Irlande, avait été transféré à l'hôpital psychiatrique Quatre-Mares à Sotteville-lès-Rouen. Le « Supplément au voyage au pays des tarahumaras, » qui devait être retiré du recueil, date de janvier 1944. Enfin, « Une Note sur le Peyotl » rédigée en mai 1947 ainsi qu'une dizaine de lettres relatives aux Tarahumaras, écrites à ses amis éditeurs Jean Paulhan, Henri Parisot, et au Docteur Gaston Ferdière, complètent ce recueil dense et touffu. Au total, ce sont là plus de vingt textes qui rassemblent les réflexions sur les amérindiens Tarahumaras. Il faut chercher parmi les essais, les poèmes, le journal de bord et la correspondance avec Jean Paulhan pour essayer de reconstituer un puzzle, qui reste cependant obscur à l'entendement occidental.

#### **4 - L'écriture exorciste.**

Tels les rites tribaux ou les cérémonies sacrées traditionnelles, la performance théâtrale ou poétique d'Antonin Artaud suit un parcours rythmé par des rites de passage, qui vont progressivement amener les participants, acteurs, spectateurs ou lecteurs, dans une démarche thérapeutique de renaissance, indissociable de l'acte artistique. Le mot est pour Artaud, pendant et après son internement à l'hôpital psychiatrique de Rodez, un

outil exutoire, tantôt exorcisant tantôt ensorcelant aussi, mais toujours orienté vers le but de s'assainir et de renaître, guéri de ses démons. Le poète met en scène son aliénation sur la page au moyen du langage écrit, comme si celui-ci avait l'attribut paradoxal d'un venin et d'un anti-venin, afin de se purger de ses maux et de ceux de la société. En effet, selon Camille Dumoulié, « la réponse d'Artaud n'est pas le rêve religieux d'une pureté de l'être, de la Terre, d'une santé morale et mentale. Mais l'invention de contrepoisons, de nouveaux toxiques, d'armes de guerre contre la guerre de masse » (Penot-Lacassagne 30). Son esprit et son corps sont empoisonnés par les discours religieux et bourgeois. « Dieu n'existe pas, ce n'est qu'un mot. Artaud le répète avec la même constance qu'il met à vouloir vider Dieu de nos corps.[...] Le mot *dieu*, voilà le poison, voilà le microbe » (*Modernités* Lacassagne 31). Les rituels religieux animistes purifient le participant de ce parasite linguistique et sociétal qui le sépare de son humanité et de la vie auquel il est relié par l'univers. Selon Dussollié, les performances rituelles traditionnelles qui utilisent « les prières, les paroles sacrées, les incantations et la technique des souffles ont, [...] acquis une véritable efficacité. Et ils sont le prototype de tout ce qui se fait en matière de communication de masse » (32). L'objectif de ces rituels est de « produire des effets physiques dans et contre le corps, des réactions chimiques qu'on devrait justement appeler des 'anticorps' » (32). Les écrits d'Artaud s'efforcent selon elle, de produire les mêmes effets : « Son écriture d'exorcisme repère dans la langue les germes et les sons empoisonnés, et elle les met au travail pour en retourner le charme, transformer le poison en contrepoison » (32).

D'après Adrian Morfee, qui interprète les écrits d'Artaud comme des pulsions du corps transportant le texte dans un mouvement vital régénérateur, la poésie devient

l'espace dans lequel se réalise son théâtre de la cruauté refusé par sa société (6). Il est nécessaire de ne plus négliger ses écrits qui sont trop souvent considérés comme une simple extrapolation du *Théâtre et son double* mais il faut au contraire prêter davantage attention aux procédés littéraires stylistiques qui génèrent un sens général au texte : « Little attention has been paid to the poetic practices, to the processes by which his texts generate their meanings nor to the logics developed to hold these meanings precariously together » (Morfee 13). Pour la plupart des théoriciens post-structuralistes, Artaud procède toujours d'un mouvement double et contradictoire dans ses écrits. Ses pulsions de destruction sont régulièrement combinées avec ses pulsions de création. Mais pour Morfee, qui réfute la théorie de Derrida selon laquelle Artaud cherche à détruire la métaphysique dualiste en éliminant l'expression en faveur de la création, les écrits du poète cherchent précisément à trouver une expression adéquate pour produire ces pulsions créatrices. «What Artaud seeks is not the destruction of dualist metaphysics but pure creation. Artaud's thinking is not primarily metaphysical » (Morfee 8). Les écrits d'Artaud sont de ce fait caractérisés par la mobilité et le mouvement de sa pensée, car ils valorisent leurs impulsions thématiques au détriment de l'ordre chronologique :

« Antonin Artaud is not one to unpack his claims, nor police the internal coherence of his thought » (8). Artaud ne tente donc pas produire une narration linéaire et logique. Son oeuvre poétique ne présente ni la recherche d'une altérité perdue dans son moi profond, ni celle d'une expression stylistique littéraire. Son oeuvre n'est pas réductrice mais transtextuelle et trans-stylistique. Sa pensée est dépourvue de direction et son écriture est donc tranchante, fragmentée, désorganisée et répétitive (9). Elle se présente comme un enfièvrement d'idées, une danse d'idées en transe qui qualifie l'oeuvre et le plaisir de

l'écriture : « And this dance is in fact integral to the overall architecture of the project, both an aesthetic principle and generative of the joy that Derrida – along with many others – fails to see » (11). Ainsi, le style se construit en fonction du message et on ne peut aborder le texte artaudien de manière classique ni l'analyser avec des méthodes catégorisantes. Il faut étudier le jeu du langage artaudien en l'écartant de toute possibilité de classification. Selon Morfee, nous avons affaire à un genre iconoclaste, qui réfléchit l'identité de son auteur : « Instead his texts take mischievous delight in mixing modes and flouting discursive etiquette, and in his late writing he develops a signatory hybrid genre of poetic fantastic metaphysical diatribe tinged with both puerile naughtiness and deadpan irony. This is true iconoclasm » (Morfee 11). En se focalisant sur le sens des écrits artaudiens au détriment de son expression linguistique, les chercheurs proposent des analyses qui écartent la qualité innovatrice et émotionnelle du style littéraire. « What such readings miss is not only the specific terms of the thematic, the logics, and the structurings of Artaud's texts, but also the anger, polemics, and inventiveness » (Morfee 13). L'étude de ses textes révèle en outre l'importance des productions de structures instables associées à des schémas phoniques calculés. « [...] but even more impressive than his dissolution of established views of reality is that he produces structures, flawed, unstable, and provisory perhaps, out of the debris. And at the level of textual detail [...] Artaud displays an almost maniacally tight control over phonic patterning » (13). Selon Morfee, sa sémantique est organisée selon ses propres termes avec une syntaxe idiosyncratique, une mise en page et une typographie servant à rythmer ses vers. Pour étudier Artaud, il faut non seulement s'intéresser aux détails des incohérences de ses systèmes conceptuels mais aussi aux choix typographiques de ses écrits poétiques afin de

bien en saisir le sens. Comme la réécriture de son poème Tutuguri, ses textes suivent toujours une double voie, l'une retraçant la généalogie de son aliénation, l'autre étant à la recherche de sa guérison : « His ideas evolve and mutate over time, and, to take matters more complicated, he proceeds by developing pairs of conflicting accounts, and in his final poetry two mythic systems, the one to trace the genealogy of his alienation, the other to trace out a future genealogy that would end it » (Morfee 9). Cette pulsion créatrice, exprimée par la ré-écriture de textes, comme le poème Tutuguri ou le rite du soleil noir, est souvent incomprise, car elle présente parfois des formules thématiques ou stylistiques jugées contradictoires ou obscures. Elle exprime cependant le souci de s'écarter de toute norme linguistique et donne au poète la liberté spatiale et temporelle de se reconstruire et de se réinventer. La présente étude s'attache donc à analyser comment les écrits d'Artaud concernant les rites Tarahumaras, reflètent cette double pulsion d'anéantissement et de renaissance identitaires, existant également dans la cosmogonie des prêtres guérisseurs qu'il a rencontrés dans la Sierra Madre.

Ainsi, Artaud se tourne vers le Mexique pour y trouver les forces cachées, qui pourront exercer sur la scène artistique européenne une « *limpia* » qui lui rendra la vie. La « *limpia* » est un terme utilisé par les guérisseurs mexicains, les *curanderos* pour désigner la séance purificatrice servant à nettoyer l'aura spirituelle d'un individu. Le guérisseur utilise en général de la résine appelée Copal qu'il brûle dans des pots en céramiques. Les amérindiens du Nord utilisent de la sauge. Chaque pays connaît un rituel purificateur identique et les ingrédients varient entre du sel et de l'eau, de l'encens ou tout simplement des gestes ou symboles qui permettent à l'individu de se laver des « mauvaises énergies ». Les actes que l'auteur va découvrir sur la scène rituelle des

Tarahumaras ne sont pas arbitraires ni décoratifs. Ils sont performatifs d'une action curative, qui agit sur plusieurs niveaux : l'individu, le corps social, et le cosmos. Artaud va s'en inspirer pour instiguer une action thérapeutique sur son public, son lectorat, et sur soi-même. C'est ce qu'il pratique durant son internement à Rodez avec ses gris-gris, des dessins et lettres auxquels ils prêtent des pouvoirs magiques bénéfiques ou ensorcelants et qu'il envoie à son entourage. Ce sont pour Derrida qui les a analysés, des moyens de « forcener le subjectile », c'est-à-dire « le langage appris, les formes académiques, le beau papier – l'épaisseur amorphe des couches convenues qui emmaillotent l'esprit pour lui faire dire ce qu'il a à dire » (Artaud *Œuvres sur papier* 19). Ainsi pour Artaud qui dessine et qui écrit, il s'agit « non seulement de *forcer* (trouer, brûler, maculer) ce 'subjectile' qu'il accuse d'être inerte » mais aussi d'expulser, au moyen du crayon servant de butoir, « cet autre subjectile encore plus haïssable qu'est la chose immonde de l'homme – son corps – la vérité de son 'êtréte' » (19), comme l'expliquent les commissaires de l'exposition Agnès de la Beaumelle et Nicolas Cendo. Il s'agit bien de « faire naître l'inné » et « de *jouer* » ce que Derrida appelle 'cette revendication de naissance' qui, telle « une deuxième naissance, » lui permet « d'habiter ou d'emplir la bouche d'ombre, de se posséder enfin » (19).

La théâtralité de ces actes met en évidence des éléments qui relèvent à la fois du domaine de la scène et de celui des rituels. En introduisant la notion de spectacle dans son analyse sur les rites guérisseurs, Lévi-Strauss est le premier à établir un lien entre le théâtre et les cures chamaniques, qu'il considère en outre comme les prémisses des psychanalyses. Les deux thérapies se fondent sur un élément propre au théâtre : l'illusion (magique) qui s'adresse à l'inconscient dont dépend la guérison. La séance chamanique

offre à son auditoire un spectacle qui est « celui d'une répétition par le chamane de la crise initiale » du malade (Lévi-Strauss 199). L'efficacité symbolique de la magie sur l'esprit du patient et sur celle du public dépend de sa capacité à y croire. Le chamanisme, comme le théâtre, dépend donc du langage poétique pour exercer une action thérapeutique sur son « malade ».

Animé par des pulsions créatrices et destructrices à la fois, l'auteur utilise ainsi le verbe pour « répandre » son aliénation, puis pour s'en purger. Cette compréhension de la dualité est généralement interprétée comme une contradiction qui le discrédite. Sa démarche exprime toutefois le souci de s'écarter de toute convention normative. L'écriture de l'auteur et son concept de la cruauté intégrant les couples opposés, donne au poète les outils pour se reconstruire et de se réinventer.

## CHAPITRE 2 - PRIMITIVISME, LANGAGE ET CRUAUTÉ.

Et en bas, comme au bas de la pente amère,  
Cruellement désespéré du coeur,  
s'ouvre le cercle des six croix,  
très en bas,  
comme encastré dans la terre mère,  
déencastré de l'étreinte immonde de la mère  
qui bave.

La terre de charbon noir  
est le seul emplacement humide  
dans cette fente de rocher.

(Artaud, *Œuvres Complètes* XIII 77)

En commençant son poème par une conjonction de coordination reliant son premier vers à une proposition absente, Antonin Artaud invite le lecteur à entrer dans un mouvement d'écriture qui cherche à éviter les conventions narratives classiques. Dans les cultures amérindiennes, les histoires orales ne suivent pas toujours un ordre qui répond aux attentes de l'esprit occidental. Dans son introduction à l'anthologie de légendes traditionnelles amérindiennes, W.S. Penn avertit le lecteur en expliquant comment certaines des histoires sont dépourvues de conclusions qui doivent être tirées par l'auditoire : « The meaning may at times escape the overtly analytical mind, especially the mind that, because of its habits in analysis, does not believe in ritual or in storytelling. To the analytical mind, some of these stories will seem to have no deductive conclusion, [...] » (9). Inspiré du mythe Rarámuri de création du monde, le récit artaudien du rite du soleil noir ne semble pas suivre une trame linéaire classique des contes ou des mythes occidentaux. Cependant, les premiers mots de ce vers semblent évoquer une action en

train de se dérouler et produit chez le lecteur, qui arrive sur la scène du rite située « très en bas, » le sentiment d'être en décalage avec le temps et l'espace du rite. Ce manque de synchronisation existant entre le temps du récit et celui de la lecture indique selon Raymonde Carasco « la nécessité de nous atteler à l'écriture elle-même comme les Tarahumaras encore aujourd'hui s'attellent eux-mêmes au soc de bois qui leur sert de charrue » (Penot-Lacassagne, *Modernités* 199). Ce processus inédit, qui évoque le langage cinématographique d'une caméra subjective, met en exergue plusieurs attributs propres au mythe mis en scène durant un rite. Contrairement au théâtre, le temps présent du rite n'est pas fictionnel mais réel. En outre, la place accordée au mouvement des acteurs permet aux actions d'évoluer sans qu'il y ait recours aux mots. Enfin, l'identification du public est différente de celle du théâtre dans la mesure où il n'existe pas de place réservée au spectateur. L'observateur n'est pas protégé par une distance entre la scène et lui. Il peut être sujet à participer. Son adhésion est donc plus active, car elle sous-entend l'abandon d'une position de spectateur confortable à celui d'un individuel qui consent librement à rentrer dans la communauté du rite. De même dans le poème, l'intrusion de la conjonction en début de vers demande que le lecteur participe activement à la compréhension du texte. Il ne peut exercer une lecture passive et se reposer sur une linéarité chronologique classique et confortable.

D'après Jean-Luc Nancy, la communauté se rassemble autour du mythe de ses origines, qui est souvent perçu comme étant l'histoire du commencement du monde, celle de son assemblée, mais aussi celle du récit lui-même. Le mythe crée donc une conscience, un peuple, un récit. La scène du mythe est aussi celle de son invention, de sa récitation et de sa transmission (Nancy 112). Si l'intention d'Antonin Artaud est bien

celle d'inventer, de réciter et de transmettre l'histoire d'un mythe par la narration de son rite, ses méthodes narratives rassemblent cependant son lectorat autour du récit d'une absence d'origine. Cette idée est infirmée par de l'image de mère qui, dans le poème, semble se démarquer de celle de la métaphore Terre-Mère. La première *désencastre* la scène du rite, tandis que la seconde l'*encastre*, c'est-à-dire que c'est bien par cette dernière que l'homme est inséré dans la terre, et non par la mère. L'auteur invite donc le lecteur à réfuter son histoire personnelle pour embrasser une nouvelle maternité, celle qui appartient aux mythes et aux rites communautaires, celle de la Terre-Mère. On a beaucoup écrit sur le mythe, mais on a trop souvent ignoré sa fonction maternelle symbolique induite par les attributs créatifs, constitutifs, unificateurs et fraternels qui en découlent. Par sa capacité innovatrice, le mythe peut produire selon Nancy « une parole qui viendrait unir, totaliser et ainsi (re)mettre au monde l'ensemble des paroles, des discours et des chants d'une humanité en train de s'accomplir (ou de s'achever) » (130). Pour Nancy, le *mythos* est l'acte de langage du mythe. La langue du rite est « une langue primordiale : l'élément d'une communication inaugurale, dans laquelle se fondent ou bien s'inscrivent l'échange et le partage en général » (122). La parole mythique est toujours communautaire parce que le mythe révèle la communauté et la fonde en même temps. Il ne peut y avoir de communauté hors du mythe qui la fonde. Selon Zarrilli, la langue du mythe est celle que partagent les individus face à leur création. Cette conscience globale se déplace dans le passé, tout en participant au présent de la ritualisation et produit ainsi un nouveau paradigme pour le sujet dans sa vision de la réalité: « [...] telling stories about ourselves, our communities, and our place in the world allowed an entirely new way of understanding and representing reality » (Zarrilli 8).

La parole maternelle mythique, qui ne peut se distinguer de sa performance rituelle, devient ainsi l'énoncé performatif de l'humanisation de la nature.

Le Mexique est pour Artaud l'espace magique et mythique par excellence, où il pourra inspirer son théâtre de la Cruauté qui tente d'opérer, selon Carasco, « une jonction entre théâtre et poésie » (Penot-Lacassagne, *Modernités* 195). Dans la version longue du poème Tutuguri, le rite est expliqué comme une métaphore du mouvement d'écriture artaudienne inspiré par le rejet de la langue, explique Carasco, qui observe en outre un axiome de lecture suggérant que l'on commence par la fin. Cette rupture de la linéarité narrative, qui fait écho à la discontinuité syntaxique, tend à affecter la lecture, et à fortiori le lecteur dans sa vision du monde. Commencer par la fin, c'est faire entrer le récit dans un schéma circulaire, où l'on ne distingue plus le début de la fin. C'est donc signaler l'entrée dans un paradigme fondé sur la circularité du temps. C'est aussi déclarer la nécessité de couper le cordon ombilical avec une pensée occidentale fondée sur un ordre chronologique linéaire destructeur: « Car on ne sait pas assez, on ne sait pas du tout ici en Europe / combien la croix est un signe noir, on ne sait pas assez « la puissance salivaire de la croix », et combien la croix est une éjection de salive mise sur les mots de la pensée » (195). Le Mexique, destination mythique pour Artaud, incarne une pensée qui peut guérir les maux de la culture européenne. Monique Borie estime que ce voyage représente pour Artaud une quête vers l'origine, un retour aux sources :

« La question des sources s'inscrit au cœur de la dialectique de l'ancien et du nouveau, ou bien vient nourrir une volonté de rupture radicale avec le présent. Le retour à l'originnaire se fait même parfois voyage vers les espaces investis du prestige des sources, tel ce périple vers le primordial accompli par Artaud au Mexique » (Borie, *Le théâtre et*

*le retour aux sources* 13).

Cette thèse du retour à l'origine a été souvent contestée, notamment par Françoise Bonardel qui refuse d'attribuer à Artaud ce sentiment de nostalgie nourrissant le désir d'un retour aux sources qui est selon elle « interprété en fonction des données étroitement anthropologiques qu'il récusait » (Penot-Lacassagne 139). Artaud ne cherchait pas à comprendre le monde du point de vue de l'homme mais du point de vue du monde. Dans le mythe, le monde se fait donc connaître écrit Nancy. (123) Il représente « la performance du paradigme, tel que le Logos se la fictionne pour y projeter l'essence et le pouvoir qu'il pense comme siens » (Nancy 138). Sa puissance d'ébranlement de la conscience provient de sa capacité à créer une ontologie, c'est-à-dire l'histoire de son être qui le façonne en même temps qu'elle est créée. Dans cette optique, le récit du mythe se substitue au rite qui se substitue lui-même au mythe, ce qui lui donne une puissance de création sur le monde, comme l'explique Nancy : « Le mythe est l'incantation qui fait lever un monde et venir une langue. Aussi est-il indissociable d'un rite, ou d'un culte. En vérité, son énonciation, sa récitation est elle-même, déjà, le rite. Le rituel mythique est l'articulation communautaire de la parole mythique » (127). La fonction du mythe est donc de représenter l'humanité *mythante*, c'est-à-dire « l'humanité naissant à elle-même en produisant le mythe » (114). Le mythe révèle le monde, les choses et les personnes dans le langage, car il est selon Nancy « la langue et la parole des choses qui se manifestent. Il est leur communication. [...] en lui parle leur rythme, résonne leur musique » (126).

Artaud voulait présenter sur scène une parole née avant le langage qui ferait appel aux sens physiques de l'écoute et de la voix pour engager l'attention sensible du

spectateur. Le public ne doit pas essayer d'interpréter ce qu'il entend mais en ressentir l'expérience et en absorber la musicalité, selon Zarrilli qui déclare que réception du rite s'exerce au niveau de la perception et non de sa signification :

The hearer does not attempt to analyze, understand, or interpret what is heard, but experiences and absorbs the musicality of the voice – its timbre, tone, amplitude, pitch, resonance, vibration, and shape as the voice moves between sounding and silence(s) – the pauses of varying lengths that help mark, set off, and / or accentuate what is voiced. Reception is perception, not meaning. (Zarrilli 21)

La faculté de compréhension repose sur la sensibilité de la perception et non sur la raison analytique qui suppose toujours un décalage temporel entre l'action et l'interprétation. L'exacerbation des sens est en général accompagnée d'une imagerie qui fonctionne par allégories, métaphore ou analogies, ainsi que d'un mouvement rythmique mis en scène de manière sonore, par les allitérations et de manière visuelle par le choix de la typographie.

Dans la première version du Tutuguri reproduite au début de ce chapitre, Artaud nous présente le rite du soleil noir par une utilisation minimaliste d'images fortes. Le ton est abrupt, presque scandé, mais le style est aussi épuré, et tel son contenu, il semble dépouillé de toute logique syntaxique ou narrative apparente. Les premiers vers montrent la position d'Artaud qui nous donne, à la manière d'une caméra subjective, son point de vue spatial. Suivant la tradition du poète voyant (et supérieur) baudelairien, il nous présente la scène comme s'il était élevé par rapport au cercle magique qui se situe « très

en bas » comme le suggère la centralisation de ces trois mots sur la page. Tutuguri, le rite du soleil noir, met en scène six hommes dansant dans un cercle délimité par six croix de bois. Chaque croix représente une unité de temps solaire. Comme l'explique Artaud dans sa deuxième version du poème, le cercle, tracé à l'aide de six croix, représente les étapes que doit franchir le soleil sur le « chemin » de la « mort éternelle » (*Tarahumaras* 73).

Tout nous indique que le mouvement domine la narration poétique, elle-même doublée d'un rythme rendu vital à la compréhension de la poétique, mais aussi du rite lui-même. En effet, le rythme, introduit par la présence inattendue de la conjonction « Et » placée en début de vers, se réalise comme un coup de tonnerre qui provoque une confusion dans la lecture initiale. Dépourvu de préliminaires littéraires, l'auteur nous plonge littéralement dans le cœur du sujet, comme si nous venions d'arriver sur le site d'un rite qui avait déjà commencé. Il incite son lecteur, par cette conjonction et ce mouvement de regard descendant « et en bas », à suivre une analogie qui semble donner une qualité gustative [« amère »], ou émotionnelle à un élément spatial [« au bas de la pente amère »]. Cette association inédite entre la présentation spatiale des mots et la sensation d'acidité ou le sentiment d'amertume que cette descente physique suggère n'est pas sans rappeler la figure maternelle évoquée à la fin du paragraphe. *Amer* sous-entend aussi, par le préfixe grec *a* qu'il y a dépravation de la mère, et qu'en être privé, c'est couper un cordon ombilical avec le *moi*, ou une certaine psychologie nombriliste occidentale, pour enfin se tourner vers une compréhension d'un *soi* plus global, plus humain. De connotation surréaliste, la chute de ce paragraphe [« qui bave »] évoquant une figure maternelle répugnante, présente un découpage arbitraire des versifications qui lui donnent cette qualité irrationnelle propre aux rêves. Par sa mise en scène de vers décalés de trois et

deux pieds, ainsi que par son mouvement descendant centralisant, cette chute devient donc bien visible sur la page. Nous avons donc un mouvement vertical en forme de V, qui nous incite à suivre le mouvement tombant de la salive de la mère. Ce mouvement de chute est cependant adouci par des rondeurs, une circularité des vers sur la page qui font écho au cercle magique et son (dés)encastrement de « l'étreinte immonde de la mère. » La plupart des vers de cet extrait mettent l'accent phonétique sur la consonne [r] qui évoque l'élément terrestre. Les seuls vers où ce son est inexistant, suggèrent par l'image d'un liquide [« qui bave »] ou [« est le seul emplacement humide], l'élément de l'eau essentiel à la terre. La répétition de la nasale [ã] que l'on trouve dans les mots « en » « pente » « cruellement » « encastré » « dans » « désencastré » « emplacement » « fente » évoque en outre l'idée d'entrer, d'aller à l'intérieur, de creuser un trou dans la Terre-Mère. Cette sensation illustre l'importance du globe terrestre dans la cosmologie des Tarahumaras, dont les pas de danse sur la terre semblent célébrer cette relation. Le thème maternel est aussi évoqué par l'utilisation répétée des rimes finales en « mère » dans les mots « amère » et « mère répétées deux fois ainsi que de la consonne [m] qui vient adoucir la combinaison des consonnes [k], [r], [s] et [t] dont la concrétisation phonétique se retrouve dans l'adverbe « cruellement » et qui évoque sans aucun doute le concept de la cruauté inventé par Artaud. Guy Dureau observe également la présence de cette notion dans les récits sur les rituels Tarahumaras qui engagent notamment l'auteur dans une multiplicité de rôles.

La retranscription de l'initiation rituelle [...] semble se confondre avec une mise en scène métaphysique cruelle, dans un récit plus subjectif qu'ethnologique d'un narrateur qui embrasse une foule de rôles : témoin et

acteur, expérimentateur et objet d'expérimentation, mémorialiste de ses faits et gestes et exégète de ceux dont il est l'objet, héros de sa propre histoire sur une scène certes lointaine mais actualisée par le travail d'écriture... (Penot-Lacassagne, *Modernités* 91)

Dans le Tutuguri, les consonnes permettent de mettre l'emphase sur la subjectivité de l'auteur en donnant un ton métaphorique et sensationnel à cette première scène. Les voyelles, en revanche, influent sur le mouvement vocal de cette poétique. En effet, les répétitions nombreuses du son voyelle [a] provoquent l'ouverture fréquente de la bouche et le mouvement descendant du menton du lecteur, comme si l'auteur voulait accentuer la vocalisation des mots. Le jeu est aussi accentué par la répétition des voyelles [e] et [E].

Dans cette longue syntaxe, interrompue par des virgules, il est parfois difficile de lier les adjectifs qualificatifs à leur attribut. La place de l'adjectif « désespéré » semble vouloir le rapporter à la pente, mais son accord masculin indique au lecteur son lien avec le cercle. Destiné à l'écoute, cet adjectif aurait certainement provoqué une confusion à ce sujet. Ce brouillage référentiel est révélé par Nicolas Valazza dans son étude du poème Tutuguri, qui déclare que le poète cherche à traduire par cette confusion l'état hallucinatoire dans lequel il se trouvait au moment du rite. Valazza observe que ce brouillage est présent dans l'ensemble des textes relatifs au Tutuguri. L'analyse du texte d'introduction à ce poème l'incite à déclarer que « la mention du Peyotl suffit à en produire les effets psychotropes sur l'énonciateur et à brouiller ses repères énonciatifs » ce qui lui permet également de conclure que « l'énonciation devient performative au premier degré » (4). Ce procédé étant réitéré dans le poème, Valazza propose de créer un

genre littéraire pour classer ce procédé d'écriture destiné à brouiller les référents :

« 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 » (4). Si cette volonté de recherche de catégorisation va à l'encontre d'une méthode d'analyse ouverte aux interprétations multiples, il faut au moins attribuer deux qualités à sa lecture du poème d'Artaud.

Premièrement la compréhension de la qualité performative des énoncés et deuxièmement, la relation avec l'effet du psychotrope que l'on retrouve dans un autre texte et qui met en évidence le même adjectif, objet initial de cette discussion. En effet, le choix de l'adjectif « désespéré » n'est probablement pas un hasard dans le poème Tutuguri. On le retrouve en effet en italiques dans « La danse du peyotl » écrit en 1937 pour qualifier l'acte volontaire ultime de survie du narrateur en manque d'opium : « l'emprise était donc là, si terrible que pour aller de la maison de l'indien à un arbre situé à peine à quelques pas, il me fallait plus que du courage, il me fallait en appeler à des réserves de volonté véritablement *désespérée* » (*Tarahumaras* 54). L'apparition de cet adjectif dès le début du poème donne un ton dramatique au poème et fait peut-être référence à l'état de l'auteur qui ne distingue plus entre ce qui est lui et ce qui est la scène du rite.

Le ton macabre de cette première strophe nous donne une vision maternelle un peu « primitive », à la fois créatrice et destructrice. Le rite est inséré dans le creux de la terre, comme s'il naissait de la matrice terrestre. La pente dirige le regard vers le centre de ce poème comme s'il s'agissait d'une descente au centre de la terre. Le deuxième groupement de vers se compose de trois phrases de pieds inégaux, sans ponctuation, mais

avec deux enjambements qui amplifient cette sensation de chute en V se terminant sur des images suggérant un sexe féminin dans la roche. La couleur noire de la terre, dont le « seul emplacement humide » se trouve dans « cette fente de rocher, » est en effet assez implicite. Dans l'ensemble, le choix des adjectifs, adverbess et verbes sont utilisés pour frapper l'imagination du lecteur par leurs juxtapositions singulières et la violence de leur pouvoir évocateur. Artaud invite ainsi le lecteur à entrer dans un monde où l'individu doit se dégager « de l'étreinte immonde de la mère qui bave. » Cette image évoque également celle du trou dans la terre où est déposé Ciguri, la plante hallucinogène, avant d'être ingurgité puis recraché dans la terre. Celui qui prend du peyotl doit d'abord se purger de tout ce qu'il *n'est pas* avant de pouvoir entrer en contact avec ce qu'il *est*. Ainsi, le lien maternel, doit être rompu pour pouvoir se connecter au vrai lien maternel, le seul qui compte dans la pensée Rarámuri : la Terre-Mère.

L'allégorie de cette figure maternelle de la terre fonctionne par suggestions répétées. Ce trou semble également concrétiser cette allégorie suivant un processus métonymique suggérant le sexe de la terre. Cette allégorie a été la muse de plusieurs artistes symbolistes et surréalistes, mais c'est probablement le dessin d'André Masson évoquant l'anatomie métaphorique de la nature femme qui a le plus marqué Antonin Artaud. « Masson's The Earth, an automatic drawing, depicts the contour of the earth itself, redolent with associations of fertility and death » (Chadwick 130). Ainsi, les doubles fantomatiques et poétiques d'Artaud apparaissent aux moyens de métonymies ou d'allégories à la fois *suggestives* et *successives*. La terre, réceptive, symbolise la matrice de la mère nourricière et la fertilité dans la pensée indigéniste animiste. Artaud invite ainsi le lecteur à pénétrer la pensée du « primitif, » et à embrasser sa cosmologie, fondée

sur une relation maternelle avec la terre. Jeanine Belgodère distingue la danse classique et les danses des rituels amérindiens du continent nord américain par une différence de positionnement corporel qui produisent des paradigmes différents concernant l'ontologie humaine :

Une gestuelle en prise avec le sol matérialise le lien profond, indéfectible qui soude et relie les Amérindiens à la Terre-Mère. Contrairement à la danse européenne, au ballet classique surtout, régi par l'axe vertical et où le danseur s'évertue à défier, voire à échapper à la pesanteur, tentative motivée sans doute par le désir de s'arracher à notre condition d'êtres voués à la mortalité, la danse amérindienne établit un contact permanent avec le sol. Les mouvements accentués sont généralement ceux dirigés vers le sol. Cette orientation semblerait découler de l'une de leurs croyances fondamentales, la terre perçue et vécue comme la Grande Mère. Génératrice, destructrice et régénératrice, c'est la Terre-Mère qu'ils révèrent dans ce rapport viscéral avec le sol. (Belgodère 28)

Ainsi, contrairement à l'occidental qui cherche à s'élever au-dessus de sa condition humaine, l'amérindien embrasse cette condition qu'il relie de manière inconditionnelle à son environnement et à la Terre-Mère, symbole de mort et de vie. Cette figure maternelle s'éloigne de celle qui nous est souvent proposée par la psychologie freudienne, et qui semble au contraire se positionner comme un obstacle au développement du moi.

Le courant artistique du primitivisme est né en Occident d'un mouvement nostalgique, mélancolique, à la recherche d'un retour possible aux sources. Selon

Evelyne Grossman, la mélancolie chez un écrivain s'inscrit au cœur même du rapport singulier qu'il entretient avec sa langue maternelle, ce style (ces styles pluriels, multiples) qu'il invente et avec lequel il tente de faire corps. » (Penot-Lacassagne, *Modernités* 76)

On retrouve cette tendance chez les auteurs Céline, Michaux, Beckett et Artaud, dont les écrits sont apparentés à des « supplications » pour reprendre le terme de Grossman qui explique que cette mélancolie témoigne à la fois d'une « passion de la langue » et d'une « cruauté exercée à son égard » (76). Reprenant la théorie lacanienne du miroir, elle indique aussi que le mélancolique aurait souffert d'une « défaillance de l'imgo maternelle » qui aurait alors « induit, à la place de l'image de soi, un cadre vide » le laissant « en perte d'illusion et d'imaginaire, affronter seul un face-à-face mortel avec le néant » (76). C'est à l'occasion d'expériences « où le corps se dilate et s'ouvre sur l'infini, c'est dans les cas « de rêves, d'hypnose, d'extases opiumniques ou d'écriture automatique » que le sujet voit se dissoudre ce qu'elle appelle sa « maîtrise logique » et « en un éclair ce sont les territoires primitifs du moi, en deçà de toute frontière qui semblent ressurgir » (84). Ainsi, chez Artaud, le corps de la mère se reflète de manière figurative et littérale dans l'écriture. Le fantôme maternel incarne l'inspiration, ce point magique d'utilisation des choses qui régit le rapport de la pensée et du corps. Selon Grossman, Artaud, comme Merleau-Ponty, explore « ces territoires primordiaux où le moi ne se distingue pas – ou pas encore – des profondeurs d'un monde d'où il émerge, sur ces espaces pré-subjectifs » (85). Ce moi, ambivalent dans sa relation avec sa mère, est symbolisé par le cercle du rite, qui est situé « très en bas » parce qu'il est à la fois « encastré dans la terre mère » et « désencastré de l'étreinte immonde de la mère. »

L'écriture est donc bien l'outil de reconstruction identitaire pour Artaud.

Cette ambivalence du *moi* et du *nous* s'inscrit dans la relation entre l'occidental et le primitif. On la retrouve dans les arts et dans la psychanalyse de l'époque.

### **1 - L'esprit primitif.**

Artaud admire la peinture médiévale, qui est souvent comparée à l'art primitif car elle précède les grands noms de la Renaissance, pour déclarer la supériorité du concept de l'âme sur la psychologie.

Dans la peinture d'avant la Renaissance, les visages ont peut-être quelque chose d'un peu mort pour la psychologie, mais c'est que l'art réputé primitif a de tout temps été la manifestation *supernaturelle* d'une science ; et au delà de la psychologie humaine, qu'ils dédaignent, les visages dans la peinture primitive nous transmettent la vibration de l'âme, les profonds efforts de l'Univers. (*Messages révolutionnaires* 95)

Contrairement à la psychologie qui s'intéresse à la partie égotique de l'esprit, l'art des génies de la peinture, comme Jérôme Bosch, dévoile pour Artaud une force de relation spirituelle des individus avec le cosmos. « L'esprit du monde moderne [...] a perdu sa vigueur du jour où l'Homme s'est replié sur lui-même et a renoncé à chercher ses forces dans la vie diffuse de l'Univers » (Artaud, *Messages révolutionnaires* 130). Par rapport aux tableaux de la Renaissance qui proposent une vision nombriliste de l'Homme positionné au centre de l'univers, la peinture du Moyen Age réunit « deux mondes inouïs », celui de la mort et de la vie : « Les vivants s'y donnent rendez-vous / avec les morts / et certains tableaux de danses macabres n'ont pas d'autre origine » (*Œuvres complètes* XIII 115). Le primitivisme ou le retour à « l'esprit primitif » est d'après

Artaud, une recherche de l'espace territorial magique où naît un dialogue entre le monde visible et invisible : « Il ne s'agit en réalité de rien d'autre que des sources magiques de l'Esprit Primitif ; cet Esprit Primitif au fond duquel s'opère entre l'Homme et l'Universel un échange ininterrompu de forces » (*Messages révolutionnaires* 130).

Cette « notion de primitivité » qui est, selon Poutier, « clairement définie » dans ses réflexions durant son voyage au Mexique est en outre « une sorte de thérapeutique que le poète veut mettre en place pour guérir l'homme de ses maux existentiels » (727). Mais Poutier ajoute que « l'outil capable de guérir l'âme de l'être humain » reste le théâtre pour le poète (728). Ce théâtre doit, selon Artaud, renouer avec le rite primitif par l'intermédiaire du « totémisme des bêtes, des pierres, des objets chargés de foudre, des costumes bestialement imprégnés, » en d'autres termes « tout ce qui sert en un mot à capter, à diriger, et à dériver des forces » dont la société ne sait plus tirer qu'un « profit de jouisseur et non un profit d'acteur. Or le totémisme est acteur car il bouge, et il est fait pour des acteurs » écrit Artaud dans *Le Théâtre et son double* (16). Cette définition du primitivisme que l'auteur ne distingue pas de la culture totémique nous conduit à réfléchir sur l'importante question des relations entre l'esthétisme et l'invisible qui sera développée dix ans plus tard par les philosophes Walter Benjamin, Théodore Adorno et Max Horkheimer. Le premier parle de l'existence d'une *aura* dans l'œuvre d'art et les deux autres utilisent le mot indigène Maori *mana* désignant les forces spirituelles anciennes pour initier une discussion sur l'origine du primitivisme animiste qu'ils considèrent comme une réponse aux caprices de la nature et à la peur de l'inconnu. Dans sa préface au *Théâtre et son Double* réécrite à son retour du Mexique en 1937, Artaud établit une distinction entre l'approche contemplatrice et objectificatrice de la

pensée européenne vis-à-vis de l'Art, dont le concept est inexistant dans la pensée folklorique mexicaine puisque « *les choses servent* » (17). Selon lui « *les Mexicains captent le Manas, les forces qui dorment en toute forme, et qui ne peuvent sortir d'une contemplation des formes pour elles-mêmes, mais qui sortent d'une identification magique avec ces formes* » (17). Et il ajoute que le rôle des Totems, qui incarnent matériellement cette énergie, est de « *hâter la communication* » entre le monde visible et invisible (17). Cette identification entre le totem et son énergie s'écarte de toute idée de représentation symbolique et « présente » au contraire une symbiose qui empêche toute distanciation entre l'objet et « sa vie ». Ainsi pour Artaud, la culture européenne, qui ne sait plus que consommer, a perdu ce pouvoir créatif qui vit en osmose avec les forces de la vie et de la nature. C'est pourquoi il déclare que la vraie culture s'appuie selon lui « sur les moyens barbares et primitifs du totémisme » dont il veut « adorer la vie sauvage, c'est-à-dire entièrement spontanée (16). Au théâtre, cette attitude implique que l'acteur doit meubler l'espace vide avec des gestes concrets et avec une matérialité à la fois gestuelle, sonore et picturale, et sans cesse renouvelée. Selon Monique Borie, les actes dramaturgiques doivent être entièrement « produits du dedans de la scène, sans paroles ni traditions héritées, fut-ce du passé culturel occidental le plus ancien » (*Le théâtre et le retour aux sources* 118). Artaud tente de ressusciter un esprit passé « sans parvenir à en prendre possession » (98). Mais cette démarche sous-entend la réappropriation et donc un décalage temporel entre le théâtre et ses forces. Il ne s'agit nullement d'imiter, par l'emploi de la *mimesis*, des traditions qui existent au Mexique mais de construire une *poiesis* occidentale qui « fabrique » et crée cette poétique magique en même temps qu'elle l'énonce. Artaud, contrairement aux artistes de son époque, ne cherche pas à

détourner l'objet ou l'esprit primitif pour raviver la muse occidentale. Il veut retrouver cet esprit magique au sein même de la culture occidentale qui semble en avoir oublié ses origines.

## **2 - Le primitivisme moderne.**

Avant de devenir moderne, le "primitif," mis en valeur par les philosophes et la littérature de voyage au dix-huitième siècle, inspire les romantiques du dix-huitième siècle qui lui donnent une valeur exotique. L'Autre, le primitif, est à la fois un enfant, un innocent, mais aussi un barbare, un guerrier noble et courageux. Le sujet exotique est ensuite récupéré au dix-neuvième siècle afin de justifier une politique colonialiste fondée sur la supériorité du civilisé sur le primitif. Ce discours, scientifiquement élaboré par les théories évolutionnistes, tente de démontrer que les populations dites primitives sont restées au stade infantile. Cette politique de dévalorisation de la culture primitive justifie le développement considérable des missions religieuses dans les colonies. On réserve ainsi aux missionnaires le rôle d'éduquer ces « enfants. » Le Primitivisme moderne du vingtième siècle est selon Antle, « motivé par un désir commun d'élargir et d'approfondir le rapport de l'homme au monde » (Penot-Lacassagne, *Modernités* 170). Il se définit, selon Philippe Sabot, comme une contre-culture à « cette catégorisation, fondée sur l'exclusion réciproque du primitif et du civilisé » (6). En effet, les mouvements artistiques modernes et avant-gardes du début siècle, comme le Romantisme, l'Impressionnisme, le Fauvisme, le Cubisme, le Futurisme, l'Art Nouveau et le Surréalisme procèdent tous à une « réévaluation critique des schémas mentaux et esthétiques imposés par l'Occident blanc et rationnel » (Sabot 7). Les artistes européens,

notamment l'école de Paris, recherchent dans les arts primitifs un moyen de renouveler une inspiration occidentale déclarée « essoufflée » (Sabot 7). Les arts primitifs sont petit à petit reconnus dans le monde artistique grâce aux mouvements post-impressionnistes, Expressionnistes, Fauves, Cubistes qui les proposent sous une forme acceptable pour la sensibilité occidentale. Dès la fin du dix-neuvième siècle, Gauguin et le douanier Rousseau multiplient les sujets exotiques et valorisent ce qu'ils appellent l'art naïf, un mode d'expression plus « primitif » considéré aux antipodes des canons esthétiques de la peinture classique. Le travail de la couleur de Gauguin a profondément influencé les Fauvistes considérés comme les pionniers de la modernité. Ce mouvement né en France en 1905 et exposant notamment les oeuvres de Matisse, Derain, Braque, Dufy s'est rapidement répandu en Europe grâce aux oeuvres de Munch, Mondrian, Kirchner et Kandinsky. Les Arts primitifs africains et le Japonisme inspirent les peintres Picasso, Braque, et Gris qui montrent que l'essence d'un objet peut être exposée sous des angles différents. Cette pensée donne naissance au Cubisme dont le manifeste paru en 1911 revalorise les formes géométriques. Contrairement à l'Art classique fondé sur un point de perspective unique et sur le désir d'imiter la nature, l'approche cubiste du monde visible développe un art qui demande la participation du regard du spectateur pour signifier ce qui est montré. L'essence de l'objet est capturée par ses contours géométriques.

À la même époque, Freud compare la structure graphique des rêves à un puzzle pictural. En 1912, les expressionnistes allemands Kandinsky et Marc renforcent cette vision du monde en mettant tout particulièrement en lumière le parallèle entre l'art infantile, l'art aliéné et l'art primitif. À l'encontre du Darwinisme social définissant le primitif comme un éternel enfant dont le progrès intellectuel aurait été arrêté, le

mouvement expressionniste allemand tente de revaloriser cet aspect infantile en déclarant qu'il constitue un moyen d'accéder à des vérités essentielles que l'âge adulte viendrait ensuite occulter ou réduire. Dans ce milieu artistique, le primitif s'identifie alors, comme chez Artaud, au spontané. Ce sentiment est exprimé dans les arts de la scène qui accordent de plus en plus d'importance à l'improvisation et au corps dessinant des formes.

La danse moderne émerge dès 1907 grâce aux créations radicales de la chorégraphe et danseuse américaine Isadora Duncan proposant une approche asymétrique du mouvement combiné à celui du souffle, dans le but de montrer les mouvements de l'âme comme c'est le cas pour sa « Dance of the blessed spirits. » L'allemande Mary Wigman propose en 1914 une « Witch dance » qui lui sert de Manifesto expressionniste. Inspirées par le théâtre Nô, ses performances dada utilisent l'espace pour projeter l'inconscient féminin primitif sur scène et atteindre un état de transcendance, proche de l'extase.

Contrairement à l'art platonicien qui aspire vers un type unique de représentation idéale, l'art nègre développe à Paris une esthétique plurielle. Cet engouement négrophile, incarné par le succès parisien de la revue Nègre des Champs-Élysées en 1925, atteint son apogée au music-hall avec l'introduction du Charleston, et de la performance de Joséphine Baker qui n'hésite pas à transformer son visage de « Venus noire » baudelairien en « masque nègre » bouffon. Les Parisiens sont également conquis par le jazz de Sydney Bechet et la nouvelle plasticité de ce corps féminin qui danse les pieds en dedans et revendique sa « primitivité » de Caroline du Sud. Baker offrait ainsi une version féminisée et américanisée de la Négritude de Senghor en 1920. Le mouvement Dada

développé en 1917 par Tristan Tzara, Marcel Janco, Francis Picabia, et Kurt Schwitters qui proposait des performances musicales sur les variations d'intonation d'un seul mot, revendique le doute intégral et l'art de la dérision. Aux côtés de Tristan Tzara qui considérait que la poésie était une manière de vivre, Philippe Soupault, André Breton, Louis Aragon et Guillaume Apollinaire multiplient les performances dadaïstes, jugées nihilistes et anarchistes. Selon Sabot, Marcel Janco, qui fabriquait des masques d'inspiration « nègre » pour les soirées « nègres » Dadaïstes, réalisait ainsi « de véritables rituels sacrés, restaurant la fonction positive du mythe et de l'art au sein de la vie » (8). Ce groupe qui, comme Artaud, identifiait le primitif au spontané, ne cherchait nullement à reproduire ou à « imiter tel ou tel objet issu d'Afrique ou d'Océanie » mais tentait de produire « des textes ou des objets qui suggèrent d'eux-mêmes une certaine puissance expressive, analogue à celle dont étaient créditées les œuvres de l'art primitif » (Sabot 8). Tzara déclare que ces soirées nègres de danse et de musique improvisées étaient une application de cette « théorie reliant l'art nègre, africain et océanien à la vie mentale et à son expression immédiate au niveau de l'homme contemporain » selon laquelle il s'agissait de « retrouver dans les profondeurs de la conscience les sources exaltantes de la fonction poétique » (Sabot 8). Cette mise en pratique d'une poésie vivante était donc censée traduire des « émotions ou une vision mythique de la vie » qui devait capturer la primitivité de chacun « enfouie dans les profondeurs de la conscience » et qui était identifiée « à la dynamique spontanée de la vie elle-même » (9). Inspiré des théories freudiennes sur le psychisme, Dada inaugure ainsi un « primitivisme du subconscient » qui va captiver le mouvement surréaliste dix ans plus tard.

### 3 - L'écriture primitive.

Par l'écriture, Artaud met en scène la différence et la présente de manière anachronique et sans linéarité, c'est-à-dire qu'il suit une logique circulaire propre à la pensée indigène. « Originaire plutôt qu'originel, » c'est-à-dire perçu comme un idéal et non comme une source, le « primitif » d'Artaud est, selon Olivier Penot-Lacassagne, « l'Autre, miroir qui oblige à penser la différence que l'écriture révèle, présente et construit, nomme et décrit en dérogeant à l'histoire du sens et au sens de l'histoire » (*Modernités* 8). Martine Antle estime que le poète est le premier à initier une pensée post-coloniale sur le théâtre. « C'est avec Artaud que s'accomplissent les premiers pas dans la décolonisation de la pensée et de la représentation occidentale » (174). Malgré la présence de « terminologie » et « d'analogies parfois maladroites » dans ses textes, « la notion de 'barbarie' n'est pas associée au sauvage comme dans tout discours primitiviste traditionnel » (174). Antle observe en effet que l'auteur n'échappe pas toujours aux pièges de l'exotisme littéraire, car, dans ses écrits sur les Tarahumaras, son narrateur presque toujours omniprésent ne concède pas à l'Autre sa place de sujet. Artaud reste cependant un des pionniers d'une décolonisation du théâtre qui s'étend à son écriture poético-mythique sur les Tarahumaras : « Les cultures dites 'primitives' [...] renouvellent le processus de création artistique, exhibent cette nouvelle 'Vérité' et mènent à la 'source du mystère' tant recherchée par Artaud » (Antle 171). Antle estime cependant que le poète récupère la figure du sauvage pour des fins surréalistes en proposant « à la fois un modèle à suivre et un miroir qui s'offre à l'Occident » (171). Elle voit donc dans cette recherche de l'altérité qui oppose « l'esprit rationaliste européen à la culture magique de l'Autre » des limites à un échange authentique de culturalité

(174). Le Mexique, comme d'autres destinations privilégiées par les surréalistes, participe « au 'nouveau mythe' promulgué par Breton qui selon Antle, en retiennent surtout « la notion de 'dépaysement' plutôt que celle de 'différence' » (174). Selon Todorov, Artaud, comme les autres surréalistes, idéalise un Mexique passé et mythique qu'il récupère à ses propres fins intellectuelles : Il parle d'un peuple (étranger) pour débattre d'autre chose que de ce peuple (174). Antle observe cependant que « malgré certaines tendances à idéaliser l'Autre, le Mexique chez Artaud n'est pas représenté d'un point de vue naïf ou réducteur » (173). Il s'agit de se mettre en rapport avec les forces psychiques internes du pays et de défendre également un indianisme contre l'intellectualisme et le matérialisme à outrance. Selon Dureau, les textes d'Artaud sur le pays des Tarahumaras ne sont qu'une forme d'altérité déguisée puisque « la montagne des signes » devient le miroir intérieur de ses conceptions sur la dramaturgie :

Ces textes ne sont-ils pas les miroirs déformants sur lesquels se fixent tout un imaginaire dramaturgique, lui-même dramatisé et projeté sur l'expérience d'une réalité double, celle de la terre mexicaine et celle des hommes rattachés au rite du peyotl : une expérience humaine et tellurique qu'Artaud appréhende de manière synchrétique, notamment dans l'évocation de singulières anamorphoses anthropomorphiques du relief ? »  
(Penot-Lacassagne, *Artaud et les avant-gardes théâtrales* 91)

Les discours sur l'altérité, et sur ses formes ou ses fins, sont assez diverses puisque certains estiment que l'Autre est une source d'inspiration exotique alors que d'autres le considèrent comme un le miroir réfléchissant de l'Occident. Inspirés des

théories freudiennes, les surréalistes explorent ce rapport au primitif pour produire une écriture automatique où le langage est libéré de tout contrôle. C'est aussi pour Breton l'occasion de dénoncer le « refus de prendre au sérieux le possible élargissement de l'esprit humain aux dimensions d'autres formes de pensées, infra- ou para-rationnelles » (Sabot 6). Après la parution de *Totem et Tabou*, Freud, le père de la psychanalyse, publie en 1919 un essai intitulé « L'inquiétante étrangeté » où il met en évidence les étranges forces psychiques refoulées par la raison positiviste. Ces forces, qui provoquent chez le sujet un étrange sentiment de familiarité (ou de déjà-vu dans certains cas) nous lient depuis toujours avec le mythe originaire universel. Fondé sur une logique proche de l'irrationnel, voire du paranormal, déjà apparente dans l'analyse des lapsus et actes manqués de *Psychopathologies de la vie quotidienne*, le maître de la psychanalyse bouleverse ainsi le discours bourgeois matérialiste et cartésien de son époque. En rappelant notre origine commune à l'animisme, Freud peut démontrer l'existence d'une primitivité refoulée chez le sujet occidental. Sabot explique que le primitif devient étrangement familier pour les artistes qui reconnaissent son appartenance à la race humaine : « Le primitif est au plus loin, il est l'étrange, et l'étranger, qui confronte l'Occident à ses propres limites ; mais il représente aussi cette part énigmatique et précieuse de chaque homme, par laquelle il communique originairement avec une simplicité et une vérité essentielles, voire avec le principe de son humanité » (5).

André Breton publie, en 1924, le premier Manifeste du Surréalisme qui déclare que l'inconscient devient le nouveau matériau du créateur comme le langage onirique ou la parole sous hypnose. Selon Sabot, ce matériau permet à l'acte créateur de conserver une puissance d'étrangeté, en vue d'élargir la raison aux dimensions d'une sur-raison

capable d'assurer la récupération des pouvoirs originaires, primitifs et perdus, de l'esprit humain :

Breton a reconnu très tôt sa dette envers la psychanalyse freudienne, auquel il doit non seulement la mise en valeur du rêve comme moyen d'accès privilégié à l'inconscient, mais également l'élaboration d'une méthode, celle des associations libres, pour susciter l'affleurement sinon à la conscience, du moins à l'imagination et à l'écriture chargée d'en transcrire la dictée, des dimensions les plus obscures du psychisme humain. (Sabot 10)

Pour les surréalistes, le primitif est, sans le savoir, le dépositaire d'un savoir secret, qui le maintient en phase avec le monde naturel. Artaud, le poète prêtre veut mettre au jour « une sorte d'inconscient collectif, impersonnel, où l'humanité puise la vérité de son propre développement » (11). Le Soi, que représente la figure de l'Autre, est justement « le sol primitif de l'esprit humain, à partir duquel celui-ci se développe toujours, même s'il prétend s'en émanciper au nom des intérêts supérieurs de la rationalité et de la morale. » (11). Artaud et Breton partagent ainsi cette définition du primitivisme et cette attirance vers l'ailleurs, mais ils diffèrent quant aux moyens utilisés pour atteindre ce « soi. » Contrairement aux tentatives des surréalistes, revendiquant le « devenir primitif » du poète, Artaud ne se limite pas à la recherche d'un langage automatique arbitraire. Il veut percer le secret de l'âme humaine et anéantir la force maléfique du matérialisme positiviste. Selon Monique Borie, il s'agit pour Artaud d'accéder à un territoire secret « dont l'accès ne peut être ouvert qu'en brisant les formes habituelles de langage et en

descendant au plus près des sources de nous-mêmes » (*Le théâtre et le retour aux sources* 100). Cet usage radicalement neuf du langage est indissociable d'un 'esprit' (99).

Philippe Sabot montre les limites du primitivisme surréaliste en montrant comment la recherche consciente de cette partie (inconsciente) du sujet débouche forcément sur une synthèse impossible. Pour pouvoir « écrire » primitif, et bouleverser les canons stylistiques, mentaux ou moraux contraignants de l'Occident, les surréalistes doivent revaloriser la figure du primitif, qui est à la fois l'homme lointain étudié par les anthropologues et l'homme-enfant ou le fou révélé par la psychanalyse. Cette démarche ne peut donc se réaliser que par une étape de simulation. La démarche implique que pour pouvoir exprimer une « spontanéité aliénée » ou pour « ensauvager son écriture » afin de rentrer en contact avec son *soi* le plus intime, il faut d'abord produire un désir conscient de retranscrire un inconscient (Sabot 8). Ainsi, la correspondance établie entre le poète et sa voix intérieure ne peut s'établir que « par l'intermédiaire d'une réflexion seconde » (8). Breton met en place une « recherche calculée d'effets – aux antipodes donc de la communication spontanée qui était recherchée » (Sabot 13). Le langage poétique surréaliste repose donc davantage sur le mimétisme d'un langage puérile ou aliéné, souvent jugé « primitif » par le poète occidental. Ce qui engendre une distanciation entre l'acte et la pensée, une perte d'authenticité et donc d'effectivité. Et Artaud devient le premier témoin des limites du Surréalisme. Or Artaud cherchait précisément à réunir l'Art et la vie en mettant en scène une performativité authentique du langage, c'est-à-dire une synchronisation entre la forme et son contenu où « l'atteinte d'une vérité dépassant les faux-semblants devient possible » parce que les régions secrètes de l'homme et les régions secrètes du monde se rencontrent (Borie, *Le théâtre et le retour aux sources* 104).

En effet, pour Borie, Artaud retrouve dans l'art primitif, « Un rapport où le dedans et le dehors, l'homme et l'univers entretiennent un dialogue, où un échange s'opère au niveau de l'invisible, et au-delà des apparences (104). Ce langage alchimique est, selon elle, une « activité magique – créatrice et transformatrice—qui est centrée sur l'idée de *guérison* » (104). Artaud pensait, comme les Tarahumaras, que chaque partie du corps possédait un esprit ou une âme. Le langage artaudien a, en outre, souvent été rangé parmi les *écritures du corps* qui s'imprègnent de corporalité afin de transcender la dichotomie courante entre l'esprit et le corps. Dans le fond comme dans la forme, Artaud considère que le corps est inhérent au langage.

#### **4 - Le langage du corps.**

Semblable aux humanistes du seizième siècle Rabelais et Montaigne, Artaud propose une anatomie de l'écriture qui aurait des besoins apparentés à ceux d'un organisme vivant :

La culture c'est manger, c'est aussi savoir comment on mange ; et pour moi, lorsque je pense, je mange, je dévore et j'assimile des pensées, Je reçois du dehors les impressions de la nature et je les expulse vers le dehors en pensées. C'est le même acte vital, c'est une même fonction de vie qui me fait penser et manger. Séparer l'activité du corps de celle de l'intelligence c'est mal poser le problème de la vie (*Messages* 140).

Selon Borie, Artaud est un précurseur des penseurs contemporains, comme Michel Foucault, Michel de Certeau, Michel Serres, Claude Lévi-Strauss et Marshall Mac Luhan,

qui ont eux aussi mis en évidence la distance créée par le langage écrit entre le mot et la vie. L'intérêt d'Artaud pour le Moyen-âge anticipe sur la question linguistique soulevée par Michel Foucault, selon laquelle le langage de la culture occidentale est jusqu'au seizième siècle l'inscription de l'écriture des choses inscrites dans « une sorte de grand Texte Primitif » (Borie, *Le théâtre et le retour aux sources* 58). Cette écriture fait corps avec le monde suivant une logique des ressemblances qui signifie souvent par l'analogie entre le mot et la chose ou entre les choses elles-mêmes. Le langage est opaque et on lit la nature comme un livre jusqu'au moment où le langage est écrit et qu'il devient un système de signes représentatifs, où l'on observe l'émergence d'un décalage qui va séparer les choses des mots, et les constituer en discours. « Artaud réclame l'oralité et le discours de la présence, de la communication directe, » écrit Monique Borie, « contre l'écriture ou le discours sans corps de l'acteur occidental (tel qu'il le perçoit) » (59). Son écriture poétique est le prolongement de son corps physique. Chacun de ses membres possède son propre esprit et sa propre parole. Artaud veut donner au mot toute sa matérialité :

Il ne me faudrait qu'un seul mot parfois, un simple petit mot sans importance, pour être grand, pour parler sur le ton des prophètes, un mot témoin, un mot précis, un mot subtil, un mot bien macéré dans mes moelles, sorti de moi, qui se tiendrait à l'extrême bout de mon être, et qui pour tout le monde ne serait rien. Je suis le seul témoin de moi-même (Artaud, *L'Ombilic des Limbes* 94).

Dans cet extrait, le mot est comme une partie de son corps, un membre à part entière,

dont l'auteur devient l'interlocuteur. La page est la scène de cette écriture du corps où il s'agit de faire « danser l'anatomie humaine » comme il l'écrit dans un article sur le théâtre de la cruauté (*Œuvres complètes* XIII 109). Sur scène, le langage doit revivifier les organes magiques et centraux de l'acteur, c'est-à-dire son cœur et son esprit. Ce langage doit en outre être ressenti de manière organique : « C'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits » (Artaud, *Théâtre et son double* 153). Ce procédé linguistique centré sur le corps signifie pour Monique Borie un retour aux sources classique, mais pour Artaud il s'agit de raviver la culture occidentale anéantie par les divisions corps / esprit. Artaud condamne « une mimésis incapable de prendre possession du vivant » (Borie 63). Le langage poétique de son théâtre est « un langage de nouveau lié à la vie, habité par les choses » (63). Le langage artaudien du métalangage est lui-même toujours soumis à cette démarche littéraire qui définit la poésie par une image organique : « L'homme entier, l'homme avec son cri qui peut remonter le chemin d'un orage, pour l'Europe c'est de la poésie, mais pour nous, qui avons une idée synthétique de la culture, se mettre en rapport avec le cri de l'orage, c'est retrouver un secret de vie » (*Messages* 42). Pour Artaud, il s'agit donc de retrouver dans l'art, dans la vie comme dans la nature un contact avec le monde spirituel.

Selon Poutier, l'objectif de son théâtre doit « mettre en place un système de correspondances permettant à l'homme [...] d'influer sur l'univers en influant sur lui-même. C'est en ce sens qu'Artaud parle d'une culture 'organique' » (728). Il veut démembrer le corps du système pour mieux le faire renaître, mais ce travail doit se réaliser par l'individu, qui, en s'engageant pleinement dans l'activité artistique, peut ainsi transformer sa conscience, c'est-à-dire décomposer son être, sortir de sa torpeur et de son

enchaînement au positivisme occidental, afin de retrouver le souffle de la vie.

La purification de l'âme doit ainsi passer par une étape de démembrement à la fois physique et spirituel. Ce rite de passage est propre aux rites religieux. Il est temps, écrit Artaud, de rendre au théâtre son langage, en rompant « l'assujettissement du théâtre au texte » et en retrouvant « la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée » qui partirait à la conquête d'un terrain « hors des mots » (*Théâtre et son double* 137). Contrairement à ce qui a été dit, Artaud ne veut pas entièrement éliminer le logos de la scène. Il veut lui rendre la vie qui lui a été ôtée par l'invention de l'écriture. Il veut retrouver le langage d'avant le langage. Artaud embrasse le rejet platonicien de l'écriture qui crée cette distance entre le signe et la vie. L'écrit est selon Artaud condamnable car il est précisément « l'effacement du corps, du geste vivant qui n'a lieu qu'une fois. L'écriture est l'espace même et la possibilité de la répétition en général » (Derrida, *L'écriture et la différence* 364). Selon Derrida, le rejet de l'écriture par Artaud est invoqué contre l'auteur qui dicte la mise en scène. Le théâtre artaudien doit présenter et non représenter. Le geste doit s'unir au langage et non s'y soumettre. Mais si pour Artaud, le corps est le médium essentiel de l'acteur, il doit cependant être combiné d'une multitude de procédés techniques de scène qui délivrent un message pluri-sensoriel dans un espace spatio-temporel unique. Toutefois et afin d'être reçu par le public de manière organique, c'est-à-dire de l'intérieur et par les sens, le message ne peut être délivré unilatéralement, et verbalement, mais de manière circulaire, par suggestions successives. Artaud utilise l'analogie, le mouvement, la violence des images pour réveiller le corps léthargique de son public. Sur scène comme sur la page, le mot doit, comme l'acteur, faire corps avec le signe. Artaud présente son texte plus qu'il ne le

rédige. La théâtralité de l'espace d'écriture attire l'attention immédiate du lecteur. Le poète cherche à « présenter » (et non re-présenter) ses idées qui apparaissent comme une mise en scène de mots sur les pages de ses poèmes ou de ses manifestes.

Selon Olivier Penot-Laccassagne, l'acte d'écriture et de réécriture du poète à propos des rites Tarahumaras est plus significatif que la réalité expérimentée douze ans plus tôt ; c'est un outil poétique de désaliénation. « Dans les affres de la nuit asilaire, Artaud écrit et réécrit les fables théogoniques, interroge sans faillir les métaphysiques d'Orient et d'Occident. Mais en reconstituant, dans une perspective apocalyptique, les 'scènes primitives' dont il épuise petit à petit les possibilités de sens et d'écriture » (*Modernités* 65). Selon Julia Kristeva, l'exercice scriptural donne au poète moderne la possibilité de mettre en oeuvre une « psychose expérimentale » qui le mène volontairement au Néant. Artaud est selon Kristeva « soucieux d'explorer la vérité de son outil : c'est-à-dire le langage et la pensée, qui le conduit à toucher le néantir de la pulsion » (17). Le poète accompagne en effet « le déploiement de sa pensée jusqu'à son extinction dans le battement des mots et, plus loin, dans le rythme biologique » (18).

Dans un texte intitulé « Le théâtre de la cruauté, » Artaud présente les tenants et aboutissants de ce langage corporel. Selon lui, le corps n'est pas un organisme, les organes qui symbolisent les mots empruntés au Logos tout-puissant sont les ennemis du corps et de la réalité qui reste encore à construire. Il faut les remplacer par des « organes vrais du corps humain » qui ne sont pas encore composés ni placés (*Œuvres complètes* XIII 287). L'objectif du théâtre de la cruauté consiste justement à reconstruire cet organisme : « Le théâtre de la cruauté a été créé pour achever cette mise en place, et pour entreprendre, par une danse nouvelle du corps de l'homme, une dérouté de ce monde des

microbes qui n'est que du néant coagulé » (XIII 288). Il s'agit de présenter sur scène un corps démembré, comme un squelette désossé puis recomposé, et dont chaque membre incarne un esprit qui lui est propre : « Le théâtre de la cruauté veut faire danser des paupières couple à couple avec des coudes, des rotules, des fémurs et des orteils, / et qu'on le voie » (XIII 288).

Sur la page, l'écriture d'Artaud doit donc produire un signe linguistique qui se voit et dont le symbolisme ne nécessite pas l'intervention du mental pour son interprétation. Cette mise en scène est une danse subtile entre le choc et le passage. Le symbolisme, qui n'est pas complètement absent des travaux d'Artaud, doit être compris au niveau métaphysique et non idéologique. Les symboles apparaissent dans l'oeuvre d'Artaud comme des Principes qui doivent suggérer au lieu de proposer des concepts définis. Dans ses poèmes, en effet, Artaud procède par suggestions et par la répétition métonymique de ses suggestions. Les doubles fantomatiques de sa poésie apparaissent au moyen de métonymies ou d'allégories qui se succèdent. La question du mouvement de va-et-vient des symboles permet de comprendre son procédé d'écriture, selon Françoise Bonardel, qui insiste sur la primauté de l'effet de suggestion recherché au détriment de sa compréhension.

Le langage poétique serait-il justement capable de *suggérer* ce que l'intellectualité métaphysique énonce dans la trop vive clarté de ses certitudes doctrinales ? Ce serait là une dimension fondamentale de l'ésotérisme poétique [...] soucieux de restituer aux mots leur teneur originelle et principielle, mais peu attentif au clair-obscur où se forge leur intelligibilité symbolique et sacrée. (Penot-Lacassagne, *Modernités* 139)

Selon Bonardel, la poétique d'Artaud cherche à mettre en scène un espace de communication avec le sacré qui se réalise toujours de manière discrète, subtile, voire codifiée. Il ne s'intéresse pas ou peu au langage destiné à l'intellect. En comparant les écrits d'Artaud à ceux de René Guénon mentionnés dans *Le théâtre et son double*, Bonardel montre comment le premier, à l'inverse du second, utilise le langage pour exprimer une poétique inhérente à la métaphysique qui, épurée de concepts communément établis, procède par apparitions subtiles et éphémères.

Loin de contester que les symboles soient, comme le disait Guénon, les supports de « l'intuition transcendante », Artaud met en lumière de façon exceptionnellement parlante les coulisses où se prépare leur apparition en tant que Principes, qui « comme les dauphins, quand ils ont montré leur tête, s'empressent de rentrer dans l'obscurité des eaux » (IV, 59). (Penot-Lacassagne, *Modernités* 139)

L'image poétique du passage des dauphins, citée par Bonardel, est utilisée par l'auteur pour montrer comment la *poiesis* de son métalangage tente de faire corps avec son message consacré au mouvement rapide et éphémère de la signification dans ses textes. Ce procédé est utilisé dans tous ses écrits expliquant ses démarches artistiques ou littéraires. Son concept dramaturgique de la cruauté, évoqué par l'adverbe « cruellement » dans ce premier extrait du poème Tutuguri, illustre parfaitement cette *poiesis* qui sera ensuite réitérée par l'adjectif « cru » dans le deuxième extrait. Ce jeu d'évocations sémiotiques ou symboliques permet au poète de définir un thème sans le cerner ni l'enfermer dans un système de différences et de similarités. Il ne s'agit pas ici d'une définition directe de la cruauté, mais plutôt d'exposer le lecteur à une série

d'images ou d'analogies qui provoquent ou évoquent une violence en agissant sur les sens, l'imaginaire ou l'intuition du lecteur.

## **5 - La Cruauté.**

Par le mot cruauté, Artaud désigne cette violence comprise dans l'univers rempli de forces de vie et de mort dont nous dépendons. Son théâtre de la Cruauté est soumis, comme dans un rêve, à une loi naturelle de la nécessité dépassant le contrôle conscient et discursif de l'Homme. Le théâtre emprunte aux songes leurs déterminismes implacables. Semblable aux mouvements inconscients du psychisme tels qu'ils sont analysés par Freud dans son étude des mécanismes du rêve, le théâtre possède des cycles de vies qui lui sont propres et des outils de conviction incomparables : « [...] et le public croira aux rêves du théâtre à condition qu'il les prenne vraiment pour des rêves, et non pour un calque de la réalité ; à condition qu'ils lui permettent de libérer en lui cette liberté magique du songe, qu'il ne peut reconnaître qu'empreinte de terreur et de cruauté » (*Théâtre et son double* 143).

Le premier manifeste du Théâtre de la Cruauté, paru dans la *Nouvelle Revue Française*, fait l'objet de révisions par Artaud, jusqu'au 29 décembre 1935, date de la veille de son départ au Mexique. Artaud définit la cruauté sur la scène théâtrale en établissant une analogie avec la combustion d'une flamme : « Il s'agit de rendre à la représentation théâtrale l'aspect d'un foyer dévorant, d'amener au moins une fois au cours d'un spectacle l'action, les situations, les images à ce degré d'incandescence implacable, qui dans le domaine psychologique ou cosmique s'identifie avec la cruauté » (240). L'image du feu, qui n'est jamais statique, nous renvoie une fois de plus à la

thématique du mouvement et de la danse toujours présents dans les rituels.

Alice Tunks, qui relève la richesse poétique des images artaudiennes, déclare en outre que leur originalité réside dans « le mouvement et la violence dont elles sont toujours empreintes » (Tunks 249). Loin d'être négative, cette violence s'explique, selon elle par « un phénomène simultané de sélection, de transposition et de dissociation de la signification » systématique dans la poétique d'Antonin Artaud (248). L'entendement s'exerce par analogie métaphorique ou symbolique et échappe ainsi au système de similarités qui repose sur l'évidence. Selon Tunks, « Chaque image empruntée dans le monde visible n'exprime qu'une réalité tout autre dans le monde caché » (248). Les images du poème, comme celle du « foyer dévorant, » libèrent un ou des doubles « qui semblent conjurés par le poète dans le but de s'affronter ou de se détruire » (248). Les symboles sont en outre « occupés, comme le poète, à se débarrasser de leur identité particulière » et ils s'attachent « à ne préserver que leur caractère collectif, leur valeur de mythe (248). Dans le cas présent, le mythe du feu, qui est souvent lié à la purification, est probablement en relation avec l'ouvrage d'Artaud *Vie et mort de Satan le feu* proclamant la force mythique et puissante du feu au Mexique. Il s'applique bien au concept de la cruauté qui englobe les opposés en évoquant leurs relations. Le recours aux mythes donne, en outre, l'occasion à Artaud d'actualiser certains thèmes qui sont, selon Raymonde Carasco, transportés directement sur le théâtre » dans le but d'être matérialisés « en mouvements, en expressions et en gestes avant d'être coulés dans les mots » (Penot-Lacassagne, *Modernités* 195). Ainsi, l'auteur proclame la primauté du langage organique sensible sur celui de l'écrit.

Dans un deuxième manifeste de la Cruauté paru en 1933, Artaud présente son

premier projet théâtral de la cruauté où il veut exhiber ce langage du corps. Artaud souhaite monter un spectacle « autour de personnages fameux, de crimes atroces, de surhumains dévouements » qui, « sans recourir aux images expirées des vieux Mythes, se révèle capable d'extraire les forces qui agitent entre eux » (*Théâtre et son double* 132).

Estimant que ces forces vives existent aussi dans la poésie, l'auteur revalorise la valeur métaphorique et visuelle des signes en disant que l'image d'un crime est « pour l'esprit quelque chose d'infiniment plus redoutable que ce même crime réalisé » (132).

L'importance accordée au système pictural dans sa poétique est inséparable de celle du mouvement qui fait défiler les images et les sons à la manière d'un film : « les chevauchements des images et des mouvements aboutira, par des collusions d'objets, de silences, de cris et de rythmes, à la création d'un véritable langage physique basé de signes et non plus de mots » (*Théâtre et son double* 192).

Le spectacle tragique sur la vie de Montezuma, le roi aztèque de Mexico est intitulé « La conquête du Mexique. » Cette pièce qui présente la rencontre néfaste du roi aztèque et du conquistador Cortés « mettra en scène des événements et non des hommes » (195).

Les personnages ne seront pas absents, mais ils évolueront par « l'émanation de certaines forces » tirées de la « fatalité historique » (196). Ce projet donne à Artaud la possibilité de s'exprimer sur un point de vue politique tout à fait contemporain : celui de la colonisation occidentale. « En posant la question terriblement actuelle de la colonisation et du droit qu'un continent croit avoir d'en asservir un autre », ce spectacle interroge également « la question de la supériorité d'une race » écrit Artaud qui « oppose la tyrannique anarchie des colonisateurs à la profonde harmonie morale des futurs colonisés » (196). Selon lui, cette histoire ancienne du Mexique est toujours d'actualité et

fonctionne comme un mythe moderne dans le sens où elle fait allusion au colonialisme européen mondial toujours d'actualité : *La Conquête du Mexique* « fait revivre de façon brutale, implacable, sanglante, la fatuité toujours vivace de l'Europe » (196). Cette pièce, qui permet à Artaud de dénoncer l'impérialisme occidental sur tous ses plans, cherche à rendre la parole à l'indigène animiste : « Elle permet de dégonfler l'idée qu'elle a de sa propre supériorité. Elle oppose le christianisme à des religions beaucoup plus vieilles. Elle fait justice des fausses conceptions que l'Occident a pu avoir du paganisme et de certaines religions naturelles » (196). Et elle souligne en outre « d'une manière pathétique, brûlante, la splendeur et la poésie toujours actuelle du vieux fonds métaphysique sur lequel ces religions sont bâties » (196). Différente du système européen, la monarchie aztèque était établie sur des principes spirituels, organiques qui s'opposaient au mercantilisme. Dans cette adaptation, Artaud veut donner la voix au peuple aztèque, à ses conflits internes, ses lamentations, en bref à tout « ce qui ne se décrit pas avec des mots » mais en harmonisant « ces lignes de forces » à la manière d'une « partition musicale » (198). Selon Derrida, Artaud veut faire revivre les cicatrices d'une histoire qui a imposé par la violence, des valeurs philosophiques et religieuses occidentales, en substituant sur scène « le stigmaté et non le tatouage » au texte (283). C'est la force du signe, la trace de cette humanité bafouée qui doit s'imposer sur scène, et non son histoire telle qu'elle a été écrite. Artaud propose de monter ce spectacle en mettant en scène un langage corporel qui doit retrouver « un peu de cette poésie qui est dans les fêtes et dans les foules, les jours [...] où le peuple descend dans la rue » (*Théâtre et son double* 132). Cette poétique est directement liée à celle des mythes. En effet, Jean-Luc Nancy, qui estime que le récit mythique peut parfois manquer de cohérence,

remarque qu'il est aussi « cruel », « sauvage » et « impitoyable » (111). Le langage poétique d'Artaud concernant les rituels mexicains semble respecter cette définition du récit mythique. Dans ce second manifeste, le poète choisit donc de définir son concept de la cruauté par l'exemple du récit mythique de la chute du roi aztèque Montezuma. Artaud va réactualiser et matérialiser ce mythe en mettant l'accent sur son langage scénique. Les acteurs devront « comme des stigmates » porter en eux « les idées les plus opposées » (*Théâtre et son double* 197). Artaud, qui semble vouloir donner une version post-colonialiste à conflit historique, ajoute qu'il y a d'abord « les luttes intérieures de Montezuma, le roi déchiré, sur les mobiles duquel l'histoire s'est montrée incapable de nous éclairer ». Dans un autre texte intitulé « Le théâtre de la cruauté » en date du 19 novembre 1947 qui fut écrit pour faire partie de l'émission projetée, il critique le mythe de la genèse fondé sur un univers limité par son manichéisme et auquel il oppose un monde aux pouvoirs illimités: « En face de cette idée d'un univers préétabli, / l'homme n'est jusqu'ici jamais parvenu à établir / sa supériorité sur les empires de la possibilité » (*Œuvres complètes* XIII 107). Ce vers met donc en relation les conquêtes impérialistes et la religion catholique. Il sous-entend que les *conquistadors* espagnols ont utilisé le catholicisme pour justifier une idée de supériorité dénoncée par Artaud dans ce spectacle. Ainsi le concept de la cruauté, définie par ce mythe, doit déloger un Logos impérialiste incarné par le conquistador et son Verbe. Artaud peut être considéré comme un pionnier de la décolonisation au théâtre. Conformément à ses applications pratiques sur scène, les métaphores de l'imagerie proposée au Théâtre de la Cruauté doivent frapper le lecteur occidental par leur implacable nécessité de l'exposer à une nouvelle logique, celle du Néant universel dans lequel l'Autre, le primitif, devient si étrangement familier.

### CHAPITRE 3 - RITE, MAGIE, DANSE ET TRANSE.

Le Rite est que le nouveau soleil passe par sept points  
avant d'éclater à l'orifice de la terre.

Et il y a six hommes,  
un pour chaque soleil,  
et un septième homme  
qui est le soleil tout  
cru  
habillé de noir et de chair rouge.

Or, ce septième homme  
est un cheval,  
un cheval avec un homme qui le mène.

Mais c'est le cheval  
qui est le soleil  
et non l'homme.

(Artaud, *Œuvres Complètes* XIII 78)

Dans cette deuxième partie du poème « Tutuguri, le rite du soleil noir, » Artaud semble vouloir donner une signification de ce rite destiné à célébrer le passage du soleil.

Les deux premiers vers mettent en lumière un procédé théâtral : le premier révèle, sur un ton neutre et objectif, l'intention d'expliquer le sens du rite de manière objective, tandis que le second propose une imagerie poétique qui suggère la Cruauté.

Le premier vers ressemble à un énoncé logique : « Le Rite est que le nouveau soleil passe par sept points ». Le second vers qui complète le premier possède une connotation surréaliste : « avant d'éclater à l'orifice de la terre » venant renforcer l'allégorie par la corporalité de la Terre-Mère mise en évidence dans le chapitre précédent. Ces deux vers se complètent tout en se contredisant d'un point de vue du style. Le premier est neutre, le

second est poétique. Afin d'accentuer l'effet de surprise entre ces deux vers et le paradoxe qui surgit de cette logique surréaliste, le poète déplace le second vers sur la droite, laissant ainsi un espace de tabulation entre les deux propositions, comme si le poète voulait marquer une pause. Ce procédé théâtral de silence avant l'apparition d'une grande action sert à préparer l'imagination de son lecteur qui est invité à pénétrer une imagerie composée de rêves et de cruauté. Cette valeur poétique ajoutée du second vers incite le lecteur à réaliser une danse mentale entre le raisonnement logique et la réception sensible. Ces deux vers qui constituent les deux propositions d'une même phrase illustrent parfaitement le style linguistique hybride caractéristique chez Artaud : son verbe oscille entre le *logos* et la *poiesis*. Il n'existe pas de transition à l'exception d'un espace blanc. On retrouve cette double tendance de l'écriture dans l'oeuvre consacrée aux Tarahumaras. Il s'agit d'un travail ethno-poétique : c'est-à-dire que les observations sur la cosmogonie de ce groupe ethnique sont présentées selon un mode narratif ethnologique combiné avec une poétique du langage témoignant de sensations physiques. Cette poétique est complétée dans cet extrait par le traitement topographique du poème, valorisant les espaces blancs entre les mots forts.

Et il y a six hommes,  
un pour chaque soleil,  
et un septième homme  
qui est le soleil tout  
    cru  
habillé de noir et de chair rouge.

Selon la première version du Tutuguri, le septième homme qui représente tout d'abord le soleil, puis le cheval, est vêtu de noir. La thématique de la couleur noire, qui fait écho au titre du poème est reprise dans la seconde version plus longue du Tutuguri, où Artaud

annonce que l'objectif de ce rite est de célébrer « la gloire externe du soleil » qu'il appelle *Tutuguri* et qu'il déclare être « un rite noir » et plus particulièrement celui de « la nuit noire et de la mort *éternelle* du soleil » (*Tarahumaras* 74).

L'enjambement de l'adjectif « cru » et son positionnement solitaire et central sur une ligne donne à ce vers une qualité monosyllabique qui renforce son effet sonore et sémantique. Ce démarquage permet en outre de marquer un temps avant sa lecture et de mettre l'emphase sur l'incongruité de sa combinaison avec le mot soleil. Semblable au début de ce poème, le troisième vers commence par la conjonction de coordination « et » qui est utilisée pour renforcer l'idée d'une continuité de la narration se poursuivant dans un rythme plus rapide et un style plus épuré : trois vers de cinq pieds suivis d'un vers de six pieds puis d'un vers monosyllabique mis en évidence par sa position centrale, suivi enfin d'un vers de neuf pieds. Au total six vers pour chaque homme : « Et il y a six hommes, un pour chaque soleil. » Le nombre six est un chiffre qui symbolise et rythme tout mouvement consécuteur selon Richard Wilhelm, l'éditeur du livre des transformations : *Le Yi-King*, le plus ancien livre de philosophie chinoise : « Tous les mouvements s'accomplissent en six étapes. Le septième degré amène ensuite le retour » (Wilhelm 123). Les hexagrammes qui composent le Yi-King sont constitués de six traits, pleins ou brisés, qui dirigent une lecture poétique du cosmos. Cette manière de lire le monde dans lequel chaque nombre s'accroît d'une unité montre qu'il n'existe pas d'entité singulière indépendante des autres. Chaque chose ou idée n'existe que par sa relation avec d'autres. On retrouve cette idée dans l'expression commune aux rites religieux Lakota (« In all my relations ») qui exprime ces interrelations entre toutes les choses, entre tous les êtres et entre les choses et les êtres. Au niveau des écrits d'Artaud, ce

paradigme s'exprime par l'intertextualité de ses textes, de ses mots et de l'absence d'autres mots qui permettent aux espaces vides de s'exprimer comme des silences dans une phrase musicale. La course du soleil, dans la cosmogonie taoïste s'inscrit aussi dans ce schéma. Le solstice d'hiver intervient au septième mois après le solstice d'été ; « de même le lever du soleil survient à la septième heure double qui suit son coucher. C'est pourquoi le sept est le nombre de la jeune lumière qui naît lorsque le six, nombre de l'obscurité, s'accroît d'une unité. Ainsi le mouvement parvient à l'arrêt » (Wilheim 123). Selon Etienne Perrot, le traducteur français du *Yi-King*, la vision du monde qui est traduite ici « est aux antipodes de celle de l'Occident. Notre science est analytique : elle isole soigneusement le phénomène étudié de son contexte ; celle de l'Orient est synthétique : elle apprend à tout embrasser d'un seul coup d'œil et à lire les rapports » (Wilheim xiv).

Si l'on admet l'hypothèse que la disposition des vers correspond à une disposition visuelle de la scène du rite, le septième homme / soleil, représenté par le mot « cru, » qui n'est pas sans rappeler le thème de la cruauté déjà évoqué par l'adverbe « cruellement » au début du poème, est placé au centre de la page, c'est à dire qu'il fait lui aussi partie de la scène circulaire. D'une certaine manière, un cercle vu en plongée (en regardant en bas), ne nous donne pas d'indication d'ordre, de hiérarchie des éléments qui le constituent. La circonférence égalise les éléments qui le composent. Cette disposition du mot dans ce vers indique une pensée non linéaire et un système textuel relevant l'importance de la circularité indigène dans son élaboration, comme dans sa compréhension.

Dans la cinquième strophe, une nouvelle conjonction de coordination « Or » qui sera également répétée vers la fin du poème entraîne le lecteur dans un mouvement narratif qui semble relier les vers entre eux d'une manière un peu déroutante. La voix du narrateur intervient pour expliquer que ce septième homme est un cheval, et, bien qu'il soit guidé par l'homme, c'est le cheval qui représente le soleil, et donc le passage de la lumière.

Or, ce septième homme  
est un cheval,  
un cheval avec un homme qui le mène.

Mais c'est le cheval  
qui est le soleil  
et non l'homme.

Dans ce paragraphe, il précise, par la conjonction « Mais » que le cheval est le soleil, et non l'homme. L'emploi des conjonctions « Et » « Or » et « Mais » placées en débuts de vers, semble rythmer le poème et permet de marquer les pas du lecteur entraîné dans cette danse obscure que représente le rite du Tutuguri, et dont la polysémie semble illimitée. Le rite du Tutuguri a été filmé par la cinéaste Raymonde Carasco, qui s'est lancée entre les années 80 et les années 70 à la poursuite des traces du poète dans la Sierra Tarahumara. Comme les pas de la chorégraphie observé dans ses films, ces conjonctions entraînent la syntaxe dans des changements de direction sur la droite ou sur la gauche et des retours en arrière. Dans les séances filmées du rite du Tutuguri en 1979, on observe les danseurs évoluer en cercle ou en ligne droite. Les pas de danse procèdent d'un déplacement sur la terre qui montre une alternance régulière de mouvements circulaires et perpendiculaires. Lorsqu'il existe deux cercles, l'un constitué de femmes et l'autre d'hommes, le premier tourne dans le sens des aiguilles d'une montre et le second, qui

encercle le premier cercle, tourne dans le sens inverse jusqu'au signal du chamane qui provoque un changement de direction. On observe cette tendance alternant les directions ou les changements dans tous les autres rites des Tarahumaras filmés par Carasco.

Comme pour la croix de Svastika, mentionnée par Artaud dans son texte sur la danse du Peyotl, le sens de rotation a une signification symbolique qui est liée aux forces du Bien ou du Mal :

Il y a une histoire de ce monde dans le cercle de cette danse, resserrée entre deux soleils, celui qui descend et celui qui monte [...]. Le danseur entre et sort, et pourtant il ne quitte pas le cercle. Il avance délibérément dans le mal. Il y plonge avec une sorte d'affreux courage, sur un rythme qui, au-dessus de la danse semble dessiner la Maladie. [...] Il entre et sort [...]. Car cette avance dans la maladie est un voyage, une *descente* pour RESSORTIR AU JOUR. -- Il tourne en rond dans le sens des ailes de la Swastika, de droite à gauche toujours, et par le haut. » (*Tarahumaras* 60)

Dans les films de Carasco, les danseurs Tarahumaras, contrairement à la description de la danse du Peyotl par Artaud, ne semblent pas favoriser une direction au détriment de l'autre, ce qui traduit une célébration, et une acceptation générale de la dualité Bien / Mal dans leur cosmogonie. Semblable au déplacement d'un serpent, ce mouvement évoluant de gauche à droite, puis de droite à gauche est donc suggéré par l'emploi de ces conjonctions de coordination placées en début de vers qui semblent guider la lecture dans une logique assez déroutante. Cette danse du logos est rythmée par ces conjonctions qui se succèdent comme des balises. La chorégraphie de ce théâtre ritualisé a donc bien

inspiré le langage scénique artaudien qui recherche une adéquation entre les procédés poétiques et la narration de la danse du Tutuguri. En effet, dans cet extrait, le cavalier qui représente au départ le soleil tout cru devient un cheval monté par un homme qui est au final le véritable symbole solaire.

La valeur symbolique du cheval était dans l'Antiquité liée au royaume des morts et « il remplissait d'évidence un rôle de psychopompe (de passeur d'âme) » (Cazenave 128). L'irruption du cavalier dans la scène suggère également la carte (numéro sept) du Chariot dans le Tarot de Marseille, fréquemment utilisé par Artaud. Cette carte représente un homme qui mène deux chevaux et qui symbolise le contrôle de soi et la force, ce qui fait écho à la philosophie des Tarahumaras selon laquelle l'esprit « Ciguri est la Prescience du Juste, de l'équilibre et du contrôle de soi. » (Artaud, *Les Tarahumaras* 26). Les chamanes qui utilisent des tambours munis de peau de cheval gagnent le monde des esprits sur cette monture symbolique en contact avec l'Au-delà. Introduit en Amérique du Nord en 1590, le cheval personnifié, dans la symbolique amérindienne, actuelle le monde des esprits. De même, le bouleversement chaotique du monde est symbolisé dans la Bible, par la représentation de quatre chevaliers de l'apocalypse qui proviennent des quatre points cardinaux. Les espaces cérémoniels mexicains ou amérindiens, comme les *Temazcal* ou les huttes sudatoires sont toujours organisés d'après l'orientation des quatre points cardinaux. La porte, qui accueille les esprits venant de différentes « directions », est située à l'Ouest. Dans le rite, la scène du rite est traversée par l'arrivée impromptue du cavalier, qui symbolise l'esprit c'est-à-dire : l'homme, le cheval, le soleil.

L'image du cavalier dans ce poème rappelle en outre l'expérience douloureuse du voyage du poète dans la Sierra Madre. Artaud, dans «La Danse du Peyotl,» explique que

les sensations provoquées par son manque d'opium lui donnent l'illusion d'avoir un corps dédoublé. En s'imposant une désintoxication forcée, le voyage à cheval est une rude épreuve à la fois physique et mentale. Il n'est plus maître de lui-même et il lui faut l'aide de deux autres hommes pour pouvoir se tenir sur sa monture.

Je n'ai pas renoncé d'un bloc à ces dangereuses dissociations qu'il paraît que le Peyotl provoque, et que j'avais poursuivies vingt ans par d'autres moyens ; je ne suis pas monté à cheval avec un corps arraché de lui-même et que la suppression à laquelle je m'étais livré privait désormais de ses réflexes essentiels ; je n'avais pas été cet homme de pierre auquel il fallait deux hommes pour en faire un homme monté : et qu'on montait et descendait de cheval comme un automate désemparé, -- et, à cheval, on me mettait les mains sur les guides car, seul, il était trop manifeste que j'en avais perdu la liberté. (Artaud, *Les Tarahumaras* 66)

Cette narration renvoie à l'image du poème selon laquelle l'homme et sa monture ne font plus qu'un. Bien que monté par l'homme, ce n'est pas l'homme mais le cheval qui représente le soleil. L'homme n'est qu'un véhicule. Le cheval lui sert de guide qui le tire vers la lumière. Le cheval et le cavalier représentent dans le monde symbolique mythique ou psychanalytique la relation « entre le *ça* (la pulsion) et le *Moi* » et les couples d'opposés (Cazenave 130). Selon le poète, le septième homme est un cheval « avec un homme qui le mène » mais en fait, « c'est le cheval qui est le soleil et non l'homme. » Cette confusion d'identité nous conduit à appréhender l'identité humaine en termes de doubles inhérents aux mondes visible et invisible. En effet, cette analogie

ambivalente entre le cheval et le soleil qui n'existe que par l'intermédiaire de l'homme nous conduit naturellement à la figure du chamane à qui est donné le pouvoir de voir les esprits ou de communiquer avec eux par la perception physique ou mentale.

Le poète-sorcier Artaud voit dans le paysage Tarahumara une poésie d'inspiration naturelle qu'il essaye de retranscrire sur la page dans ses propres termes. Selon Guy Dureau, le pays Tarahumara illustre « dans la montagne couverte de 'signes' cette magie dont les images sont «les apothéoses d'une *mimésis* élevée au rang d'une authentique *poiesis* » (Penot-Lacassagne, *Artaud et les avant-gardes théâtrales* 92). La sierra mexicaine offre au poète un ensemble de signes linguistiques et symboliques, tels les pétroglyphes, les chiffres, les morphologies des rochers dans lesquels il reconnaît des dieux, des hommes et des animaux et constitue ainsi un prélude aux rituels indigènes qui offrent, selon Artaud, un « langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée » (Œuvres complètes IV, 86). Artaud explique en effet que cette répétition de formes, de chiffres et de symboles n'est pas naturelle puisqu'il la retrouve dans les rituels indigènes : « Et ce qui est encore moins naturel, c'est que les formes de leur pays, les Tarahumaras les répètent dans leurs rites et dans leurs danses. Et ces danses ne sont pas nées du hasard, mais elles obéissent à la même mathématique secrète, au même souci du jeu subtil des Nombres auquel la Sierra tout entière obéit » (*Les Tarahumaras* 51). Il existe donc selon le poète un jeu de correspondances entre le paysage matériel des Tarahumaras et leur philosophie abstraite. Ces correspondances existent indépendamment de leur auteur, mais elles sont recrées dans la narration ethno-poétique, à laquelle s'ajoute des visions dédoublées, des êtres et figures qu'il appelle des doubles dont la dualité s'accompagne paradoxalement de leur association infinie :

À tous les tournants de chemins on voit des arbres brûlés *volontairement* en forme de croix, ou en forme d'êtres, et souvent ces êtres sont doubles et ils se font face, comme pour manifester la *dualité* essentielle des choses ; et cette dualité, je l'ai vue ramenée à son principe dans un signe en forme d'*H* fermé d'un cercle, qui m'apparut marqué au fer rouge sur un grand pin [...]. (*Tarahumaras* 51)

Artaud n'utilise pas dans cet extrait le langage comme outil linguistique de représentation mais plutôt comme un code de communication qui est à la fois personnalisé et collectif, puisqu'il rend compte d'une magie poétique qui l'entoure, et que l'on ne peut uniquement attribuer à son état physiologique en manque. La lettre H symbolise sans aucun doute le principe humain, l'Homme et sa dualité inhérente à son identité. D'après l'encyclopédie des symboles, le principe identitaire du double, dont « le mythe universel [...] tire toute sa complexité des variations du « Même » et de l' « Autre, » est tourné vers l'altérité, « où le *je* n'est plus *je* mais un *autre* » tout en « désignant à l'origine deux éléments identiques qui forment en fait un tout indissociable (un être et sa réplique conforme, son jumeau, son *alter ego*, son sosie) (Cazenave 200). Cette dualité débouche parfois sur des « formes de dissociation » sur le plan linguistique. Le «double sens », mais peut aussi suggérer « l'équivoque entre la « double vue » -- pouvoir d'une conscience exacerbée – et le fait d' « y voir double » par affaiblissement des sens. » Selon les cas, il peut aussi « entrer dans les terrains plus accidentés du « double jeu » voire de la « double vie », et aboutir en fin de course à l'aliénation la plus totale (201).

Dureau déclare que les théories artaudiennes sur la mise en scène « écartent radicalement quelque idée de *mimesis*, au bénéfice de l'émergence d'une sorte de Double » qui se caractérise par sa qualité éphémère « puisqu'elle ne s'inscrit que dans le temps et l'espace restreints où elle est produite. » Ainsi, pour Dureau, la mise en scène littéraire est investie d'une fantasmagorie de l'auteur qui s'est pris « à rêver son propre théâtre, faute de le vivre » (Penot-Lacassagne, *Artaud et les avant-gardes théâtrales* 111). Tel le théâtre balinais, le paysage de la Sierra Tarahumara « s'épanouit en chorégraphies d'une prodigieuse mathématique » et « trouve sa traduction et ses origines même dans une impulsion psychique secrète qui est la Parole d'avant les mots » (92). Le thème du double est récurrent dans l'œuvre artaudienne qui reprend le mot pour donner un titre à son œuvre théorique la plus connue, *Le Théâtre et son double*. Ce titre est donc inspiré du spectacle de danses balinaises qui a profondément influencé la pensée d'Artaud.

L'exposition coloniale de Paris est pour l'auteur l'occasion d'une première rencontre avec l'ailleurs au moyen d'une performance théâtrale. Le spectacle de danse balinaises va lui inspirer une analyse comparative entre le théâtre oriental et le théâtre occidental, et introduire la notion de magie et d'acte performatif dans les arts de la scène. Cette expérience de spectateur va progressivement l'amener à comprendre les concepts du sacré, du double, de l'invisible, et, bien entendu, des cérémonies rituelles selon une perception spécifiquement orientale.

## 1- Le Théâtre oriental.

Le théâtre oriental balinais offre à Artaud les fondations intuitives de ses théories sur la mise en scène et la métaphysique. Selon lui, l'espace scénique est l'espace idéal pour révéler les forces invisibles et magiques de la vie. Le signe (sémiologique, linguistique, ou gestuel) doit transcender le texte et faire surgir un *double* sur scène, c'est-à-dire, un ensemble de forces spirituelles reliées à l'inconscient humain, et à ses origines. Le poète constate que « la confusion » du monde moderne est la conséquence d'une « rupture entre les choses, et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation » (Artaud, *Théâtre et son double* 12). Ainsi le langage prédominant au théâtre classique s'éloigne d'une réalité organique fondamentale pour la survie de la culture. Artaud voit dans les gestes de l'acteur balinais « la survivance instinctive d'une magie » (*Messages Révolutionnaires* 50). Seul l'acte performatif produisant une adéquation parfaite entre le geste et le mot peut insuffler des forces de vie sur scène et donner au théâtre la qualité d'un rite de guérison. Pour Artaud, l'homme que l'on dit civilisé est en fait « un monstre chez qui s'est développée jusqu'à l'absurde cette faculté que nous avons de tirer des pensées de nos actes, au lieu d'identifier nos actes à nos pensées » (*Théâtre et son double* 13). L'exposition coloniale de Paris en 1931 donne aussi à Antonin Artaud la possibilité de découvrir les effets du théâtre balinais sur les personnes de l'audience public, qui, comme les témoins d'un rituel magique, sont prises d'une « terreur religieuse » lorsqu'elles voient « l'acteur du Théâtre Balinais s'avancer vers elles et, après avoir frappé trois ou quatre pas et exécuté un curieux mouvement ascendant des hanches, toucher sur sa tête le troisième œil » (*Messages* 53). Cette crainte ancestrale du sorcier qui manipule des forces invisibles équivaut en Europe aux

superstitions populaires ou aux attitudes de respect envers les représentants religieux. Quelle que soit la civilisation ou la religion, le sentiment du sacré est intrinsèquement lié à la peur de répercussions sur la vie terrestre. Le geste du danseur touchant son front à l'emplacement de la glande pinéale ou de l'œil de la connaissance transmet un message significatif puisqu'il provoque une réaction dans le public. Il ne s'agit ici ni d'artifice scénique, ni de code esthétique.

Observant les danses balinaises et ses réactions sur le public, le poète découvre ainsi la puissance de communication des gestes qui ont la même fonction que les positions des doigts (les Hastas) ou la position des mains (les Mudras) en danse classique indienne. Ces mouvements produisent un langage non-verbal qui accompagnent le corps afin de produire un ensemble de signes linguistiques physiques et vivants. La danse balinaise est selon Béryl de Zoete « une science au moins aussi définie et éloquente que le Kathakali ou les danses javanaises » (34). Selon ses observations, le danseur oriental est « possédé par son rôle. Il laisse agir la danse, et il agit seulement comme véhicule de celle-ci » (Bresson 34). Béryl de Zoete constate qu'il existe une structure minutieuse du rite qui, malgré la vie exubérante de la scène balinaise, « donne un air de spontanéité aux accomplissements rituels » (34). Elle compare cette danse à l'écriture chinoise : « On pourrait presque comparer la liberté apparente de la danse balinaise à celle de l'écriture cursive chinoise, qui, quoique apparemment très libre et préméditée dans ses fioritures, est néanmoins toujours conforme à un caractère particulier que chacun pourrait nommer » (35). Pour finir, elle insiste sur la précision des mouvements et la nuance du jeu de l'acteur, dont la personnalité est révélée avec soin « dans ses gestes et ses pas ; ainsi qu'une exacte synchronisation de chaque mouvement avec le rythme de la musique »

(36). De Zoete explique que chaque mouvement a une signification bien précise et que certains jouent le rôle d'accentuations et d'autres sont là pour marquer « la ponctuation d'une phrase ou d'une attitude » (36). Son compte-rendu, qui relève treize accents différents, une quantité innombrable de mouvements, ainsi que « tout un langage des yeux » supporte le point de vue d'Artaud en confirmant qu'il s'agit d'un langage corporel extrêmement complexe (36).

Selon Artaud, les danseurs ressemblent donc à des hiéroglyphes animés. Il publie plusieurs articles à ce sujet dans la N.R.F sous le titre « Le Théâtre Balinais à l'Exposition coloniale ». Ce spectacle confirme l'impuissance du théâtre occidental classique qu'il considère « colonisé » par la dictature du Logos incarné en la personne de l'auteur. Au contraire les Balinais réalisent pour Artaud « *l'idée du théâtre pur* » car ils « *démontrent victorieusement la prépondérance absolue du metteur en scène dont le pouvoir de création s'étend jusqu'à l'origine intellectuelle des mouvements, des gestes, et qui élimine les mots* » (Bresson 12). « La mise en scène impose « à notre esprit comme l'idée d'une métaphysique tirée d'une utilisation nouvelle du geste et de la voix » (Artaud, *Oeuvres sur papier* 244). La notion de nouveau langage physique « à base de signes et non plus de mots » fait alors irruption dans l'esprit d'Artaud qui remet en question la nature dialoguée du théâtre occidental. (245)

Dans un essai comparant théâtre occidental et théâtre oriental, Artaud déclare que l'objet du théâtre n'est pas de résoudre des conflits psychologiques, ni de supprimer la parole, mais de le « rendre à sa destination primitive », c'est-à-dire en le remplaçant « dans son aspect religieux et métaphysique » afin de le « réconcilier avec l'univers » (*Théâtre et son double* 108). Contrairement à la conception occidentale de la dramaturgie classique

qui tend vers la résolution de conflits binaires, le théâtre oriental est, selon Artaud, un espace complexe où se jouent des conflits, qui seraient multiples, et donc *polynaires*. Ces multiples interactions qui sont le résultat d'une « Volonté une – et *sans conflit* », composent un drame unique qui s'exprime par la manifestation de multiples mouvements conflictuels issus de forces naturelles cosmiques (76). Le temps dévoué à la création artistique est donc celui du Double qui vient renforcer la matérialité du concept.

Il faut croire que le drame essentiel, celui qui était à la base de tous les Grands Mystères épouse le second temps de la Création, celui de la difficulté et du Double, celui de la matière et de l'épaississement de l'idée. Il semble bien que là où règnent la simplicité et l'ordre, il ne puisse y avoir de théâtre ni de drame, et le vrai théâtre naît, comme la poésie d'ailleurs, mais par d'autres voies, d'une anarchie qui s'organise, après des luttes philosophiques qui sont le côté passionnant de ces primitives unifications. (Artaud, *Théâtre et son double* 77)

Dans l'esprit d'Artaud, la poésie, malgré l'omniprésence du langage, fonctionne comme le théâtre oriental, c'est-à-dire qu'elle ne doit pas être « entendue » par l'intellect. En dépit de sa spontané apparente, elle est le résultat d'une composition savamment calculée qui signifie. Elle se présente alors comme l'agencement d'un chaos. Cette précision cible une perception par les sens, c'est-à-dire par des formes, des sons, des musiques et des volumes (77). Le spectateur doit passer par toutes sortes d'états « d'une acuité si intense, d'un tranchant si absolu que l'on sent à travers les tremblements de la musique et de la forme les menaces souterraines d'un chaos aussi décisif que dangereux » (77). Il ne s'agit

pas d'émotions émanant du raisonnement individuel, mais de sensations provenant d'un esprit commun, ce que Jung appelait l'inconscient collectif. La découverte des danses du théâtre balinaï est pour Artaud un véritable trésor artistique. Il y trouve un état d'avant le langage, qui peut choisir son langage : celui de la musique, des gestes, des mouvements, et des mots. Contre ce qu'il appelle le théâtre psychologique occidental, Artaud pense retrouver chez les Balinaï les sources magiques d'un théâtre sacré, celui de l'utilisation poétique, musicale et scénique de l'espace. Il est donc nécessaire d'étudier la pensée artaudienne sur la scénographie orientale afin de voir comment elle est utilisée concrètement dans son œuvre poétique.

Le théâtre balinaï ne laisse aucune portion de l'espace scénique inutilisée. Par leurs gestes, leurs cris jetés dans l'air, leurs attitudes anguleuses, leurs phrases musicales, leurs bruissements de branches, les danseurs, selon Artaud, dévoilent un nouveau langage physique « à base de signes et non plus de mots » (*Théâtre et son double* 82). Ces signes spirituels, qui s'apparentent à des hiéroglyphes en mouvement, ont « un sens précis, qui ne nous frappent plus qu'intuitivement, mais avec assez de violence pour rendre inutile toute traduction dans un langage logique et discursif » (83). Artaud s'interroge sur le lien entre les traditions balinaïses et l'inconscient corporel, refoulé par l'individu et complètement banni du théâtre classique occidental. Selon lui, la force d'action directe et imagée des performances balinaïses, est produite par le fait que « ce théâtre s'appuie sur des traditions millénaires » et « qu'il a conservé intacts les secrets d'utilisation des gestes, des intonations, de l'harmonie, par rapport aux sens et sur tous les plans possibles », même ceux de l'illusion magique et spectrale (Artaud, *Théâtre et son double* 18).

## 2 - Le double sur scène.

Le début de l'essai sur le théâtre oriental nous explique brièvement la trame narrative du spectacle auquel Artaud assiste. L'histoire met en scène un conflit de génération entre un père et sa fille. La première scène débute par une entrée de fantômes. Selon Artaud, « les personnages, hommes et femmes, qui vont servir au développement d'un sujet dramatique mais familier [...] apparaissent d'abord dans leur état spectral de personnages » (*Théâtre et son double* 82). Ce qui est pour lui très remarquable, car les personnages sont alors « vus sous l'angle de l'hallucination » ; ce qui devrait être aussi « le propre de tout personnage de théâtre » (82). Contrairement au théâtre occidental, « le drame n'évolue pas entre des sentiments, mais entre des états d'esprit, eux-mêmes ossifiés et réduits à des gestes, - des schémas » (82). C'est un théâtre pur, qui met en scène et sur scène l'objectivation plutôt que la subjectivation, c'est-à-dire les émotions de l'être vivant dans un sens universel, plutôt que celles de l'individu. Ce théâtre qu'il qualifie de populaire « prend pour fondement de ses réjouissances civiques les luttes d'une âme en proie aux larves et aux fantômes de l'au-delà » (86).

Sa compréhension personnelle du drame balinais s'effectue sur la base d'un « langage théâtral extérieur à toute *langue parlée* » qui évolue dans une « immense réalisation scénique » (87). Telle une « sorte de danse supérieure, où les danseurs seraient avant tout acteurs, » la gestuelle balinaise correspond à « un amas de gestes rituels dont nous n'avons pas la clé » mais qui semble réglé de manière impersonnelle dans la production d'une « dépersonnalisation systématique » obéissant à des « rites éprouvés et comme dictés par des intelligences supérieures » (89). C'est donc un théâtre qui élimine l'auteur au profit du metteur en scène, perçu par Artaud, comme « une sorte

d'ordonnateur magique, un maître de cérémonies sacrées » et dont les thèmes « ne sont pas de lui mais des dieux » car ils viennent, lui semble-t-il, des « jonctions primitives de la Nature qu'un Esprit double a favorisées. Ce qu'il remue c'est le MANIFESTÉ. C'est une sorte de Physique première, d'où l'esprit ne s'est jamais détaché » (92).

Les tremblements, les glapissements puérils et « le talon qui heurte le sol en cadence suivant l'automatisme de l'inconscient déchaîné, » sont ceux d'un Double étrangement familier, qui, selon Artaud, se cache « derrière sa propre réalité » (83).

Inspiré des travaux d'Otto Rank, le concept d'inquiétante étrangeté développé par Freud en 1919 semble valider les croyances spirituelles et superstitieuses de l'au-delà ainsi que l'existence d'un double invisible. «The theme of the 'double' has been very thoroughly treated by Otto Rank (1914). He has gone into the connections which the 'double' has with reflections in mirrors, with shadows, with guardian spirits, with the belief in the soul and with the fear of death » (Leitch 940).

Sigmund Freud analyse donc la figure du double qu'il compare à un être issu du mythe de Narcisse et des peurs ancestrales sur la mort. Cette réflexion sur le Double et la mort a certainement inspiré Artaud pour intituler son oeuvre *Le théâtre et son double* dont il termine la rédaction durant son voyage au Mexique. Le double fantasmatique freudien est repris dans son commentaire emblématique sur les cultures magiques :

« Toute vraie effigie a son ombre qui la double [...]. Comme toute culture magique que des hiéroglyphes déversent, le vrai théâtre a aussi ses ombres [...] Le vrai théâtre, parce qu'il bouge et parce qu'il se sert d'instruments vivants, continue à agiter des ombres où n'a cessé de trébucher la vie » (Artaud, *Le théâtre et son double* 18). Ce jeu du double,

qui, selon Freud, est comparable à celui du miroir, est également perçu par Artaud dans son ressenti du jeu scénique oriental :

Un jeu de jointures, l'angle musical que le bras fait avec l'avant-bras, un pied qui tombe, un genou qui s'arque, tout cela est pour nous comme un perpétuel jeu de miroir où les membres humains semblent se renvoyer des échos, des musiques, où les notes de l'orchestre, où les souffles des instruments à vent évoquent l'idée d'une intense volière dont les acteurs eux-mêmes seraient le papillotement. (*Le théâtre et son double* 85)

Cette description tente de mettre en évidence un autre monde doublant celui des acteurs pendant leur jeu sur scène. Chaque acte possède, comme un rituel magique, une signification précise. Certains actes sont volontairement omis car ils ont des incidences que les balinais ne veulent pas provoquer, selon Béryl de Zoete qui écrit que « les bonnes et les mauvaises histoires n'existent pas plus que dans nos ballets, quoiqu'il en existe certaines qui ne conviennent pas, qu'il est très dangereux de mettre en scène, à cause d'un certain sens magique qu'elles possèdent » (Bresson 28).

Conscient de cette possibilité, l'acteur balinais favorise l'invention de gestes qui sont « faits pour évoluer dans l'espace et qui ne peuvent avoir de sens en dehors de lui » écrit Artaud (*Théâtre et son double* 96). Le spectateur assiste alors à la représentation d'une lutte métaphysique qu'incarnent des corps en transe et raidis « par le reflux de forces cosmiques » qui les assiègent pour recouvrir le vide créé par la peur. (99) L'identification « magique » (spontanée) se produit alors, pour le spectateur Artaud, qui écrit en

majuscules : « NOUS SAVONS QUE C'EST NOUS QUI PARLIONS » (*Théâtre et son double* 102).

Selon Monique Borie, Artaud « se reconnaît dans ce théâtre qu'il se réapproprie » car il découvre que « la force des signes, dans la profusion de leur matérialité, ouvre au jeu des analogies, de la multiplication des significations » et que « le concret donne accès à un invisible qui double la réalité » (*L'Ailleurs* 10). Il s'agit, selon elle d'un théâtre « où l'acteur est relié à des forces qui le débordent et le traversent sans cesse » (10).

Ainsi l'acteur semble prêter son corps aux énergies cosmiques qui lui rappellent l'humilité de son positionnement dans l'univers : « Ce n'est pas seulement le pouvoir des signes qui se révèle mais à travers lui toute une vision du monde et du rapport du corps au monde, où le concret et l'abstrait, le visible et l'invisible ne sont jamais détachés l'un de l'autre » (10). Le théâtre oriental permet à l'individu d'adhérer pleinement à la force de vie scénique de sa métaphysique. Il met en scène un langage dans l'espace et en mouvement, qu'il nous faut considérer, selon Artaud, sous la forme de l'*Incantation* (69).

### **3 - La magie du mot.**

Dans la préface du *Moine* de Lewis, Artaud explique sa fascination pour les forces invisibles et son mépris pour le réalisme concret. Selon lui, ce roman fantastique écrit en 1794 « bouscule cette réalité à pleins bras » et fait apparaître devant lui « des sorciers, des apparitions et des larves, avec le naturel le plus parfait » pour faire « enfin du surnaturel une réalité comme les autres » (*Œuvres complètes* VI 16). Cette préface confirme l'intérêt que porte Artaud pour la magie et son pouvoir transformateur dont l'efficacité réside dans l'acte magique performatif, c'est-à-dire dans l'acte qui énonce en même

temps qu'il agit. Lewis utilise un procédé d'écriture qui, selon Artaud, possède « le même pouvoir de lever en bloc les images dans le cerveau du lecteur, que les incantations d'un rituel magique par rapport à l'objet de ces incantations » (VI 16).

Son œuvre est une « sorte de sorcellerie verbale » dont il veut s'inspirer pour développer une poétique sur ce thème. Comme les danseurs balinais, il s'agit de développer une précision du geste d'écriture qui doit être savamment calculé pour avoir une efficacité magique. L'auteur doit rendre la vie au signe en synchronisant signifiants et signifiés.

Les mots doivent se mouvoir dans l'espace comme les danseurs sur la scène : dans une synchronisation quasiment parfaite avec la musique. Dans la partie technique de son manifeste sur la cruauté, Artaud insiste, en effet, sur la qualité de l'espace réservée à son expression, afin de permettre « aux moyens magiques de l'art et de la parole de s'exercer organiquement et dans leur entier, comme des exorcismes renouvelés » (*Théâtre et son double* 137). La parole unie au geste de manière performative produit un effet magique, qui doit permettre la transformation d'un état à un autre.

La magie se présente toujours comme la combinaison d'un numéro, (l'acte) et de sa formule, (l'énonciation de l'acte). La magie est donc par nature et par nécessité performative. Le geste de la baguette « magique » met au monde une nouvelle situation, qui se traduit par la production d'une force cosmique. « Pour accéder à une efficacité retrouvée du langage au théâtre, » écrit Monique Borie, « il faut pouvoir se réapproprier une vision du monde inscrite dans une culture qui a le sens de l'unité » (Penot-Lacassagne, *Modernités* 10). Ce sont « ces cultures de la pensée magique » comme le Mexique, « dont la vision du monde s'organise autour d'une énergétique de l'univers » que le savoir de cette unité ne sépare pas « le physique du spirituel ni le corps du

monde » qui « fonde le pouvoir d'action du geste et du mot » (Penot-Lacassagne, *Modernités* 10).

Dans un texte intitulé « Nulle théogonie » expliquant les raisons de sa mission au Mexique, Artaud déclare que « c'est l'acte qui forme la pensée » (*Vie et mort de Satan le feu* 68). Selon lui, l'acte performatif est une manière de rendre la vie plus concrète en matérialisant ses sources de vie, dans les gestes, les objets et les mots. « Les Mexicains ne connaissent que le concret. Et le concret ne se lasse jamais d'opérer, de tirer de rien de quelque chose : voilà le secret que nous voulons aller demander aux descendants des hautes civilisations du Mexique » (68). La fonction magique du corps uni à la parole est une particularité des rites ancestraux qui performant des gestes ancrés dans l'inconscient humanitaire. Le corps est un outil, un véhicule. Le langage n'est plus seulement verbal, mais il se compose également de sons, de cris, d'onomatopées, de silences, d'actions qui mettent en scène des personnages dont la valeur symbolique est semblable à celle des hiéroglyphes égyptiens. Sur scène, cet ensemble de signes vivants doit constituer une sorte d'alphabet pour former une « métaphysique de la parole, du geste, de l'expression en vue de l'arracher à son piétinement psychologique et humain » (Artaud, *Théâtre et son double* 137).

Le poète recherche donc un signe linguistique qui, loin d'être arbitraire, doit combiner signifiant et signifié. Contrairement à Saussure, Artaud veut unir le mot à l'idée en proposant de revenir « aux origines étymologiques de la langue, qui à travers des concepts abstraits évoquent toujours une notion concrète » (158). Le signe linguistique revendique sa spiritualité. C'est l'idée d'un théâtre sacré, mais c'est aussi celle de la croyance qu'il existe une force spirituelle et magique révélée par le pouvoir du mot

prononcé. En proclamant la naissance d'une métaphysique linguistique, ce théâtre doit aussi «faire appel à certaines idées inhabituelles, dont le destin est justement de ne pouvoir être limitées, ni même formellement dessinées » (139). Comme le théâtre balinais qui communique une idée du double en mettant en scène une gestuelle précise et magique à propos d'un drame qui fait intervenir des vivants et des morts, la poétique artaudienne doit harmoniser son message aux codes linguistiques de l'écriture et de la voix.

Selon Artaud, seuls trois concepts narratifs d'ordre cosmique, et propres aux mythes, peuvent compléter ce genre de mise en scène : Création, Devenir, Chaos. Ces mots symbolisent la vie de l'Univers et donc son mouvement. Ils peuvent créer «une sorte d'équation passionnante entre l'Homme, la Société, la Nature et les Objets » (139). Pourtant, il ne s'agit pas « d'assassiner le public avec des préoccupations cosmiques transcendantes » (143). Au lieu d'être un simple véhicule d'une idéologie toute faite, ce théâtre doit « créer des sortes de tentations, d'appels d'air autour de ces idées [...] l'humour avec son anarchie, la poésie avec son symbolisme et ses images » (139). Le spectateur au théâtre, doit comme celui du rituel, renouer avec le sentiment universel de crainte devant l'univers plus grand que lui qui unit l'humanité confrontée aux mystères de la vie et de la mort. L'objectif du théâtre de la cruauté est de lui donner les moyens de retrouver cette part ancestrale universelle et magique de son être, liée à ses origines, à la fois organiques et spirituelles : « Si le théâtre comme les rêves est sanguinaire et inhumain, [...] c'est pour perpétuer d'une manière concrète et actuelle les idées métaphysiques de quelques Fables dont l'atrocité même et l'énergie suffisent à démontrer l'origine et la teneur en principes essentiels » (*Théâtre et son double*, Artaud,

143). Les fables, utilisées par les occidentaux de manière didactique, intéressent Artaud car elles mettent en scène des allégories ou des symboles qui agissent sur l'homme de la même manière que l'inconscient et ses rêves. Cela implique une violence « nécessaire » pour attirer l'attention du conscient. Un espace où les fantasmes du spectateur vis-à-vis de cet « étrangeté familier » freudien, sont, selon lui, proches du désir anthropophagique et produisent une sorte de catharsis personnelle. Au lieu d'émouvoir et de mettre les passions individuelles à l'épreuve afin de se purger d'un désir appartenant à la psyché, le dialogue intérieur du spectateur doit se produire de manière à la fois organique et spirituelle, en agissant sur deux organes centraux et invisibles à l'oeil : le coeur et l'esprit. L'effet (ou la transe de l'acteur) doit bouleverser physiquement l'homme, ses préjugés, et le transporter dans un nouvel espace poétique et idéologique. « Ni l'Humour. Ni la Poésie, ni l'Imagination, ne veulent rien dire, si par une destruction, anarchique, 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 » (142). Pour Artaud, l'acteur du théâtre oriental exemplifie, en outre, l'utilisation sacrée de la parole :

Il fait des mots des incantations. Il pousse la voix. Il utilise des vibrations et des qualités de voix. Il fait piétiner éperdument des rythmes. Il pylône des sons. Il vise à exalter, à engourdir, à charmer, à arrêter la sensibilité. Il dégage le sens d'un lyrisme nouveau du geste, qui par sa précipitation ou son amplitude dans l'air finit par dépasser le lyrisme des mots. (*Le théâtre et son double* 140)

L'action qui produit du sens en agissant sur les sens n'est pas seulement utilisée dans le but de charmer mais pour replacer l'homme occidental dans l'univers, en mettant « physiquement l'esprit sur la voie de quelque chose » que le monde visible ne perçoit pas forcément mais qui agit néanmoins « sur d'autres plans » nous dit Artaud (140). Il faut donc développer les moyens d'exacerber la perception sensorielle, qui au lieu d'atteindre la raison du sujet, va communiquer directement à son âme, par l'intermédiaire du cœur. Les rites religieux possèdent cette fonction qui est reflétée au théâtre sacré : « Ce qui importe, c'est que, par des moyens sûrs, la sensibilité soit mise en état de perception plus approfondie et plus fine, et c'est là l'objet de la magie et des rites, dont le théâtre n'est qu'un reflet » (141). Dans cette citation, Artaud semble nuancer sa notion de théâtre sacré en reconnaissant que l'outil artistique n'est pas l'outil magique par excellence, mais qu'il doit néanmoins tenter de s'en rapprocher par une action indirecte.

Cette opinion coïncide avec celle du surréaliste Benjamin Péret qui, en 1957, écrivait dans une *Réponse au questionnaire d'André Breton sur l'Art magique*, que le sorcier et l'artiste possédaient tous deux des pouvoirs de modifier le réel, mais le premier, dont c'est la fonction initiale, le fait de manière plus directe :

L'ancien magicien et l'artiste moderne sont en quelque sorte situés face à face par rapport au monde qu'ils scrutent. L'image que le premier présente correspond à celle que contemple le second, mais l'une est inversée par rapport à l'autre. [...] Réel ne se distingue guère plus d'imaginaire que matin et soir. On ne peut les considérer que comme deux états d'un même phénomène. Le sorcier cherche à le transformer par une action directe, le second par ricochet. (Martin 70)

D'une certaine manière, on peut dire que le langage de l'acteur peut dévoiler à la fois son inconscient personnel et celui du monde qui l'entoure. Ce double du langage scénique, son ombre signifiante, inspirée des théories freudiennes, va inspirer le langage poétique d'Artaud.

#### **4 - Les doubles du langage.**

Pour Artaud, la magie est une « forme d'inspiration foudroyante, de nerveuse illumination » qui se définit par son mouvement de « communication constante de l'intérieur à l'extérieur, de l'acte à la pensée, de la chose au mot, de la matière à l'esprit » (*Tarahumaras* 57). Selon Artaud, l'artiste est le véhicule d'une force magique qui le dépasse : « Sur des plateaux perdus, nous interrogerons des guérisseurs et des sorciers, et nous espérons nous faire dire par les peintres, les poètes et les architectes, et les sculpteurs qu'ils possèdent la réalité entière des images qu'ils ont créées et qui les entraîne » (*Vie et mort de Satan le feu* 69). Pour Artaud, le secret « de la haute magie mexicaine est dans la force des signes créés par ceux qu'en Europe nous appellerions des artistes » mais qui ne sont en fait que « les exécutants et les prophètes d'une parole où périodiquement le monde doit venir s'abreuver » (69). Cette adéquation entre les *termes vrais*, c'est-à-dire les paroles performatives de l'artiste-magicien, maître des cérémonies, qui se concrétisent en même temps qu'elles s'énoncent, réalisent cette union nécessaire à la magie : vérité et poésie, acte et mot-signe.

Dans le rite, l'acte performatif produit une vérité organique, tandis que le mot-signe signale aux « dieux » qu'il est temps de dévoiler la conscience occultée en nous tous : celle de l'autre moi, le double. Selon Artaud, les civilisations mayas possédaient ce

savoir sacré : « Les Mayas connaissaient l'hiéroglyphe qui parle et que l'on entend dans plusieurs sens » et « Les vieux Mexicains ne séparaient pas la civilisation de la culture, et la culture d'une connaissance personnelle, répartie dans l'organisme entier » (*Vie et mort de Satan le feu* 71). Artaud est convaincu que les dieux du Mexique sont « des forces naturelles en activité » (55). Ces dieux représentent également pour lui, « la vibration non éteinte, et qui parle à l'oreille de l'âme, au coeur de l'esprit. Ces dieux sont un moyen de vie, une attestation non étouffée de la vie » (55). Dans ce postulat mystique, qui semble prêcher l'animisme se révèle également chez le poète une croyance qu'il existe une communication entre les vivants et les esprits (morts), exercée par un moyen interne, caché, magique, organique sur l'esprit. Selon Artaud, les Tarahumaras ne craignent pas la mort physique mais plutôt la mort spirituelle :

Il y a chez les Indiens Tarahumaras la tradition de la métempsychose ; et c'est la chute ultérieure de leur Double qu'ils redoutent par-dessus tout. Ne pas prendre conscience de ce qu'il est, c'est risquer de perdre son Double. C'est risquer, par delà l'espace physique, une espèce de chute abstraite, un vagabondage à travers les hautes régions planétaires du principe humain désincarné. (*Vie et mort de Satan le feu* 92)

Ainsi selon Artaud, chaque être humain a un double qui serait l'enveloppe spectrale réunissant l'ensemble des affects de l'individu. Inspiré par Le Livre des Morts égyptiens, Artaud reprend ici un thème qui est évoqué dans plusieurs sources mystiques et mythiques. Pour les Égyptiens, l'être comporte un Bâ, improprement traduit par l'âme, une ombre, un akh et un corps (djert) qui doit être intact pour que le ka, double spirituel,

puisse accéder au monde souterrain. Ce qui explique que très tôt dans l'histoire, les rites funéraires visent à conserver l'intégrité physique. Le mot est généralement traduit en français par âme.

Quand le double n'est pas incarné par un jumeau, il peut être l'invisible enveloppe du corps physique : l'aura, le corps vital, le double éthérique, le Ka des Égyptiens. Pour qui sait les voir, les maladies apparaissent d'abord dans ce corps éthérique avant de gagner le corps matériel. [...] Le double peut être également une matérialisation subtile de l'âme, le « corps astral » des occultistes, toujours invisible et enveloppant, mais susceptible de mener une vie indépendante. (Cazenave 200)

Dans la pratique religieuse ou lors des rituels, l'expression thérapeutique est exercée par le chant, c'est-à-dire par le langage et le souffle et son but est d'apaiser ce « spectre d'âme » qui est selon Artaud, « comme intoxiqué des cris qu'il propage » (*Théâtre et son double* 202). Selon lui, ces techniques, tels les mantras hindous, utilisent des « consonances », des « accentuations mystérieuses » qui traquent les « dessous matériels » de l'âme « jusque dans leurs repaires » et « viennent dire leurs secrets au grand jour » (202). Dans la guérison de l'âme, le corps est le conduit essentiel et c'est un moyen « de rejoindre cette âme en sens inverse ; et d'en retrouver l'être, par des sortes de mathématiques analogies » (202). Dans les pratiques shamaniques, la maladie correspond au lieu d'enlèvement des forces vitales par les mauvais esprits, écrit Lévi-Strauss :

Le malade souffre parce qu'il a perdu son double spirituel, ou plus

précisément un des doubles particuliers dont l'ensemble constitue sa force vitale (..) ; le shaman assisté de ses esprits protecteurs, entreprend un voyage dans le monde surnaturel pour arracher le double à l'esprit malin qui l'a capturé, et en le restituant à son propriétaire, assure la guérison.

(207)

Les Rarámuri considèrent que les êtres humains sont composés d'un corps et d'une ou plusieurs âmes, qui assurent la vie au corps physique. L'âme peut voyager pendant le sommeil ou une ivresse mais il reste toujours quelques parcelles qui assurent la vie au corps. Il y a mort du sujet lorsque l'âme quitte définitivement son corps. La croyance générale est cependant que chaque personne possède plusieurs âmes séparées qui sont réparties dans le corps.

Each of these souls enjoys some autonomy ; different souls can be in different places at the same time and can experience different fates after they leave the body at death. In this view, the souls within a single body are of two kinds, large souls and small souls. The many small souls reside principally in the joints but can also be in other parts of the body.

(Merrill 88)

Conformément à la philosophie des Tarahumaras qui répartissent l'âme dans chaque organe du corps, Artaud veut tenter d'atteindre les différentes âmes qui composent le corps de son lecteur ou spectateur. Artaud localise sur les points d'acupuncture qu'il a étudiés, des sentiments divers, comme si chaque membre corporel avait sa propre

affectivité, et donc sa propre âme. En ce qui concerne le spectateur, celui-ci doit pouvoir « s'identifier avec le spectacle » de manière organique, c'est-à-dire « souffle par souffle et temps par temps ». Il faut connaître « les points du corps qu'il faut toucher » afin de le jeter « dans des trances magiques » (210). Sur la page, il faut considérer chaque signe comme une incarnation spirituelle qui doit toucher les différents organes du lecteur, c'est-à-dire ses différents aspects sensibles.

Selon Lévi-Strauss, qui étudie le rite shamanique, il s'agit, comme la psychanalyse, de « revivre une situation initiale et à en apercevoir mentalement les moindres détails » ce qui « introduit une série d'évènements dont le corps et les organes internes de la malade, constitueront le théâtre supposé » (211). Le chant chamanique est d'autre part similaire à une méthode psychologique puisqu'il se révèle être une « manipulation psychologique de l'organe, et que c'est de cette manipulation que la guérison est attendue » (211).

La pathologie va donc être traduite en mythe qui, « se déroulant dans le corps intérieur, devra conserver la même vivacité, le même caractère d'expérience vécue dont [...] le shaman aura imposé les conditions » (211). Cette narration mythique s'effectue avec une « oscillation de plus en plus rapide entre les thèmes mythiques et les thèmes physiologiques » afin d'abolir dans l'esprit du malade, la distinction qui les sépare » (211). Il s'agit, tout comme Artaud le souligne, d'atteindre, par le mouvement, la symbiose parfaite entre corps et esprit, entre le mot et l'action, entre signifiant et signifié.

Le chamane doit par le langage et la transe revivre une situation initiale afin d'en percevoir mentalement les moindres détails. « On va donc passer de la réalité la plus banale au mythe, de l'univers physique à l'univers physiologique, du monde extérieur au

corps intérieur » (214). Le chamane fournit au malade un langage « dans lequel peuvent s'exprimer immédiatement des états informulés, et autrement informulables. Et c'est le passage à cette expression verbale [...] qui provoque le déblocage [...] » (217). Ainsi, comme pour la technique d'analyse du rêve, il s'agit d'établir, par le symbolique, un pont entre le conscient et l'inconscient et entre le monde organique et le monde psychique. Ce passage entre ces termes va, selon l'anthropologue, s'exercer de plus en plus rapidement et « dans un rythme haletant » (rappelant les textes d'Artaud) « comme s'il s'agissait d'abolir, dans l'esprit de la malade, la distinction qui les sépare, et de rendre impossible la différenciation de leurs attributs respectifs » (214). Selon Lévi-Strauss, l'efficacité symbolique du langage se trouve dans cette « propriété inductrice » que l'on retrouve dans les processus organiques, le psychisme inconscient et la métaphore poétique.

En conclusion, psychanalyse et chamanisme s'accordent à penser l'inconscient comme le refuge et le dépositaire d'histoires individuelles qui nous donnent l'illusion de l'existence de personnalités. Mais l'enveloppe spirituelle, mentale et corporelle qui est propre à chaque être humain constitue son *essentiel*. Lévi-Strauss considère que l'inconscient est donc « aussi étranger aux images que l'estomac aux aliments qui le traversent » (224).

## 5 - Le pouvoir de voir.

Les rituels Tarahumaras, comme beaucoup d'autres rituels, utilisant des psychotropes naturels, ou la danse pour atteindre un état de transe, comme dans le soufisme, permettent d'établir une communication avec le monde spirituel, invisible au novice. Dans *Voir, Les enseignements d'un sorcier Yaqui*, Carlos Castaneda rapporte les propos de Don Juan qui déclare que la « noirceur du jour » est « le meilleur moment pour 'voir' » les forces invisibles, c'est-à-dire une infinitude d'éléments qui échappent à notre perception (Castaneda 38). Selon Victor Sanchez, qui analyse et propose une pratique des enseignements de Carlos Castaneda, cette croyance en l'existence d'un monde parallèle au nôtre est globale.

L'idée d'une réalité constituée de champs d'énergie échappant à notre perception ordinaire accompagne toute l'histoire de l'humanité. On la trouve dans la vision religieuse et philosophique d'écoles orientales telles que le yoga ou l'hindouisme, comme dans les théories scientifiques de la physique moderne ou des courants de pensée comme la phénoménologie. (Sanchez 35)

Ainsi, cette croyance en un monde intangible est souvent écartée des pensées positivistes mais elle fait cependant l'objet d'intérêt et de croyances qui sont révélés par les thématiques des rites folkloriques antiques, les mythes et les légendes populaires. Les rites, dont la pratique est universelle, permettent de « dévoiler la conscience occultée en nous tous : celle de l'autre moi, le 'double', comme les Indiens l'appellent, qui nous ouvre des champs de perception et d'expérience infinis » (Sanchez 14).

Selon Raymonde Carasco, qui a interrogé des chamanes de Nogorachic, cette manière de « voir » est évidente dans le *sueño* (ou le *ri-muka* en langue Tarahumara), qui loin d'être un simple rêve, est le résultat d'un travail de la pensée. Dans ses conversations avec le « Dernier chamane », Carasco raconte que le *sueño* peut se pratiquer à l'état d'éveil, et se présenter comme un éclair, ce qui peut provoquer « un autre bloc de sensations, d'affects et de percepts, un autre mode de voir et de penser, un rapport (ou non-rapport) entre la question du corps et le problème de la pensée » (Carasco). Encore une fois, il s'agit de la capacité de voir l'invisible. Loin d'être un simple enseignement, l'initiation est « une recherche rigoureuse que tout homme peut entreprendre s'il a la patience du travail de voir » (Carasco). Dans un article intitulé « Approche de la pensée Tarahumara, » Raymonde Carasco tente de confronter la pensée d'Artaud et celle du chamane pour expliquer cet art de « voir » le double.

Le pouvoir du Sueño est de voir cet autre corps. Or ce pouvoir n'existe que chez et pour ceux qui ont le goût de guérir cet autre corps, par la rencontre de celui qui les possède, Jikuri. C'est à moi Raspador de travailler à la rencontre des corps, celui des malades du Jikuri et celui de Jikuri lui-même, car Jikuri est un corps, un autre corps que l'on doit apprendre, s'apprendre à voir, par le Sueño, le travail de voir. (Carasco)

Le Sueño est aussi Ciguri ou Jikuri, « non seulement un être, mais le plus grand du monde-Jikuri, ce double du nôtre : car Jikuri est d'emblée multiple, un étrange peuple organisé selon le même schème que le monde Tarahumara » (Carasco).

Mais il s'agit aussi du Peyotl, ce cactus hallucinogène qui guérit et qui devient « l'Ami, le Compagnon, » (10) pour Carasco qui cite Castaneda, c'est-à-dire « un ami privilégié qui marche à ses côtés et ne le commande pas » (Brenez 19). Il s'agit d'un « Double bienveillant mais aussi terriblement jaloux » qui représente une « absolue singularité et entière multiplicité, un faire-corps, un faire-peuple, un faire-monde » (Carasco). Le film « Tutuguri-Tarahumaras 79, » réalisé en 1980 par Carasco et Hébraud, « répète le rite du Tutuguri que Tranquilino, le Saweame, a chanté et dansé six fois, dans un temps bref, rigoureusement précis (1 minute 45) » selon le synopsis écrit par Carasco. Pour elle, « Tutuguri » et sa variante le « Yumari » sont des « rites dansés de demande et de remerciement » qui, contrairement au rite annuel du Ciguri « rite chamanique, nocturne et hivernal du peyotl », sont très souvent pratiqués par les Tarahumaras. Le rite du Tutuguri est composé de « paroles secrètes dont seules émergent les voyelles » et où « la danse construit un espace sacré entre les quatre points cardinaux d'une croix, signe noir et païen » car il s'agit selon elle, d'un « rite solaire et natif, antérieur à la conquête espagnole » (Brenez 3).

Inspirée des textes d'Antonin Artaud, la cinéaste a réalisé en collaboration avec Régis Hébraud, une dizaine de films sur les rites Tarahumaras. Ce film est l'un des plus artistiques de Carasco car il propose un langage cinématographique personnalisé et une caméra subjective qui vient doubler la thématique de la voix *off* récitant les textes d'Antonin Artaud. Comme le poète, Carasco offre une œuvre qui oscille entre le documentaire ethnologique et la production cinématographique artistique. Ce langage tente de reproduire une vision du monde de point de vue des Rarámuri, en montrant des gros plans sur les pieds qui parcourent la Sierra, le mouvement de la course des hommes,

puis celle des femmes avec des ralentis qui suggèrent une poétique sémiologique appartenant au monde du rêve. « Le montage, ici, construit d'un seul plan les deux pôles du temps réel et d'un espace-temps dilaté, à partir d'un double matériau 'Tutuguri et Carreras (courses d'hommes, dites « de bola », et de femmes, dites « de aro » spécifiques au peuple Tarahumara, que l'étymologie déclare « au pied qui court » (Carasco, *Tutuguri -Tarahumaras* 79).

Selon son témoignage, le rite du Tutuguri est un « rite de demande (de pluie, de soleil, de santé) qui commence à l'aube par une « danse autour des croix du *Tutuguri*, une danse inspirée où l'on pouvait en appeler au 'dieu avec nous'» (7). On y voit le rite du couteau dont se sert le shaman pour ouvrir, semble-t-il, un portail dans une autre dimension afin d'entrer en contact avec ce corps invisible. Constitué de demi-cercles dans l'air, le rite du couteau est aussi pratiqué dans le sable, selon Carasco, qui le compare à une écriture abstraite.

L'homme traçait sur le sol des lignes véritablement solaires à partir de la croix, comme centre, créant pour chaque spectateur immobile, debout, un véritable rayon de soleil : un dessin propre aux hommes, un autre propre aux femmes, hommes à gauche du cercle, femmes à droite, soleil hermaphrodite pourrait-on dire. Après l'ivresse de la nuit, les délires de l'aube, la danse-transe existait. La fête s'achevait dans cette écriture à même la terre, soleil-terre, feu du ciel et lignes mâle et femelle, homme et femme. (Carasco)

Le couteau est utilisé par les chamanes pour libérer les patients victimes de l'emprise des mauvais esprits. Les rites de guérison, comme celui du Ciguri (ou du *Jikuri*) comportent toujours deux miroirs qui permettent au Shaman (ou *Raspador*) de percevoir les esprits malsains qui ligotent le patient. « Le couteau est là pour empêcher d'être ligoté, d'être retenu par un autre... » (7). Ainsi le chamane est bien le guérisseur, qui tel le chirurgien avec son scalpel, tranche le corps (invisible) du patient, c'est-à-dire son double, avec le couteau. Le rite établit ainsi une communication gestuelle, codifiée et symbolique le monde des esprits. Les gestes du rituel donnent à Artaud la possibilité de retrouver « la splendeur et la poésie toujours actuelle du vieux fonds métaphysique sur lequel les religions sont bâties » (Penot-Lacassagne, *Modernités d'Antonin Artaud* 125).

La poésie, qui peut être une sorte de translation entre le physique et le spirituel, le visible et l'invisible, peut aussi être à la fois le produit d'une création extérieure et celui d'une création interne. Indissociable du théâtre Artaudien ou de son œuvre écrite, elle est, selon Françoise Bonardel, le point de rencontre des forces destructrices et unificatrices. « C'est que la poésie – d'inspiration magique et alchimique – est la forge où s'élabore concrètement la métaphysique, l'instigatrice de l'effervescence vitale et cosmique faisant se côtoyer dissolution et coagulation, destruction et création » (133). Ainsi, selon Bonardel, la poésie est le lieu où se manifeste cette dualité entre ce qui est créé et ce qui ne l'est pas, entre le visible et l'invisible, entre le conscient et l'inconscient, entre le corps physique et son double. L'écriture pour le poète est une manière à la fois de témoigner d'une expérience mais aussi de la recréer en la projetant sur une page, à la manière d'une vision. Selon Dureau, la cérémonie rituelle est « l'événement théâtral par excellence » (Penot-Lacassagne, *Artaud et les avant-gardes* 97). L'autel procède d'une véritable mise

en scène d'objets sacrés et disposés selon des règles bien précises. La danse de la guérison est soumise à une ritualisation bien précise et dont le but est, selon Dureau, de rétablir une communication entre la scène et son public.

Les cuves de pierre, les deux chevreaux sacrifiés, les clochettes, les 'dix croix' (IX, 45) et les 'dix miroirs', les 'deux soleils' (46) ou les 'douze temps en douze phases', la râpe, la racine du peyotl, autant d'objets qui s'inscrivent dans le déroulement du rite, comme ils ont leurs rôles (sonore, lumineux, cinétique, ou purement symbolique) à jouer au théâtre pour bouleverser la sensibilité du spectateur en faisant naître chez lui des états paroxystiques par lesquels s'établit une véritable communion entre la scène et la salle. (Penot-Lacassagne, *Antonin Artaud et les avant-gardes théâtrales* 99)

Comme les objets du rite ou les accessoires de théâtre, les mots d'Artaud ont eux aussi une fonction de ritualisation et de mise en scène. Au théâtre, les objets servent à compléter par extension (ou par métonymie) les gestes des acteurs. Dans les rites, les objets ont une fonction de communication et de symbolisme. Selon Dureau, pour qui la conception scénique artaudienne ressemble à celle d'un cérémonial initiatique, le rite du peyotl montre une « gestuelle hiératique avec sa codification symbolique dont Artaud se fait l'exégète » et qui sert à « éprouver l'irruption brutale d'une révélation dans la conscience » (Penot-Lacassagne, *Artaud et les avant-gardes* 103). Le corps ou l'écriture du corps sert à « établir des ponts entre l'humain et le divin » (103). L'objectif du rituel et de sa gestuelle symbolique est de transformer la réalité visible grâce à l'intervention de

l'invisible. Le lecteur, comme Artaud face aux rites mexicains, est à la fois « le protagoniste, le patient et l'observateur de cette expérience existentielle » (105). Par un jeu d'analogies et par celui d'une « rhétorique de corps devenus signes » la mise en scène du rite ou du verbe inscrit « symboliquement dans l'espace l'énergie expressive du souffle » (105). Ce processus, qui s'apparente à une danse-transe de l'écriture, montre une succession de phases dont la compréhension se joue au niveau des espaces insolites entre les mots, des enjambements déroutants en milieu de vers, d'une narration anachronique et d'une typographie propre à la logique du poète, lui-même inspiré de la logique rituelle décrite ci-dessous.

Couché bas, pour que tombe sur moi le rite, pour que le feu, les chants, les cris, la danse et la nuit même, comme une voûte animée, humaine, tourne vivante, au-dessus de moi. Il y avait donc cette voûte roulante, cet agencement matériel, de cris, d'accents, de pas, de chants. Mais par-dessus tout, au-delà de tout, cette impression, qui revenait, que derrière tout cela, plus que tout cela, et au-delà, se dissimulait encore autre chose : *le Principal*. (*Tarahumaras* 65)

Le danseur, l'acteur, l'auteur, le lecteur sont tous des signes vivants qui participent d'une même quête, ils sont habités, pestiférés. Ils sont les véhicules de forces invisibles et ils s'adonnent à la transe cosmique d'un théâtre de gestes, de cris et de mots. Suivant une logique scripturale physique « une poésie physique pour l'émergence d'un théâtre métaphysique » le rite débouche, selon Dureau, « sur un exorcisme bouleversant le moi à l'issue d'épreuves physiques propitiatoires » qui donne à la lecture ce sentiment

chaotique » (Penot-Lacassagne, *Artaud et les avant-gardes* 107). Ces pages sur le Mexique témoignent néanmoins d'une « expérience effective d'un langage théâtral concret, physique et pulsionnel associé à une rigoureuse codification gestuelle » (109). L'utilisation de la page comme une scène, celle de l'écriture comme une transe, et celle des phonèmes comme des incantations, nous incite à déclarer que le choix des mots et leur disposition est de l'ordre du rituel. Semblable à la danse d'un personnage en transe, le rythme de lecture est inspiré par cette écriture furtive, cette « écriture spectrale » selon les termes d'Evelyne Grossman, qui explique comment elle est détournée du logos patriarcal (Décarie 29). Cette langue se dérobe de la même façon qu'une figure fantômatique et sans contours déterminés, afin de faire parler ce corps désarticulé, et démultiplié, qui suggère l'anatomie furtive d'un texte-corps dansant et bien vivant.

#### CHAPITRE 4 - RYTHME, MUSICALITÉ ET SOUFFLE DU SOLEIL NOIR.

Sur le déchirement d'un tambour et d'une trompette  
longue,  
étrange,  
les six hommes  
qui étaient couchés,  
*roulés* à ras de terre,  
jaillissent successivement comme des tournesols,  
non pas soleils  
mais sols tournants,  
des lotus d'eau,  
et à chaque jaillissement  
correspond le gong de plus en plus sombre  
et *rentré*  
du tambour  
jusqu'à ce que tout à coup on voit arriver au grand galop,  
avec une vitesse de vertige,  
le dernier soleil,  
le premier homme,  
le cheval noir avec un  
homme nu,  
absolument nu  
et *vierge*  
sur lui.

(Artaud, *Œuvres Complètes* XIII 78)

La performance du Tutuguri décrite dans cet extrait dévoile le mystère d'une versification libre et calculée, comme si la disposition des mots sur la page, l'aspect visuel et vocalisant des mots devait épouser la musicalité de la cérémonie, orchestrée par une trompette et un tambour. Dans ce passage, la scène évolue entre les rituels dansés des six hommes aux sons des instruments de musique comme le tambour, la trompette et le tympanon, ainsi que l'arrivée impromptue du septième homme sur son cheval.

Dans le fond, cet extrait invite le lecteur à s'intéresser aux éléments musicaux qui semblent ordonner le déroulement du rite. La scène du rite s'anime autour des sons

déchirants d'un tambour et d'une trompette longue, faisant actionner une cadence humaine. Comme le son du trafic pour John Cage, le piétinement des sabots sur la terre est musical. À la différence d'une mélodie classique, ce bruit transversal, qui ne peut se répéter de manière identique, possède une dimension spatiale. La traversée de l'espace rituel, réalisé par le son du galop qui s'approche et s'éloigne, donne une valeur géométrique au son. Semblable aux rythmes explosifs et résonants de la musique balinaise, la combinaison des sons et des mélodies interrompues des vers poétiques donne une perspective spatiale à la phrase musicale. Le son « plein » ou « creux » d'un instrument comme les percussions ou les cloches a pour effet de donner un rendu spatial à la phrase musicale. Dans le poème, les vers sont des temps pleins tandis que les espaces blancs sont, comme chez Mallarmé des silences qui rythment la phrase musicale artaudienne. Les temps « creux » sont propices à l'interrogation, au constat, ce sont des temps suspendus qui donnent du souffle à la matière verbale. Les temps « plein » sont alimentés de mots, de sons, de chants. Il est parfois difficile de définir le nombre exact de vers qui oscillent souvent entre 12 et 13 pieds. Cette ambivalence rythmique permet d'explorer un espace-temps qui révèle le passage du mouvement dans le temps et ne s'inscrit nulle part.

La première proposition évoque la vingtième carte du Tarot de Marseille, le Jugement, qui représente un jeune homme nu soufflant dans une trompette. C'est la résurrection des morts qu'annonce l'ange porteur de la trompette du jugement dernier. Cette carte est symbole de transformation, de renaissance, de renouveau, et donc de mouvement. Dans le premier vers, l'enjambement est inattendu. Artaud veut insister sur l'adjectif: « longue, » puis sur un deuxième adjectif « étrange, » dont on ne sait s'il

qualifie la trompette ou l'impression générale de l'auteur sur le déroulement du rite car il est entouré de virgules. Le premier adjectif est déplacé sur la droite, laissant un espace blanc qui va renforcer l'idée d'extension et la figure allongée de l'instrument. Le deuxième adjectif indique l'impression de l'auteur qui ne reste donc pas en dehors de la scène poétique.

La ponctuation est un code linguistique commun, qui lorsqu'il est bouleversé, interrompt les réflexes acquis du lecteur. Ce dernier doit alors faire appel à son intuition pour donner du sens à sa lecture ; il doit donc engager un processus créatif personnel. Il doit également régler sa respiration sur celle du texte, ce qui lui demande de participer physiquement à son entendement. En effet, sur la page, le lecteur, seul, doit tenter d'établir une relation avec la ponctuation, désordonnée (ou bien « réordonnée ») et faire appel à sa propre faculté de décision dans son processus d'appréciation et d'interprétation de l'œuvre. Ce code sémiotique de l'écrit sert à réguler la respiration de l'individu au cours de la lecture, et il est de ce fait complémentaire au processus d'intelligibilité des vers. Contrôlée par Artaud, la respiration du lecteur est réinventée selon un ordre nouveau, qui peut l'amener à de nouveaux rythmes de conscience. Semblable à un Mantra, le vers d'Antonin Artaud, doit transformer la conscience de son lecteur ou orateur, en exerçant un pouvoir transformateur qui reconnecte l'individu à une énergie qui le déborde. De même, par sa participation au rite, le corps physique doit s'unir aux intentions mystiques de l'individu pour pouvoir libérer une force de vie qui le relie à l'univers. Que ce soit par la lecture ou par la danse, l'homme doit engager sa participation, à la fois mentale et corporelle, et devenir un acteur de l'univers auquel il est

rattaché par toutes choses. Ainsi, pour accéder à cette connaissance qui s'harmonise avec l'ordre universel, il faut rétablir une relation avec ce savoir, cette conscience cosmique.

Par la césure inédite des vers, l'auteur dirige également le regard de son lecteur, de manière inattendue. En effet, le surréalisme d'Artaud ne réside pas seulement dans l'emploi d'images insolites, qui suivant les idées de Reverdy, sont aussi fortes que leurs rapports de réalités sont éloignés, mais aussi dans la liberté de placement du mot dans l'espace, un peu comme l'ont fait Mallarmé et Apollinaire. Ces mots sont cependant choisis pour révéler ce qu'Artaud en 1927 désignait dans son *Manifeste en langage clair* « une logique de l'illogique, » c'est-à-dire d'une « raison dans les images,» même si « l'image est irréductible par la raison » (Briolet 44). Selon Briolet, la poésie du vingtième siècle se manifeste comme un « langage humain incessamment travaillé par la double question de 'l'infini' et de 'l'avenir du sens' » (45). Cette recherche se traduit notamment par le « désir d'explorer, de dévoiler, de connaître et quelquefois de renverser l'univers du sacré, que celui-ci fasse référence à un ordre transcendant, divin, supra-terrestre ou au contraire, s'inscrive dans un monde rigoureusement immanent, terrestre, définitivement conçu à partir de l'absence ou de la mort de tout dieu » (45).

Dans *L'image* écrite en 1918, Pierre Reverdy explique comment créer une image forte. Contrairement aux idées reçues, ce ne sont pas des rapports à des réalités contraires qui créent une réalité poétique : « une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique—mais parce que l'association des idées est lointaine et juste » (Reverdy). Dans sa préface à « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard,» Mallarmé est le premier à introduire des espacements dans la lecture. L'importance des « blancs » traduit le

« silence alentour » d'une « versification » qui permet « d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement » (Briole 150). Mallarmé déclare au sujet de ses poèmes : « De cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition » (150). À l'inverse, les vers libres d'Apollinaire composent des jeux de formes scripturales et plastiques. Briole parle cependant d'un « subtil symbolisme des sons qui outrepassa de loin les simples effets d'harmonie imitative » (63).

Dans le poème d'Artaud, les vers, tous inégaux en composition comme en disposition, provoquent une cadence chargée par la syntaxe d'un vers de 10 ou 13 pieds, puis épurée par la diminution progressive des vers suivants. On peut cependant dégager une fonction pour les vers longs qui semblent décrire, soit des actions fortes, soit une situation sonore imposante. Le premier vers de 12 pieds décrit le son des instruments de musique. Le second vers de douze pieds raconte le mouvement des hommes qui se lèvent à la manière de tournesols, le suivant de 10 pieds évoque le son du gong et le dernier de 15 pieds dans cet extrait indique l'arrivée subite du cheval au galop. Au contraire, les vers courts remplissent une fonction d'interprétation par le narrateur, et sont utilisés pour donner une cadence par le nombre croissant ou diminuant des vers. La disposition des mots sur la page est particulièrement exemplaire d'un désir du poète de faire concorder, de manière performative, le mot et l'action, comme le déplacement du mot « longue » sur la droite donnant à ce mot une valeur visuelle évoquant la forme horizontale longiligne de l'instrument auquel il se réfère. Par la place accordée aux mots sur la page, Artaud parvient à rythmer son texte de manière chronologique en insistant sur la mobilité de l'action. Cette performance poétique se rythme sur le son du tambour, instrument

principal du rituel symbolisant le battement du cœur de l'univers. Métaphore du soleil, l'instrument circulaire semble rythmer la course du soleil. Dans le poème, c'est le son « rentré » du tambour qui dirige l'action des six participants avant l'arrivée du cheval monté par le dernier homme. L'action finale de ce passage est donc amorcée par le son du tambour associé aux mouvements physiques des six hommes. Son rythme répété provenant d'une source fixe donne la mesure de fond à l'action générale, qui est ensuite complétée par le bruit du galop faisant irruption dans la scène. Ce mouvement transversal qui produit une profondeur de champ sonore est combiné par la circularité des danseurs qui sont comparés à des « tournesols ». Dans le poème, Artaud observe les mouvements circulaires des six hommes qui, couchés à terre, se lèvent subitement en cadence, comme des tournesols tournés vers le soleil. Les danseurs ne sont pas des soleils, mais des forces circulaires émergeant de la terre :

non pas soleils  
mais sols tournants,

Clairement énoncée, cette interprétation libre de l'étymologie du mot *tournesol* renforce l'autorité du poète qui ne prétend pas être absent de la scène du rite ou de celle de l'écriture. Le poème met donc en scène deux sortes de signes : des signifiants ou images acoustiques qui ont la fonction de vocables incantatoires, et des signifiés qui servent à interpeller l'imagination visuelle du lecteur. Cette déconstruction du mot revêt une importance pour l'auteur qui semble vouloir intervenir dans le processus de compréhension du poème.

Selon Briolet, le poème prophétique d'André Breton intitulé « Tournesol », extrait du recueil publié en 1923 *Clair de terre*, présente une « fleur de tournesol » qui appartient au mythe collectif des pouvoirs magiques de l'alchimie» (78).

Breton, qui avait étudié l'alchimie chinoise taoïste, définissait l'illumination intérieure comme un espace de réunion des contraires représenté par une fleur d'or spirituelle poussant sur le sommet de la tête : « un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus contradictoirement » (Cazenave 19).

Le mot espagnol « sol, » qui signifie « soleil » en français, désigne la surface plane de la terre, mais le mot évoque aussi la note de solfège qui donne « le ton majeur » au rite. L'espace, qui est selon Artaud « tournant, » fait écho au concept de circularité déjà évoqué dans le chapitre précédent. Cette circularité, renforcée par la musique répétitive sonore et mystique du tambour, symbolise le soleil dans le texte.

Dans un contexte plus général, cette notion est matérialisée par l'architecture des espaces cérémoniels tribaux comme les huttes de sudation ou les kivas des amérindiens du Nord, les *Temazcals*, qui sont leurs équivalents au Mexique. Cette circularité représente la terre, berceau de l'humanité, en relation avec l'espace céleste. Construites d'après les quatre points cardinaux, ces structures ont la fonction d'accueillir les individus dans l'utérus de la (terre) mère afin de les faire renaître spirituellement. Ainsi, le mot « sol » permet d'établir un lien plus organique avec la compréhension de ce rite, qui, malgré son attention portée vers le soleil, reste en relation ferme et dynamique avec l'espace terrestre. Les six hommes, comme des « sols tournants » rappellent le mouvement d'une éclosion florale. On se représente alors des hommes qui passent d'une position couchée à une position verticale, tout en se tournant vers la direction du soleil levant. L'emploi de cette métaphore nous permet d'imaginer le mouvement de gravitation autour du soleil. Artaud guide son lecteur dans la compréhension thématique de son

analogie en nous proposant une nouvelle image, qui se présente comme un double du signe linguistique. Le double du mot « tournesol » élargit sa signification au système solaire. La fleur, tournée vers la source de vie, est le double d'une naissance, celle du nouvel homme qui fait son entrée dans le rite. En effet, les six hommes qui étaient « *roulés* à ras de terre » se meuvent soudainement comme des tournesols au son « de plus en plus sombre et *rentré* du tambour », jusqu'à l'irruption du dernier soleil, représenté par un cavalier sur la scène :

jusqu'à ce que tout à coup on voit arriver au grand galop,  
avec une vitesse de vertige,  
le dernier soleil,  
le premier homme,  
le cheval noir avec un  
homme nu,  
absolument nu  
et *vierge*  
sur lui.

La juxtaposition dramatique des contraires (le dernier soleil, le premier homme) nous entraîne dans un rythme qui joue également sur les oppositions, et qui ressemble à une antithèse avec effet de parallélisme. Il semble en effet que l'objet de vision du narrateur, « on voit » est ce septième homme à multiples interprétations: il est le « dernier soleil,» tout en étant à la fois le « premier homme » (nu et vierge, comme Adam) et sa propre monture « le cheval noir.»

Il y a d'autre part dans cet extrait, trois mots qui se distinguent par leur typographie différente: *roulés* ; *rentré* ; *vierge*. Imprimés en italique dans le texte, ces adjectifs qualifiant les participants majeurs du rite, c'est-à-dire les six hommes, le (son du) tambour, et le septième homme, semblent suggérer leurs mouvements ou états physiques. Les deux premiers adjectifs décrivent les états physiques des danseurs et de la

musique et évoquent tous deux un mouvement circulaire interne. Le dernier adjectif, s'il ne semble pas à priori, suggérer un mouvement, n'en décrit pas moins la qualité physique du dernier homme. La virginité est synonyme d'abstention, c'est-à-dire de retrait, ou d'immobilité. Notons que le chevalier est « absolument nu et *vierge* sur lui.» Ceci indique également une idée de pureté, d'innocence, symbolisant l'absence de connaissance, qui, associée à la vitesse « de vertige,» donne à cette description, un mouvement qui évoque celui d'une naissance. Le septième homme est celui qui n'a pas encore été affecté par sa culture. Il est « neuf » et vierge de connaissance.

Dans les traditions mystiques, la virginité, ou l'abstinence, est une condition essentielle pour pouvoir communiquer avec la divinité, elle est donc révélatrice d'une supériorité. La sainteté ou renaissance de la lumière doit faire irruption, tel le cheval au galop, dans le corps terrestre de l'homme à naître. Ainsi, ces adjectifs, mis en évidence, par leur typographie et leur emplacement dans le poème, rythment l'orchestration du rite présenté par Artaud. Ils représentent un mouvement musical gouverné par l'association des signifiés à leurs signifiants. Le compositeur Wolfgang Rihm qui propose une adaptation musicale du poème Tutuguri, déclare que, comme le texte, la musique « doit nous atteindre à l'état brut, en tant que telle, nue, à l'état de musique. Elle doit devenir un appel » (Rihm). Comme le dernier homme, la musique sur Tutuguri « se dénude [...] de plus en plus » (Rihm).

Dans la version longue du poème, Artaud explique que le Tutuguri est un rite de lavement, de purification où « le soleil apparaît au ras des croix mais comme la boule d'une foudre » (*Tarahumaras* 73). On couche au ras du sol dans leurs vêtements blancs six hommes « considérés les plus purs de la tribu » (74). « Chacun est censé avoir épousé

une croix » (74). Le septième homme est debout, avec une croix sur la hanche. Il joue d'un instrument de musique « bizarre » produisant « un son entre la cloche et le canon » (74). C'est l'instrument du septième Tutuguri, un tympanon, « qui a pris un lancinement atroce » et qui ressemble cette fois-ci au bruit d'un cratère volcanique en éruption (75).

A la manière de Lewis-Carroll qu'il avait lu avec grand intérêt, Artaud utilise des mots-valises différents pour évoquer l'utilisation du signe linguistique dans sa poétique. Qu'il s'agisse d'une *langue-coup*, d'un *mot-coup*, d'un *mot-matière*, d'un *corps-tympanon* ou d'un *corps xylophène*, ces mots font référence aux attributs visuels et musicaux du signe. Certains de ces néologismes, qui semblent parfois mettre l'emphasis sur le signifiant ou, inversement sur le signifié, proposent tous une combinaison des deux parties du signe linguistique : « Que l'on écorche la peau des mots, répète Artaud, que l'on désaccorde l'oreille... et l'on entendra enfin la stridence de leur timbre, la force d'une langue-coup qui soit l'équivalent poétique et musical, sonore et visuel à la fois, du corps-tympanon des Indiens tarahumaras ou du corps désarticulé des danseurs balinais » écrit Artaud dans son premier manifeste de la cruauté (Décarie 29).

Selon Evelyne Grossman, qui a préfacé la dernière réédition de l'émission *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, le poème du Tutuguri présente un rite où le jeu est véritablement physique et où le corps devient une caisse de résonance, un « corps xylophène » selon l'expression de l'auteur qui invente ce néologisme en contractant les mots *xylophone* et *schizophrène* (Décarie 29). Ainsi, ce poème met en place une langue-coup qui résonne comme un tambour dans le corps musical des Tarahumaras. Le bruit est si fort qu'il appelle « en avant de lui [...] le néant » (*Tarahumaras* 77). C'est donc le vide de l'espace qui semble aspirer les danseurs dans un mouvement vital.

La narration poétique du rite se poursuit ensuite avec la description des mouvements des danseurs. « Alors on voit les hommes des croix, jaillis comme du sol, avancer en sautillant et en cercle et chacun d'eux doit cerner sa croix sept fois sans toutefois briser le cercle total » (75). Artaud semble insister sur l'importance de ce mouvement énergétique qui doit toujours être circulaire. Selon les arts martiaux comme le Bagwa ou le Tai Chi, il est important de respecter cette circularité et de marquer cette mobilité afin de dynamiser le flux énergétique. Cette danse permet à l'énergie de se renforcer, tout en se renouvelant. Toute force de vie est en constante motion, qui rappelle bien évidemment celle du système solaire. « Alors le soleil est devenu rond. Et l'on voit une boule ignée dans l'axe même du soleil naturel, puisque c'est l'aurore, monter et sauter de croix en croix » (76).

La version longue du poème, la deuxième version du *Tutuguri* imprimée dans *Les Tarahumaras*, fut rédigée à la suite de crises de coma provoquées par un cancer avancé du rectum diagnostiqué par le professeur Mondor à l'hôpital de la Salpêtrière. Artaud avait donc réécrit son *Tutuguri* pour l'éditeur Marc Barbezat en le composant sous une forme différente. Ce « *nouveau Tutuguri* » est donc selon l'auteur « lourd d'une sanglante expérience » (*Tarahumaras* 172). Sur le plan linguistique, la narration est plus longue et plus détaillée, mais elle ne suit pas exactement celle du premier poème, dont est tiré l'extrait situé au début du chapitre. Son rythme, qui semble calqué sur le souffle et la cadence d'une marche, rappelle celui des longues tirades des poèmes épiques. Cette version permet de donner plus de précisions sur le déroulement du rite.

Il y a donc un intense piétinement, [...] la boule en feu a brûlé les six croix ; les six hommes les mains en avant et qui ont vu venir la chose sont tous les six épuisés et bavant. Et le bruit du galop s'exaspère. Et l'on perçoit à l'horizon des croix comme un cheval emporté qui s'avance avec un homme nu dessus car le battement du rythme était 7. (Or il n'y a que six croix). En bref, le cheval avançant porte sur lui le tronc d'un homme, d'un homme nu et qui brandit non pas une croix, mais un bâton de fer, attaché d'un gigantesque fer à cheval où son corps tout entier passe.

*(Tarahumaras 77)*

Tout au long du poème, le temps de la narration utilise principalement le présent et renforce l'idée que nous assistons en même temps que l'auteur au déroulement de la cérémonie. L'objectif du poème n'est pas d'exposer un travail d'ethnologue ni de partager une expérience mais plutôt d'inciter le lecteur à entrer dans l'action décrite, et à l'éprouver par les yeux mêmes de l'auteur, qui semble également revivre le rite en l'écrivant. L'écriture a une fonction performative sur le plan kinesthésique. A chaque mot, à chaque vers, Artaud redécouvre une mémoire présente, sensible et toujours d'actualité. L'obscurité des écrits d'Artaud ne vient pas du jeu surréaliste (et gratuit) pour les combinaisons de mots et associations d'images, mais de ce style apparent qui signifie en même temps qu'il est dit.

En conclusion, il existe bien, dans les deux versions du poème, un rythme musical qui évolue au cours de la lecture du poème. En ce qui concerne l'effet physique de cette rythmique poétique sur le lecteur, il s'opère de manière différente dans chaque version.

À la lecture de la première version abstraite, il faut marquer des pauses devant des blancs incongrus, des enjambements insolites, et des découpages inattendus de la versification. En revanche, dans la version épique, il se trouve tout simplement entraîné dans un mouvement littéraire qui rappelle le rythme d'une course haletante, composé de phrases longues où la ponctuation est quasiment inexistante. Le rythme est donc provoqué par la poétique du souffle codifié par Artaud, ce qui nous permet d'affirmer que sa poésie revalorise un mouvement d'écriture qui évoque celui de la marche ou de la course à pied des Tarahumaras, ou le galop d'un cheval, comme c'est le cas dans cet extrait. La pensée artaudienne comme ses mots, ne cherche pas à produire une stabilité ou une réflexion univoque inexistante dans la réalité du monde. Tout se passe, en revanche, comme si la vie était une danse de forces opposées mais complémentaires, rythmée tantôt par un temps plein, tantôt par un temps creux. Cette danse illustre physiquement la mécanique rythmique de la pensée, qui tel un flux musical, ne trouve de sens véritable que dans son mouvement énergétique incessant.

### **1 - La course du soleil noir.**

Le rite Tutuguri met donc en scène six acteurs représentant la course du soleil rythmée par six temps successifs entre l'aurore et l'aube. Cette représentation symbolique des étapes solaires est montrée dans une des œuvres cinématographiques de Raymonde Carasco, partie à la recherche des traces d'Artaud dans la Sierra Madre. Témoin actif de plusieurs rites Tarahumaras, dont celui du Tutuguri, Carasco a aussi filmé un rituel nocturne qui débute par une course de relais sur plusieurs kilomètres où les participants se passent une boule de feu, évoquée dans la version longue du Tutuguri. Les passages

qui se succèdent représentent les différentes étapes du soleil qui, selon la tradition, doivent être absolument « jouées » afin d'en assurer sa réapparition du soleil. D'une certaine manière ces hommes lui rendent hommage en l'aidant à passer les étapes temporelles nocturnes. On voit dans le film de Carasco intitulé « Tutuguri » des hommes courir dans la nuit en portant des boules de feu. Cette « course du feu » est, selon l'exposition de la cinémathèque française réalisée en 1999, le seul segment nocturne du film, « qui s'enfonce de la nuit bleue à la nuit noire » (Brenez 25). D'après la cinéaste, ce rite nocturne, qui se déroule loin des fêtes religieuses dans des endroits isolés au nouvel an, est primordial à l'équilibre du cosmos : « Pour les Tarahumaras, il se pourrait que l'année ne recommence pas, que le soleil ne se lève pas, aussi ce rite solaire est-il de la plus grande importance » (Carasco). Le rite du Tutuguri, également appelé par Artaud, le rite du soleil noir, est un rituel inspiré d'un mythe aztèque dans lequel le soleil noir symbolise une énergie solaire occultée durant le temps de la nuit, « et qui au lieu de poursuivre sa navigation dans l'Au-delà pour ressurgir à l'aurore comme le croyaient les Egyptiens, est en passe de mourir si on n'assure pas convenablement sa résurrection » (Cazenave 641).

Tutuguri est un rite de passage qui célèbre les six temps de la course du soleil. En effet, cet « oxymore symbolique » représente « l'annonce de la destruction finale de l'univers » où « chaque soleil cosmique [...] est appelé à s'abîmer dans une catastrophe universelle » (641). Dans le Mexique précolombien, le soleil, menacé de destruction, « marquait les âges du monde en disparaissant périodiquement pour donner naissance à un nouveau soleil et à un nouvel univers » (639). Comme il le déclare dans ses *Messages révolutionnaires*, Artaud avait lu tous les Codex mexicains, ainsi que la plupart des textes

mythologiques et sacrés des religions du monde entier (45). Il était donc familier avec la tradition antique solaire des civilisations précolombiennes. Le mythe du soleil noir est cependant commun à plusieurs mythologies et traditions sacrées bien connues de l'auteur. Selon la tradition alchimique, le soleil noir, ou *sol niger*, équivaut à la *materia prima*, c'est-à-dire la matière première et chaotique « où sont enfermées et déchues les dernières étincelles de l'esprit qu'il s'agit de sauver en rédimant la nature » (642). Le Rig-Véda hindou fait également mention du soleil noir, car le dieu solaire Savitri, « est aussi le dieu des ténèbres en Inde » (642). Dans la mythologie chinoise, le soleil noir, « du nom de Ho, se soumet au yin, au féminin, au nocturne » (642). Comme le soleil noir de la mélancolie de Gérard de Nerval dans son œuvre *Les Chimères*, le soleil du Tutuguri suggère la fragmentation de l'esprit, l'engloutissement de la vie, et « la disparition de l'homme, de l'âme, de l'esprit, des dieux et du cosmos dans une nuit originelle grouillante de fantasmes » (642). Relié au temps et à la vie, le soleil noir indique « l'état de dissolution extrême » avant l'état de réunion de cette lumière dispersée « dont on finira par extraire la lumière triomphante du Soleil véritable – comme si cette épreuve aux limites, qui se joue aux frontières de la vie et de la mort, et souvent de la psychose, était la condition nécessaire pour l'évolution de l'âme » (641). Ainsi, le rite du soleil noir symbolise une étape temporelle essentielle dans les rites shamaniques, celle du démembrement de l'âme (mort du shaman) qui précède sa réunification avec l'universel. Dans la tradition Saora en Inde, le voyage dans le monde inférieur est symbolisé par un arbre qui relie les ténèbres à la terre. « De vertigineux précipices bordent le sentier qui mène au 'pays du soleil noir', et au 'pays du crépuscule', et pour ce voyage la chamane se fera singe » (Vitebsky 70).

Dans l'art roman chrétien, le Christ, surnommé le «*Chronocrator*» ou le «maître

du temps», est associé à l'astre qui rythme la durée du jour. Dans le poème, il existe un septième homme à dos de cheval, que le poète appelle le dernier soleil, et qui indiquerait un septième temps, celui de la transformation, comme le symbolise le chiffre sept. Ce chiffre est la somme des quatre apôtres : Saint Marc, Saint Matthieu, Saint Jean, Saint Luc, et de la trinité du Saint Esprit, le père, le fils, l'esprit. Selon Merrill, les Tarahumaras estiment que les hommes possèdent trois âmes et que les femmes en possèdent quatre : « Males have three large souls each and females four, since three and four are symbolic markers for males and females respectively » (88). Cette remarque confirme l'importance de la numérologie dans la philosophie Tarahumara. Ainsi, le rythme du rite du Tutuguri retranscrit de manière textuelle par Artaud douze ans plus tard, semble donc invoquer certains sons et rythmes musicaux qui correspondent à une numérologie symbolique essentielle. La nature, comme le cosmos évolue par étapes. Il existe quatre saisons, douze mois, douze heures durant la journée, le nombre de l'infini est huit, la mesure de temps est six, ce qui correspond également à la mesure du rite dont le cercle est dessiné par six croix et six hommes, avant l'apparition d'un septième homme, un chevalier, un guerrier qui initie le processus de transformation. Dans la tradition arabe, six est le symbole du Corps du Monde. Dans la tradition chrétienne, Dieu a créé le monde en six jours. Le seul symbole vraiment important fondé sur le six est l'hexagramme, l'étoile du sceau de Salomon, composée de deux triangles et comportant six pointes correspondant aux six planètes moins le soleil (Cazenave 636). Le sept symboliserait alors la multiplicité de la création. Il en va de même avec la structuration de l'espace et des six directions fondés sur les points cardinaux qui forment la totalité de l'univers. Les prières sont souvent orientées selon sept directions. Il y a, bien entendu, l'Est, le Sud, l'Ouest, le Nord, puis le

ciel (père ou grand-père), la terre (mère ou grand-mère). La septième direction étant celle du cœur. Ainsi les six étapes du rituel Tarahumara et la danse de la boule du feu filmée par Carasco semblent se rythmer sur les énergies du corps humain et de l'esprit cosmique pour aboutir au temps septième, celui de la transformation et de la renaissance spirituelle.

Les mesures de temps, qui forment la musicalité de ce poème auquel cet extrait se réfère, établissent un lien important entre la vertu thérapeutique de la musique et du son sur les centres d'énergie corporelle et spirituelle de l'individu participant au rite ou à la lecture du rite. Les sons des instruments et la vibration de la voix sont souvent utilisés dans les formes de thérapie non traditionnelles qui ne distinguent jamais la guérison du corps, de celle de l'esprit, de celle de l'âme ou énergie primordiale, de celle des émotions. Guérisseur de tradition Navajo, Patricio Dominguez utilise les différentes notes de musique de sa flûte en bois pour exercer une influence bénéfique et régénératrice sur les différents chakras, qui permettent la circulation de l'énergie. La thérapie consiste donc à rééquilibrer et réaligner ces centres de manière harmonieuse qui interagissent les uns sur les autres dans un mouvement incessant de circulation et de distribution de l'énergie dans le corps humain. Comme toutes choses, les chakras sont liés aux couleurs, à la lumière et aux sons. Lors d'une conférence tenue à l'université du Nouveau-Mexique le 31 juillet 2009 dans le cadre du cours sur le *Curanderismo* dirigé par Dr. Cheo Torres, Dominguez a expliqué comment la gamme du solfège établit des correspondances thérapeutiques directes avec les chakras. Le « Do » correspond au chakra rouge de base, le « Ré » au chakra orange sacré, le « Mi » au chakra jaune situé au niveau du plexus solaire, le « Fa » correspond au chakra vert situé au cœur, le « Sol » correspond au chakra bleu de la gorge, le « La » au troisième œil, chakra de couleur indigo et enfin le « Si », au

plus haut chakra de couleur violet. Le mot « chakra » vient du Sanskrit *cakra* qui signifie « roue, cercle » et qui fait parfois référence à la « roue de la vie » bouddhiste ou la « roue de l'existence » karmique. Les chakras servent à vitaliser le corps physique et mental de l'être humain. Ce sont des centres où la force d'énergie vitale (*prana* en Sanskrit ; *Qi* en médecine orientale chinoise) circule par des canaux d'énergie appelés « nâdis » qui relient les chakras entre eux. Dans les pratiques du yoga, ces derniers sont stimulés par les techniques de respiration (pranayama) qui stimulent les deux cotés du cerveau. Le nâdi Idâ correspond à la partie droite et intuitive du cerveau tandis que le nâdi Pingâla correspond à la partie gauche, celle qui est basée sur la raison. Les sept principaux chakras sont localisés de manière ascendante de la base de la colonne vertébrale au sommet de la tête. Chacun est associé à une couleur, une fonction extrasensorielle spécifique, un élément organique, et on pourrait parler d'une synesthésie des points énergétiques, mettant en symbiose tous les sens physiques et sensibles de l'individu inhérents à chaque chakra. Sur un plan visuel, les chakras sont souvent représentés par des cercles de couleurs différentes, mais ils sont parfois symbolisés par des fleurs de lotus.

Dans ce poème, Artaud évoque l'image du « lotus d'eau », qui représente le troisième œil, le septième chakra ou Sahasrara-chakra également appelé le « lotus aux mille pétales » d'où sont issus le soleil et la lune. Le yoga consiste de ce fait dans l'union puis la fusion de ces deux astres (le soleil se dit *ha*, la lune se dit *ta*, d'où l'appellation de Hata-Yoga : le yoga du soleil et de la lune.) Le guide yogi, appelé gourou (« gou » signifiant ténèbres, et « rou » signifiant qui se dissipe) est censé avoir dissipé ses propres ténèbres avant de montrer la lumière aux autres. Pour Artaud, la fonction de l'acteur est

d'exprimer par le souffle la force vitale des membres corporels reliés aux différents chakras.

La Kabbale propose une science métaphysique du souffle qui le répartit et le conserve de six manières différentes : « Tout souffle quel qu'il soit a trois temps, de même qu'il y a à la base de toute création trois principes qui dans le souffle même peuvent trouver la figure qui leur correspond » (*Théâtre et son double* 205). Le septième temps, que l'on peut associer au rite solaire du Tutuguri, est celui qui réunit le manifesté au non-manifesté. Selon Artaud, l'âme se réduit sur un plan physiologique, à « un écheveau de vibrations » (202). Et cette croyance « est indispensable au métier de l'acteur » comme elle est inhérente à la fonction de chamane. « Rejoindre les passions par leurs forces au lieu de les considérer comme des abstractions pures, confère à l'acteur une maîtrise qui l'égale à un vrai guérisseur » (203).

## **2 - Poétique du souffle.**

En langue Rarámuri, il existe deux termes dans la langue native pour désigner l'âme : *arivá* and *iwigá*. Les deux signifient également « souffle. » « The Rarámuri use the same terms for souls and breath because they consider them to be one and the same. Breathing indicates the possession of souls, but the Rarámuri do not believe that all beings who have souls breathe nor that breathing is necessary to maintain life » (87). La conception de l'air ne se résume pas au mouvement d'oxygénation mais à l'être du vent (*iká*), qui comme le souffle, traverse le visage de la terre. L'univers, dont le battement du cœur est rythmé par le tambour dans le rite, possède une capacité d'aspiration et d'expiration qui fonctionne comme un mouvement pulmonaire.

Selon les observations des astrophysiciens, ce mouvement permet de dire que l'univers évolue par expansion et par rétractation.

« Au théâtre, poésie et science doivent désormais s'identifier » proclame Artaud pour qui le théâtre doit utiliser les techniques scientifiques du souffle et de la médecine chinoise, pour éveiller et guérir la conscience humaine. La théâtralité cosmique de ce rite donne à l'auteur le désir de synchroniser son langage poétique sur la respiration. Sur scène ou sur la page, « ce qui vit avant toute chose c'est le battement rythmique du souffle, qui est solaire et lunaire, mâle et femelle, actif et passif » (*Messages révolutionnaires* 83). Cette technique du souffle est également étudiée par son contemporain, l'acteur Jean-Louis Barrault, dont il vante le travail théâtral dans ses conférences au Mexique. Cette connaissance du souffle doit s'effectuer sur les points de localisation de la médecine chinoise, car, selon Artaud, « Savoir par avance les points du corps qu'il faut toucher c'est jeter le spectateur dans des trances magiques » (Derrida 210). Selon la Cabbale, le souffle est réparti en six principaux arcanes dont le premier qu'on appelle le Grand Arcane est celui de la création. Le souffle humain possède trois temps: Androgyne, Mâle, Femelle / Equilibré, Expansif, Attractif / Neutre, Positif, Négatif. Il existe des souffles masculins, féminins et neutres, des souffles vides et pleins, convexes et concaves, tendus et relâchés, et Artaud compte insuffler cette science à l'acteur « car ce que le souffle volontaire provoque c'est une réapparition spontanée de la vie » (210).

Dans « Le théâtre de Séraphin », texte écrit à Mexico le 5 avril 1936, Artaud écrit: « Connaître les localisations du corps, c'est donc refaire la chaîne magique. / Et je veux avec l'hiéroglyphe d'un souffle retrouver une idée du théâtre sacré » (*Théâtre et son*

*double* 231). Tel le théâtre parisien d'ombres chinoises auquel le titre de cet article fait allusion, Artaud entend utiliser la magie et la science pour renouer avec le sacré.

La puissance vibratoire de la voix reste un élément musical essentiel, qui pour atteindre son efficacité, doit être lié avec les centres énergétiques de la respiration comme le plexus solaire : « c'est surtout par la manière dont elle est prononcée et par le lieu où on la prononce qu'une parole vit » (*Message révolutionnaires* 83).

La performance textuelle d'Artaud, qui tente de présenter un rite auquel il a participé douze ans auparavant, est réalisée dans deux versions poétiques. Le premier texte, destiné à être écouté par une audience radiophonique, avait été enregistré pour l'émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de Dieu* entre octobre 1947 et janvier 1948. Écrit initialement en octobre 1947 pour le « Voyage au Pays des Tarahumaras » publié par Marc Barbezat, *Tutuguri, le rite du soleil noir*, fut présenté à Fernand Pouey, créateur de l'émission radiophonique. Le texte dicté par Artaud à la radio, devait être lu par une femme. Artaud pensait que l'équilibre vocal exigeait deux voix de femmes et deux voix d'hommes, et sur les conseils de Roger Blin, il demanda à Pouey de prendre contact avec Maria Casarès qui accepta immédiatement. Le poème Tutuguri est donc lu par l'actrice Maria Casarès à la fin de l'année 1947. La dernière séance d'enregistrement de l'émission, qui eut lieu en janvier 1948, est consacrée, selon Artaud « aux seuls exclamations, cris, bruits, percussions diverses (xylophone, tambours, timbales, gongs), qui devaient se mêler aux chantonnements scandés et aux glossolalies proprement dites » (*Oeuvres sur papier* 261). Il s'agissait de « creuser par le son tout un monde, / xylophones, gongs, trompettes, gongs surtout) » qui devait intervenir, selon les directions de l'auteur, immédiatement après les conjonctions de coordination « Et »

positionnées en début de vers (261).

Dans les années 90, le compositeur Wolfgang Rihm a mis ce « poème dansé » en musique avec un orchestre composé de six percussionnistes, une chorale et des danseurs. Selon la critique Anastasia Tsioulcas, l'enregistrement de ce morceau est un tour de force pour les musiciens, car Rihm ne suit pas le poème de manière linéaire, mais s'en inspire de manière fragmentaire, comme dans un rêve : « Although based on a poem, Tutuguri is not exactly programmatic or episodic. Rather, Rihm's writing evokes the fragmentary feeling of a nightmare, as when certain muscular, vivid images leap out of your memory once you awake, but the overall narrative is lost » (Tsioulcas).

La performance musicale et vocale contribue à donner au morceau des émotions à la fois mythiques et mystérieuses. Toutefois, ce qui donne l'intensité à cette composition est un fond musical imprégné de silence.

That mood holds here: flutes nervously stuttering; strings skittering along; the ominous, pulsating rhythms mimicking running in fright; bloodcurdling cries from the chorus. But the background upon which all this takes place is a silent void. It's only in the last movement that these splintered experiences are stitched together in a primal, ritualistic drum session in which the rhythmic pounding harnesses and transforms all that wild energy. (Tsioulcas)

Ainsi, la combinaison de voix et d'instruments divers, telle qu'elle est décrite ici, est ce que souhaitait obtenir Artaud pour l'enregistrement radiophonique de son poème : une musique corporelle composée de souffles et de rythmes vocaux. La voix de Paule

Thévenin devait, selon lui, « travailler » son texte comme si elle lisait un quotidien. Ces mots ne lui appartenant pas, elle n'était pas censée les habiller de son individualité.

« Que Paule n'ait que 2 ou 3 phrases à travailler, que le reste elle le dise comme un texte de journal. La poésie sera donnée par la *sonorisation* » (*Œuvres complètes* XIII VII).

Cette réflexion de l'auteur n'est pas sans rappeler la conception de la musique selon John Cage. Celui-ci défend l'idée que la musique est du son à l'état brut. Ce n'est ni une narration musicale, ni une réflexion psychologique. La musique doit être comme le son de la circulation routière. On ne peut le répéter de manière identique. Cette théorie bien connue du musicien John Cage est très semblable à celle de la conception du théâtre chez Artaud, ainsi qu'au concept de sculpture musicale de Marcel Marceau. Au théâtre, le son est une question d'espace. Rihm explique comment la mise en musique du poème se sert davantage des théories scéniques du poète que du texte même : « Bientôt le poème ne sera plus le seul point de départ, plutôt la conception du théâtre d'Artaud [...] donc loin du théâtre d'action à sujets (caractères individuels en rapport) vers un rituel qui est lui-même sujet (collectif secoué) » (Rihm CD). Ainsi, la mise en scène ou l'orchestration musicale de ce poème doit s'apparenter à un rituel purificateur et non chercher à provoquer chez le public des sentiments qui relèvent de l'ordre psychologique de l'individu. La musicalité du texte est primordiale pour atteindre cet objectif. En effet, Artaud, dont le projet radiophonique est censuré, déclare sur un ton assez dramatique que la publication (seule) de son texte est un échec car « on n'entendra pas les sons, / la xylophonie sonore, / les cris, les bruits gutturaux et la voix, / tout ce qui constituait enfin une première mouture du *Théâtre de la Cruauté*. C'est un DESASTRE » (*Oeuvres sur papier* 261). En réagissant ainsi, l'auteur indique que la perte de la qualité sonore et

vocale du projet affecte la « compréhension » de ce texte.

« La langue qu'il invente pour l'émission, écrit Grossman, est orale et écrite à la fois; elle s'élabore dans les signes dressés sur la page avant de se déployer dans la polyphonie discordante des sonorités d'enregistrement » (Décarie 29). Grossman parle d'une « scénoglossie » où il s'agit de mettre en scène la vie même. Le Tutuguri propose une scénographie de musicalité, de rythmes qu'il faut analyser par le concept du souffle. Il s'agit d'une mise en scène musicale des mots qui, par des enjambements déroutants, rythme la voix et la respiration du récitant.

Artaud opère un dérèglement de la ponctuation conventionnelle obligeant son lecteur à suivre un rythme différent en observant des pauses en plein milieu d'une assertion poétique qui se présente parfois comme un axiome. Bouleversant la ponctuation, et donc un code de communication, voire de respiration, commun, Artaud réinvente un rythme respiratoire en obligeant son lecteur, par exemple à marquer une pause obligée, à un moment tout à fait inattendu. Fondée sur l'absence d'arbitraire du signe et de gratuité du jeu linguistique, la poétique artaudienne laisse percevoir une jouissance du langage, un certain humour, mais surtout une force de vie réalisée par le souffle de la lecture. Artaud développe ainsi une écriture qui valorise, comme sur la scène théâtrale, une rythmique fondée sur la combinaison d'images et de sons. Il s'agit d'instaurer « le verbe / vibratoire / systématique / et méthodique » (*Œuvres complètes* XII IX). Le mot écrit s'apparente alors au geste de l'acteur. « Pour le théâtre une ligne est un bruit, un mouvement est une musique, et le geste qui émerge d'un bruit est comme un mot clair dans une phrase » (*Messages révolutionnaires* 47). Ainsi, le mot, comme la parole de Dieu dans la Bible, met au monde les choses et les êtres. Il en est de même dans

les ordres, les prières, les charmes et les malédictions. « Ils créent le réel en déclarant l'intention du locuteur » (Vitebsky 78).

Dans le poème Tutuguri, le mot retrouve une fonction magique purificatrice, qui n'est pas sans rappeler la fonction verbale des rites shamaniques et magiques. C'est le mot-matière dont parle Carasco, et qui est selon elle, « la marque caractéristique de l'écriture du dernier Artaud : sa signature » (Penot-Lacassagne, *Modernités* 200). Selon Carasco, l'écriture d'Artaud, vers la fin de sa vie, invente « une méthode véritablement nouvelle, à la fois musicale et corporelle » qui consiste à se fabriquer « un corps-musique, » un rythme « où la continuité du chant rassemble les éléments nouveaux d'un corps nouveau, les fait filer sur une seule ligne, d'un trait, hors surface même, jusqu'à les faire danser » (195). Matérialiser, actualiser de vieux mythes, c'est aussi selon Carasco « se refaire un corps » (195). Le théâtre devra ainsi se « réaliser dans des mots-matière [...] dans des mots-corps » (195).

L'expression est tirée d'un texte d'Artaud sur Lewis Carroll «Variations à propos d'un thème » où il explique le processus poétique de ce dernier et les différentes étapes du mot-matière : « Il y a dans ce poème-ci un stade déterminatif des états par où passe le mot-matière avant de fleurir dans la pensée, et des opérations d'alchimie si l'on peut dire *salivaire* que tout poète au fond de sa gorge fait subir à la parole, musique, phrase, variation du tempo intérieur, avant de les *régurgiter* en matière pour le lecteur » (Artaud, *Nouveaux écrits de Rodez* 138). Ce travail matériel du mot réalisé par l'auteur a été observé par Paule Thévenin qui explique comment Artaud « frappait avec un énorme marteau sur un billot de bois en ahanant rythmiquement, et en proférant en cadence sur une méthode improvisée par lui ces glossolalies qu'il disait être 'ces syllabes que

j'invente' » (Penot-Lacassage, *Modernités* 203). Ce rituel quotidien ressemblait selon elle à « une phénoménale opération magique qui atteignait sens et viscères » (203).

Ces mots-matière ou mots-clé, qui ont une portée vibratoire, doivent néanmoins s'associer avec leur environnement musical et sonore initié par le souffle. Le souffle est le temps d'inspiration et d'expiration durant le temps d'élocution du mot. L'intonation est émise par les différentes tonalités et la puissance vibratoire de la voix accentuée par les différents phonèmes des syllabes. Selon Alice Tunks, le secret des écrits d'Artaud est détenu par une myriade de mots-clés qui libèrent « une gamme innombrable de doubles ou d'aspects de ce double » (248). Mais c'est, selon elle, la musique verbale qui produit la signification des poèmes. Cependant, elle ajoute qu'il ne « résulte de cette compilation aucune signification nette ou précise mais au contraire une sorte de vertige mental » (248). « Un vide se creuse là où les mots avaient leurs places et l'esprit se voit sombrer dans un courant de dissonances d'où jaillissent d'étranges échos » (248).

Selon Tunks, certaines syllabes, comme « les consonnes gutturales et vélaires comme kh, gh ou le phonème / x / dans l'alphabet grec » favorisent lorsqu'elles sont prononcées « une forte émission d'air » (248). L'homme possède dans le souffle un pouvoir magique. Tunks explique que dans les rites primitifs, il est utilisé « pour conjurer ou au contraire anéantir les forces surnaturelles qui les entourent » (248). Par exemple, les phonèmes *ke, ki, pe, pi, te, ti* ont des significations néfastes et violentes et ils abondent dans les rituels exorcistes des Brahmanes. Au contraire, *ma, ra* et *na* à cause de leur tonalité bienveillante, sont utilisés dans les prières ou les *mantrams* dans le but d'apaiser les divinités courroucées (248).

Ainsi, on trouve dans le poème Tutuguri une forte allitération de sons [k] [p] et

[t], notamment dans l'extrait étudié dans ce chapitre : « trompette » – « qui étaient couchés » – « correspond » – « jusqu'à ce que tout à coup » – « successivement » – « chaque » – « que » qui suggère que le poète était peut-être conscient du pouvoir purificateur de ces consonnes. On y trouve également une (mono)syllable comme « ras » mais surtout des allitérations de consonnes [m] [n] et de nasales qui pourraient renforcer l'idée que la poésie artaudienne a une vocalité qui se rapproche de celle d'un Mantra hindou.

Dans les strophes sélectionnées pour ce chapitre, les mots-matières sont reconnaissables par leur répétition. Dans le cas de cet extrait, on observe en effet la répétition du mot *tambour* (deux fois) ; du mot *nu* (deux fois), avec mise en évidence de ce dernier par son anagramme *un*, placé étrangement en fin de vers ; et enfin par le mot *homme(s)* (trois fois), qui n'est pas sans rappeler la syllabe mystique *aum* ou *ôm* récitée par les bouddhistes et les yogis. Fondée sur le souffle, cette parole indissociable des mantras hindous, signifie « Dieu » et elle symbolise les trois étapes de la vie : naissance, vie et mort. Semblable à ces vocables sacrés, le pouvoir des mots artaudiens, également élaboré selon ces techniques de respiration, ne se dégage pas seulement du signifiant, mais aussi du signifié, lui-même émis par le souffle.

En outre, le (dé)placement verbal et la qualité circulaire du mouvement narratif complètent l'entendement du poème. Associé à la mobilité de corps et d'esprit, le mouvement poétique performe la qualité transformatrice, voire alchimique de ce rite. L'utilisation de la conjonction de coordination *et*, par exemple, et que l'on voit apparaître neuf fois dans le poème intégral, sert à faire progresser les différentes actions, tout en les reliant comme une phrase musicale qui ne peut être séparée du mouvement des danseurs.

Dans son récit sur les Tarahumaras, Artaud déclare que les prières de son jeune guide sont récitées en symbiose avec les mouvements rapides de son corps, c'est-à-dire par une « série de déplacements devant lui-même et comme à côté de lui, [...] et qui mirent beaucoup moins de temps à se faire » qu'à être rapportés par écrit (*Tarahumaras* 21). La vitesse et la circularité du mouvement sont donc mises en évidence par l'utilisation systématique dans le poème des conjonctions de coordination toujours placées en début de vers : *et* (9 fois) ; *mais* (2 fois) ; *or* (2 fois) ; et par les six premiers acteurs du rite, dont les mouvements circulaires représentent ceux de la pensée, qui, pour ne pas être dérobée, doit s'effectuer rapidement et constamment.

Contrairement à un discours classique, les incantations sont prononcées de manière quasi inaudible, et récitées rapidement, comme si les prêtres devaient propulser des mots afin qu'ils ne soient pas détournés par un public invisible auquel ils ne sont pas destinés. Dans la scène d'ouverture du film de Wim Wenders « Les ailes du désir, » il est suggéré qu'il existe un monde parallèle à celui des mortels, où tous les esprits, bons ou mauvais, peuvent entendre les pensées de chaque individu. Selon le prêtre Tarahumara interrogé par Artaud, les choses, comme les personnes, qui étaient bonnes à l'origine, ont été avec le temps « prises par le Mal, le Mauvais Esprit » (*Tarahumaras* 33). Il est donc nécessaire d'utiliser de ruses mentales et narratives pour éviter à la parole d'être dérobée. Selon Vitebski, tout chamane a d'abord été violemment « possédé » avant de pouvoir ressurgir dans une personnalité nouvelle et une force d'esprit plus puissante et plus entière (139). Dans son récit, Artaud rapporte les paroles d'un des prêtres du Ciguri qui lui explique comment le Mal s'infiltré dans son être par la pensée : « Il y a en moi quelque chose d'affreux qui monte et qui ne vient pas de moi, mais des ténèbres que j'ai

en moi, là où l'âme de l'Homme ne sait pas où le Je commence, et où il finit [...] » (*Tarahumaras* 33). Le vol des mots de la pensée est un des symptômes de ceux qui se disent possédés. Le possédé est donc privé d'intimité de pensée. Le « possesseur » est cette autre identité ou entité qui s'est introduite entre lui et son moi véritable. Cette explication chamanistique fait étrangement écho à la théorie du souffle chez Artaud (qui se disait lui-même possédé), et qui a été analysé par Derrida.

L'avenir du théâtre artaudien se trouve dans ses origines, à la veille d'une naissance, à la veille de celle d'un souffle. Selon Derrida, Artaud utilise la métaphore de son propre corps pour expliquer le fonctionnement de son théâtre. « Or on le sait, Artaud vivait le lendemain d'une dépossession : son corps propre, la propriété et la propreté de son corps lui avaient été dérobés à sa naissance par ce dieu voleur qui lui-même est né 'de se faire passer / pour moi-même' » (Derrida 342).

Lorsque Artaud évoque le théâtre, il emprunte un chemin qui se détourne du langage et qui se manifeste comme une « dépossession » de son propre corps. Selon Artaud, le texte doit s'affranchir du Logos, c'est à dire « d'une écriture plus ancienne que lui, [une] archi-parole » (260). Dans « La mise en scène et la métaphysique, » il écrit que ce théâtre doit substituer « la poésie du langage » à la poésie de l'espace, c'est-à-dire à ce « qui n'appartient pas strictement aux mots » (*Théâtre et son double* 57).

Artaud, ajoute, dans une note, que les mots doivent céder à la tentation physique de la scène en « substituant aux formes figées de l'art des formes vivantes et menaçantes, par lesquelles le sens de la vieille magie cérémonielle peut retrouver sur le plan du théâtre une nouvelle réalité » (57). Ainsi, selon Derrida, Artaud a voulu nous apprendre l'unité avant la dissociation. « Artaud savait que toute parole tombée du corps, entendue ou

reçue, s'offrant en spectacle, devient aussitôt parole volée » (257). Le public, tout comme les critiques qui la commentent et la classifient dans un système structuraliste fondé sur les différences, la dérobent en même temps à son auteur. La parole soufflée loin du corps de son orateur acquiert une signification nouvelle et le poète en est aussitôt dépossédé.

Cette inspiration s'exerce par le jeu d'une différence qui, selon Derrida, se réalise à la fois dans le temps et dans l'espace. Ce mouvement spatio-temporel de la signification est traduit selon Derrida par le néologisme de la *differance*, qui s'inspire du mot « errance » pour souligner le mouvement incessant réalisé par la production de sens.

Au théâtre, le souffleur est, selon Derrida, l'acteur principal de cette idée : « l'invisibilité du souffleur qui assure la *differance* et le relais indispensables entre un texte déjà écrit d'une autre main et un interprète déjà dépossédé de cela même qu'il reçoit » (262).

L'acteur inspire cette autre voix, « lisant elle-même un théâtre plus vieux que le poème de mon corps, que le théâtre de mon geste » écrit Artaud, qui, d'après Derrida semble avoir voulu « faire voler en éclats » cette machinerie du théâtre classique (262). Pour Artaud, le souffleur transmet de l'impouvoir à l'acteur et correspond à une véritable « déperdition » (Derrida 263) : « Dès que je parle, les mots que j'ai trouvés, dès lors que ce sont des mots, ne m'appartiennent plus, sont originellement répétés. Je dois d'abord m'entendre » (265). Ainsi pour pouvoir s'entendre, Artaud utilise le souffle, qui doit se substituer au mot. La mise en scène des mots, la musicalité des vers, la sonorisation du texte, tout ceci est combiné pour produire du sens qui n'en aura que par son énergie, c'est-à-dire mobile, rythmée et agile. Sur scène, Artaud cherche à retrouver une communion parfaite entre le mouvement physique et celui de la pensée afin de faire revivre la vie qui est l'essence de son moi véritable, mais qui ne lui appartient pas. Pour

éviter la dépossession, il faut prendre de nouveaux chemins de la pensée, qui, comme ceux des mythes et rituels, sont assez obscurs, sinon déroutants. Les codes de communication trouvés dans les rites religieux, comme l'usage du tabac dans la culture amérindienne, sont toujours complétés par un accompagnement musical ou vocal. Comme les prières et vocables, les costumes, les plumes d'oiseaux puissants, les tambours et les cloches sont utilisés « pour créer des effets musicaux hypnotiques » selon Vitebsky (52). Le tambour est un code de communication puissant entre le monde des vivants et celui des esprits. Dans certains cas, il est associé à une monture, comme en Sibérie, et donc au cheval, représentant le monde des esprits dans les croyances amérindiennes (79). Dans le rite du Tutuguri, l'arrivée d'un homme nu sur un cheval provoque l'accélération du rythme du rite. Dans le texte, la diminution progressive des vers de quinze à deux pieds permet d'accélérer la lecture concernant le cavalier. Le rythme, essentiel au rite et au poème, possède un pouvoir de transformation de l'inconscient du sujet. Selon Piers Vitebsky, « l'expérience du monde des esprits est intimement liée à la musique » et du tambour en particulier qui est considéré comme « l'instrument de musique par excellence » (79). Que ce soit à l'aide d'un tambour, d'une maraca, ou d'une baguette de bois « le sens symbolique d'un instrument peut dépasser de loin le son qu'il produit » (79). Les études sur les « états modifiés de conscience » (EMT) a conduit à des théories sur les effets neurophysiologiques de la musique, et particulièrement ceux des percussions. Ces expérimentations « laissent supposer que la percussion harmonise l'activité neurale et la fréquence vibratoire du son, mais l'on a mis en doute la valeur de ces expériences » (81). Les courants néo-chamanistes affirment qu'un pouls battant à 200 coups par minute permet à beaucoup de personnes

inexpérimentées d'entrer rapidement dans un EMC (81).

Cette situation de transe, produite par le rythme des percussions et ouvrant le sujet à une autre réalité, s'apparente à la situation du poète antique, que l'on considérait guidé, ou bien possédé, par des énergies invisibles. « Dans la Grèce antique, on disait que la poésie, la musique et les arts étaient des dons des Muses, déesses dont le nom a donné naissance au mot 'musique.' Les grands poètes admettaient qu'ils n'étaient que des canaux pour les Muses » (Vitebsky 69). Ainsi Homère écrit au début de l'Odyssée « Chante en moi, O muse, et par moi conte l'histoire de cet homme habile en tous les arts du combat [...] » (69). Le poète prête son corps et sa voix par l'intermédiaire du souffle à une force qui le submerge. L'inspiration est donc décrite ici comme un cas de possession. Semblable au poète grec, Artaud est l'instrument parolier d'une force qui le dépasse. Son texte est non seulement la manifestation poétique de la parole divine, mais il est aussi celle de sa possession qui s'exprime par le son et par le mot. La force d'une *langue-coup* et la danse de *mots-matières* doit, comme au théâtre rituel, provoquer un changement de conscience par les sens physiques, et ouvrir un passage vers une autre réalité ou un autre paradigme.

## CHAPITRE 5 - LE DERNIER SOLEIL : MOUVEMENT, VITESSE ET SPIRALE DE LA PENSÉE.

Ayant bondi, ils avancent suivant des méandres circulaires  
et le cheval de viande saignante s'affole  
et caracole sans arrêt  
au faite de son rocher  
jusqu'à ce que les six hommes  
aient achevé de cerner complètement  
les six croix

Or, le ton majeur du Rite est justement  
L'ABOLITION  
DE LA CROIX

Ayant achevé de tourner  
ils déplantent  
les croix de terre  
et l'homme nu  
sur le cheval  
arbore  
un immense fer à cheval  
qu'il a trempé dans une coupure de son sang.

(Artaud, *Oeuvres* XIII 79)

Dans cette dernière partie du poème « Tutuguri ou le rite du soleil noir », le ton majeur est rythmé par l'accélération du galop du cheval et le bruit de ses sabots affolés qui finissent par se réguler comme les battements d'un cœur. Cette image, symbole de vie et de mort, est associée à celles du cheval « de viande saignante », située au début du texte et de « la coupure de sang » du septième homme, nu, sur sa monture, qui constitue son dernier vers. On retrouve donc la thématique classique de la mort (du chamane) qui doit se réaliser durant le rite. Cet état transformateur est révélé par une triple thématique du mouvement, de la vitesse et de la circularité des agents du rite du soleil noir.

## 1 - Mouvement, pensée, écriture en spirale.

Semblables aux derviches tourneurs des confréries soufies, les six danseurs Tarahumaras effectuent des danses circulaires qui se terminent dans un mouvement encerclant les six croix plantées dans le sol. Les six croix représentent les six étapes du soleil. Cette danse en spirale est doublée par le bruit du cheval qui « caracole sans arrêt [...] jusqu'à ce que les six hommes aient achevé de cerner complètement les six croix » (Artaud, *Oeuvres* XIII 79). Le rythme de la versification est produit, sur le plan sonore, par une accélération du galop, et sur le plan visuel, par une accumulation de plus en plus rapide des pas des danseurs. Les spectacles de danse, déclare Richard Schechner, qu'ils soient traditionnels comme ceux des derviches turques, ou contemporains comme ceux de Laura Dean ou de Robert Wilson développent tous un mode d'intensité qui s'accumule en s'accélération (11). Schechner cite la danseuse Trisha Brown pour définir ses œuvres intitulées *accumulations* : «The accumulation is an additive procedure where movement 1 is presented ; start over. Movement 1 ; 2 is added and start over. 1, 2, 3 is added and start over, etc., until dance ends » (11).

Les performances comme celles des derviches tourneurs produisent selon l'anthropologue une accumulation-répétition qui soulève les danseurs et parfois les spectateurs dans une transe extatique. Contrairement à une structure narrative ou musicale linéaire classique, le mode de réception du public est réalisé lorsqu'il y a accumulation, comme c'est le cas dans la musique répétitive de Philip Glass, où, nous dit Schechner, le cerveau du spectateur se connecte davantage que dans une structure mélodique linéaire : « the spectator's mind tunes in to subtle variations that would not be detectable in a structure where attention is directed to narrative or melodic development »

(11). L'état de transe, qui résulte d'une musique ou d'un pas répétitif, est le but ultime de certaines cérémonies car il permet au sujet de développer un état d'ivresse « spirituelle » qui va réduire son ego, au profit d'une identité connectée à l'univers et donc au divin. Cet état extatique peut également être atteint par le mouvement du mental sous l'influence d'un psychotrope naturel comme le peyotl.

Sur la page, ce mouvement peut prendre la forme d'une écriture en spirale, comme le remarque Evelyn Grossman à propos des premiers poèmes d'Artaud, c'est-à-dire un corps textuel où « la pensée se retourne sur elle-même, se dédouble en échos anagrammatiques, se renverse « OMBILic des LIMbes » (Penot-Lacassagne, *Modernités* 95). Dans l'extrait précédent du poème Tutuguri, on remarque la présence d'un anagramme les mots UN et NU, révélé par l'enjambement insolite entre un article indéfini et un nom propre :

le cheval noir avec un  
homme nu

L'écriture en spirale est présente également avec la présence de toutes ces conjonctions de coordination en début de vers qui redirige la pensée du lecteur dans des directions circulaires jusqu'à former des conclusions qui semblent tourner en rond, comme c'était le cas au début du poème pour le septième homme qui est le soleil, « Or, ce septième homme / est un cheval, « Mais c'est le cheval / qui est le soleil / et non l'homme. » Selon Grossmann, « Cette écriture spirante, hésitant entre inspiration et aspiration » est donc bien présente tout au long de ce poème du Tutuguri, dans sa première version.

Dans le rituel du Tutuguri, les six danseurs tournent autour des croix plantées dans la terre, comme des victimes, puis les arrachent avant l'arrivée de l'homme nu tenant à la main un fer à cheval. Pour le lecteur du poème, la capacité de représentation

mentale l'arrivée au galop du cheval qui semble percer le cercle sacré du rite est principalement réalisée par le son, qui se rapproche puis s'éloigne comme s'il s'agissait d'une ligne en perspective traversant la page. Ainsi le poème, par le son et sa vitesse, propose une géométrie de l'acoustique. Sur un plan visuel, ce galop, comme une ligne de fuite, vient interrompre le mouvement circulaire des danseurs, et rappelle la barre d'un cadran solaire qui indiquerait, par son ombre, l'heure du soleil. La circularité des mouvements illustre, en outre, le mouvement de révolution de la force de vie qui se régénère par le mouvement et la vibration énergétiques. Cette ligne de fuite, cassant le mouvement cyclique des danses, illustre l'analyse de Deleuze et Guattari sur la spécificité de la textualité orientale, qu'ils estiment être caractérisée par la vitesse et le mouvement perpendiculaire. Inspirés des expériences d'Antonin Artaud sur les Tarahumaras, les philosophes expliquent comment les psychotropes, comme le peyotl, proposent une distribution rhizomique de la connaissance. Selon les Tarahumaras, le peyotl est un « rhizome que l'on cueille à fleur de terre [et] que l'on va chercher dans le désert, lors du voyage initiatique, jusqu'à 500 kilomètres » (Carasco). Le rhizome est le nom biologique donné au bourgeon d'une plante et Deleuze et Guattari choisissent cette analogie pour évoquer un nouveau paradigme concernant la distribution du savoir. Contrairement à l'arbre aux racines, le rhizome ne subordonne pas les informations les unes aux autres de manière pyramidale. Au contraire, sa composition est décentrée et privée de structure de base ou de principes originels. Ce concept permet d'analyser la relation entre deux idées ou choses et surtout l'espace entre deux pôles. L'utilisation dans la pensée orientale du langage du rhizome pour exprimer la relation entre deux choses plutôt que la chose elle-même est selon eux un moyen de produire de l'inconscient

(Deleuze 39). Fait de fluctuation et de fluidité, l'inconscient est similaire par nature à la pensée consciente qui reste toujours en mouvement et donc indéfinie. La vitesse de la pensée transforme le point (final) en ligne. On va trouver dans les systèmes d'organisation textuelle rhizomique une logique du « et » qui est si fréquente dans les poèmes du Tutuguri. Placée en début de vers, et n'ayant parfois aucun rapport syntaxique ou logique avec le vers précédent, la conjonction de coordination « et », qui est utilisée trois fois dans cet extrait du poème, et dix fois dans la totalité du poème, permet de transmettre deux idées : le mouvement et la vitesse de la pensée, ainsi que son absence d'origine ou de fin. Selon Deleuze et Guattari, cette relation entre les idées est caractérisée par un mouvement transversal où se concentre la vitesse : « Entre les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rêves et prend de la vitesse au milieu » (39).

Dans un article consacré à l'exposition Antonin Artaud de la bibliothèque nationale de France en 2007, Raymonde Carasco retranscrit les propos d'un chamane Tarahumara qu'elle a elle-même interrogé en février 1997 et en avril 2000 à Nogorachic. Le *sueño (ri-muka)* qui est le rêve éveillé des shamans est aussi appelé le rêve-éclair car il s'agit d'un travail de la pensée. Ce processus ouvre la perception du sujet à « un autre mode de voir et de penser, un rapport (ou non-rapport) entre la question du corps et le problème de la pensée » (Carasco). Pour celui qui vit entre le monde visible et le monde invisible, la pensée doit être contrôlée avec précaution car elle se manifeste immédiatement, à la vitesse de l'éclair. À la fin de son article, Carasco explique que ce problème « est bien celui de la pensée, cette *vitesse infinie de la pensée* dont l'indien

Tarahumara fait l'expérience quotidienne, et dont la plante du Jikuri peut être le révélateur, l'expérimentation rituelle » (Carasco).

Le Peyotl (ou Jikuri) donne au Tarahumara « l'expérience du corps et celle de l'infini de la pensée, *des nerfs*, dans un devenir-plante qui s'ouvre à son tour sur un devenir-Homme » (Carasco). Cette expérience est aussi celle de l'infinie « vitesse de la pensée, expérience même du *Jikuri*, » c'est-à-dire le Ciguri où l'esprit du Peyotl. Le corps est lui aussi infini, non pas dans le temps, mais plutôt dans l'espace, « *non pas dans l'éternité certes, mais dans le temps illimité* » (Carasco). Selon les chamanes, nous avons tous un double de notre corps qui n'est pas perceptible à l'œil nu mais, qui dans certains états léthargiques conscients ou inconscients, peut voyager à sa guise. C'est ce qui s'appelle la projection astrale. L'expérience du Peyotl donne à Artaud une nouvelle sensation et compréhension de son corps qui lui donne l'impression d'appartenir à l'illimité. Son projet théâtral expliqué dans *Le théâtre et son double* et cité dans l'article de Carasco cherche à prendre en compte ce doublage de l'être, que le poète estime pouvoir conserver dans sa totalité grâce au théâtre : « 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 » (Artaud).

Dans cette optique, on peut alors déclarer que c'est le mouvement et la vitesse qui définissent le mieux la pensée et le corps, conçus comme des énergies organiques et influentes. L'énergie est composée de plusieurs vibrations, qui sont actionnées comme les différents axes d'une roue. Cette énergie spirituelle ou physique devient une seule et même entité lorsque la roue est en mouvement. Mais c'est la vitesse de rotation qui

transforme la multiplicité en unité ou totalité, car avec la vitesse des rayons, on ne distingue plus les différents axes de la roue. Le tout forme un ensemble. C'est pourquoi le mouvement et la vitesse sont essentiels à la conservation des énergies vitales. Par la motion, l'être atteint un état de symbiose avec son environnement, qui l'amène progressivement à réaliser son unité entre le microcosme et le macrocosme. Le manque de mobilité engendre au contraire les divisions et l'arrêt de la force de vie. Les distinctions produisent une pensée issue d'un système de différences, qui fonctionne en séparant, au lieu d'unir. C'est en effet à l'arrêt que l'on distingue les différentes unités de la roue.

Les rayons symbolisant les individus, disparaissent au fur et à mesure que la rotation de la roue s'accélère faisant apparaître alors un ensemble uniforme circulaire et vibratoire. Cette communion dans le mouvement représente la vie donnée par une source unique, symbolisée dans le rite du Tutuguri par l'action des danseurs autour des six croix :

« Alors on voit les hommes des croix, jaillis comme du sol, avancer en sautillant et en cercle et chacun d'eux doit cerner sa croix sept fois sans toutefois briser le cercle total »

(Artaud, *Les Tarahumaras* 75)

En outre, l'arrivée dans le cercle d'un septième homme brandissant un fer à cheval qu'il a trempé dans son sang est une image transversale qui vient interrompre l'action circulaire des danseurs. Telle une image apocalyptique, l'arrivée soudaine de ce cavalier nu annonce un parallèle intentionné entre la religion chrétienne et le Tutuguri, qui prend une tournure sacrificatoire. Dans la religion catholique, le dernier repas de Jésus se passe lors de la cène, qui est ritualisée depuis ce temps par le monde chrétien dans sa totalité.

Cette communion mythique, également appelée l'eucharistie, est considérée comme la transsubstantiation miraculeuse du corps du christ en pain et de son sang en vin.

Le terme « transsubstantiation » a vu le jour vers la fin du Moyen-Âge. Les philosophes de cette époque considéraient tout objet matériel comme étant composé de deux qualités essentielles : la substance et les apparences (les réalités sensibles). Selon le Dr. C. Jill Grady qui a étudié la cérémonie du Peyotl chez les Huichols, voisins des Tarahumaras, le cactus incarne une trinité spirituelle, qui s'apparente à la Sainte Trinité catholique. Chassé à l'arc par les indiens Huichols au Nord du Mexique, le peyotl est à la fois l'esprit du cerf, représentant le héros ancestral Kauyumari, l'esprit du maïs, qui représente la déesse mère Niwetsika et l'esprit du cactus lui-même. Cette trinité est donc, selon Grady, semblable à celle du Père, du Fils et du Saint Esprit, appelé aussi la vierge cosmique dans la religion chrétienne. L'absorption du peyotl joue donc le rôle de transsubstantiation miraculeuse, comme celui du vin dans la cène qui symbolise le sang donné par le Christ. D'après le témoignage d'Artaud, le Peyotl est aussi appelé Jésus-Christ. (*Tarahumaras* 118). Le cactus n'est pas le seul psychotrope que l'on peut lier avec le christ. En effet, il existait une croyance, partagée par Maria Sabina au Mexique, que le champignon hallucinogène était associé au corps du Christ. Selon John Allegro, l'auteur de *Il Fungo Sacro e la Croce*, cette croyance est présente dans le Nouveau Testament mettant en rapport sous une forme allégorique le champignon sacré, l'*amanita muscaria* et le « Fils de Dieu » (Benitez 93). Il existe bien un pouvoir naturel qui donne aux êtres humains la possibilité de communiquer avec le monde invisible. Considérés hérétiques, ces dons chamaniques sont bannis de l'Eglise catholique souhaitant contrôler le monopole du pouvoir spirituel : « L'idéologie indienne considère l'expérience extatique qui constitue justement une relation directe avec la divinité, comme une expression de sa religiosité.

Au contraire, les religions qui se sont développées dans l’Ancien Monde, et en particulier le christianisme, se basent sur les concepts de l’espérance et de la foi » (Benitez 91).

Avec le rite du Tutuguri, Artaud semble donner une version indigéniste de la communion chrétienne qui, par contraste, ou provocation, célèbre l’abolition de la croix. L’arrivée du chevalier annonce de toute évidence un changement spirituel, qui a un rapport avec la signification de la croix pour les Tarahumaras et pour Artaud. On remarque dans la forme des vers une allitération systématique des sons [k] et [r] qui nous ramènent inconsciemment vers ce thème. Dans la version longue, les six croix représentent les étapes du soleil qui sont symbolisées par la passation d’une boule de feu refusant de s’offrir.

[...] Les six hommes ont ouvert les bras, non pour faire la croix, mais avec leurs mains en avant, comme s’ils voulaient recevoir la boule, et celle-ci, tournant autour de chaque croix implantée, ne cesse pas de se refuser. /

[...] La boule en feu a brûlé les six croix ; les six hommes les mains en avant et qui ont vu venir la chose sont tous les six / épuisés et bavants. / Et le bruit du galop s’exaspère. / Et l’on perçoit à l’horizon des croix comme un cheval emporté qui s’avance / avec un homme nu dessus / car le battement du rythme était 7. / Or il n’y a que six croix ./ (*Les Tarahumaras* 78)

Le nombre 6 symbolise dans la mythologie chrétienne le passage d’un état dans un autre, celui où l’individu triomphe des tentations et peut enfin aboutir au septénaire. L’archange Saint Michel, combattant le mal, se place dans le zodiaque le 29 septembre, c’est-à-dire « six jours après l’équinoxe d’automne, au début des enfers et exactement à

l'opposé de Jonas le 29 mars » considéré comme « le Christ soleil, qui prend son essor » au début de l'œuvre. Michaël, dont le nom signifie 'semblable à Dieu' en est l'aboutissement (Blanquart 109). Le nombre six représenté par les croix du rite du Tutuguri et par le nombre de danseurs se retrouve également dans le mythe de création de ce rite de demande (de pluie, de soleil, de santé, etc..). Ce mythe originaire du rite a été retranscrit par Ascension Amador Naranjo, qui explique que la cosmogonie Tarahumara met sur la scène de l'œuvre de Dieu, c'est-à-dire la création du monde, six hommes, qui parcouraient une terre infertile et fossilisée. Ils se lamentaient constamment parce que le soleil brûlait tout sur son passage. C'est ainsi qu'ils commencèrent la danse du « dutuburi » devant trois croix. Au bout de trois jours, le sol s'allégera, la terre se fertilisa et il n'y eut plus jamais de problème, jusqu'au jour où les hommes réclamèrent des épouses et le droit de se reproduire. Comme Adam et Eve, ils mangèrent le fruit défendu et furent transformés en êtres humains qui, par désespoir, décidèrent de sacrifier leurs propres enfants durant les danses du « dutuburi » (Naranjo 69). Heureusement, Dieu intervient pour faire cesser ces sacrifices.

De nos jours, le seul sacrifice restant est celui du taureau qui, selon Raymonde Carasco, précède le rite du Yumari, rite de remerciement, situé avant le rite du couteau lui-même placé avant le rite du Tutuguri. Tous ces rites se passent du soleil couchant jusqu'à l'aube, puis de l'aube à l'aurore comme si ces danses représentaient un passage nécessaire, mais continu. Les danseurs du premier rite vont jusqu'au bout d'eux-mêmes : « Une centaine d'invités dansèrent jusqu'à l'ivresse dans des rythmes bientôt extatiques de sonnailles, clochettes, violons, bruits de pas sur la terre battue, en des figures

tournoyantes, spiralées, de plus en plus accélérées, jusqu'à l'arrêt net de l'épuisement » (Carasco).

Ainsi, les thèmes principaux liés à ce rite de passage sont le mouvement mental et physique, ainsi que la vitesse qui est dans le contenu de la version épurée du Tutuguri, mais qui caractérise la versification de la deuxième version. On y trouve accumulation de plus en plus rapide du verbe et intensification de la quantité des informations. Le lecteur est soit entraîné dans une danse des mots, soit attelé à une course qui, par le manque de ponctuation ou par la longueur des vers, le mène dans une course haletante. Dans les deux cas, il s'agit de bouleverser l'aspect corporel du processus de lecture afin d'ouvrir la voie à un voyage spirituel. Sur la scène du rite, les acteurs entament une danse, qui engendre une dissolution du moi grâce aux mouvements extatiques qui leur feront atteindre un état spirituel supérieur. L'identité du sujet semble ainsi se définir par le mouvement, qui, tel le rite de passage, n'a ni origine ni fin.

## **2 - La croix et le corps.**

Selon William L. Merrill, Artaud est le premier « anthropologue » à considérer les Tarahumaras comme des esprits philosophes, religieux et éclairés. Si leur vie est, comme dans toutes les autres sociétés, composée de croyances ritualisées par des chefs religieux, il n'y a en revanche pas de distinction entre leur religion et la vie quotidienne. Il n'y a pas un temps réservé à l'un ni à l'autre. Il y a un seul temps pour tout, ce qui rend la transmission de la connaissance plus fluide et efficace au sein de la société Tarahumara ou *Rarámuri* :

« In Rarámuri society, this knowledge is not compartmentalized from the rest of life, there are no specialists who dedicate themselves to elaborating and systematizing it, and no formal educational institutions exist to perpetuate it. Its transmission is informal, and like the knowledge itself, part of the flow of everyday life » (Merrill 13).

C'est donc une connaissance qui est pratiquée au quotidien, afin de donner au sujet Tarahumara les ressources spirituelles nécessaires pour se positionner dans la société et dans l'univers. Contrairement au système religieux occidental, il n'existe pas de temps ou d'espace réservé à l'apprentissage spirituel qui est au contraire intégré aux actes journaliers. Le concept de l'âme, qui définit l'essence de la condition humaine dans son ensemble, est donc l'élément de base de cette philosophie : « It defines the essence of human existence on the biological, spiritual, and social planes and the nature of the articulation of the individual with the moral and natural worlds » (Merrill 14).

Par ce savoir transmis oralement, les Tarahumaras acquièrent un sens moral qui ne s'étend pas seulement à la société humaine mais aussi au monde naturel. L'influence catholique n'a que très peu d'influence dans le développement spirituel des Tarahumaras, mais elle est identifiable, selon Merrill, dans les rituels avec l'usage de la croix.

Toutefois, ce symbole est plus ancestral que celui du monde catholique.

Les Tarahumaras attribuent aux croix des propriétés préventives contre les maladies. La croix (parfois encerclée) représente également les quatre directions honorées par les cultures amérindiennes sur tout le continent américain. On retrouve ces symboles dans les pétroglyphes, peintures rupestres, ainsi que sur les textiles amérindiens. Les croix symbolisent la protection contre les forces de destructions. Selon Merrill, les Rarámuri placent de petites croix sur la scène du rite, à côté des grandes croix qui sont là pour

Dieu, avec des offrandes de nourriture pour pacifier les relations avec les esprits destructeurs. Ceci sera enterré à la fin du rite. « They call these crosses *nawiri* (disease[s]), and near the end of the event they bury this food [...] hoping to neutralize the threats from them » (Merrill 79). Ainsi, les discours des Raramuri incluent les conceptions religieuses européennes en présentant également une vision manichéenne des forces, mais ils ont une notion du temps et de l'espace différent. Alors que le temps est considéré linéaire et chronologique dans la pensée occidentale, il est principalement cyclique, comme dans la plupart des cosmologies du monde. Les quatre points cardinaux représentent le niveau universel dans lequel les humains évoluent. Comme dans les anciennes civilisations mayas et aztèques, les Tarahumaras divisent l'univers en sept mondes superposés. Nous vivons au niveau quatrième qui symbolise un cercle éternel de création et de destruction : « Cyclical time is [...] basic to the everyday cosmology, appearing both in the annual agricultural and ceremonial cycles and in the view that the present world is the fourth in a never-ending cycle of creation, destruction, and replacement » (Merrill 73).

Artaud revalorise les cérémonies religieuses des Tarahumaras qui ont, du fait de leur inaccessibilité géographique et de leur philosophie de vie, plus de capacités de résistance à l'invasion culturelle et religieuse de l'occidental. Artaud reproche à l'église européenne de ne pas responsabiliser l'individu vis-à-vis de l'univers. Celui-ci ne se sent pas concerné par ce qui se passe autour de lui, ni connecté avec le monde. Le sentiment religieux catholique privilégie, au moyen du confessionnal, une relation personnelle avec une autorité hiérarchique spirituelle qui ne s'exprime que par le jugement et le sentiment de culpabilité envers des actes individuels. La religion, telle qu'elle est exercée dans la

société d'Artaud, ne favorise pas le sentiment d'appartenance au monde ni la relation avec une conscience cosmique. Bien au contraire, elle favorise, par le contrôle, l'existence d'un moi qui exulte d'exister dans la honte, le tabou, le secret et toutes autres sortes de souffrances illusoire et inutile. La croix, dans les vers du poème, représente la religion catholique et son influence, par le langage, sur le processus identitaire de l'europpéen : « Car on ne sait pas assez, on ne sait pas du tout ici en Europe / combien la croix est un signe noir. / On ne sait pas assez « la puissance salivaire de la croix », et combien la croix est une éjection de salive mise sur les mots de la pensée » (Artaud, *Tarahumaras* 73).

Dans la seconde version du poème, Artaud met en relation la croix avec Dieu, tel qu'il est perçu dans sa société et selon sa propre expérience de vie. Le soleil, représente le but ultime du Tutuguri, et la langue incarne le Verbe créateur du Tout-Puissant.

Au Mexique, la croix et le soleil vont de pair, et le soleil sautant est dans cette phrase tournante qui met six temps pour parvenir au jour, / la croix est un signe abject et qu'il faut que la matière brûle, / pourquoi abject, / parce que la langue qui en salive le signe est abjecte, / et pourquoi en salive-t-elle le signe ?/ pour l'oindre. / Il n'y a pas de signe saint ou sacré s'il n'est pas oint. / Or la langue au moment de l'oindre n'est-elle pas elle-même en pointe ?/ ne se place-t-elle pas entre les quatre points cardinaux ?/ Il faut donc que le soleil apparaissant saute les points de la phrase abjecte à sauver, dont il fera une espèce de translation sur le plan foudre. (Artaud, *Les Tarahumaras* 73)

Ces vers, sur un ton dramatique et prophétique, semblent vouloir résoudre la question du langage et de l'identité humaine, en utilisant une poésie « indigène, » mêlant les éléments naturels, comme le ciel, le feu et la terre, au contenu du message. Dans un autre texte utilisant ce style poétique un peu obscur pour l'occidental, Artaud explique comment son expérience du Ciguri l'a transformé sur un plan physique et spirituel : « C'est ainsi que mon expérience du Peyotl m'a retiré de l'inanité et que, franchie la croix du spasme où mon cœur en éclatant a mué, je suis allé derrière les choses là où le Vierge de l'Eternel m'a frappé, puis renvoyé, et je suis ressorti sur la terre comme foudroyé dans ma pensée » (*Tarahumaras* 118).

Dans cet extrait, Artaud explique comment ce rite de passage a transformé sa conscience identitaire. Contrairement au sujet lacanien soumis au regard subjectif de l'Autre, Artaud semble s'être constitué une identité par le rapport qu'il a soudainement établi avec « l'infini ». Le processus de subjectivisation expliqué par Lacan dans le stade du miroir ne donne pas en revanche au sujet la possibilité d'ouvrir sa conscience identitaire sur un champ cosmique spirituel. Bien au contraire, ce stade donne au sujet un sens du *soi* erroné : l'image découverte dans le miroir est celle d'un double non pas interne mais externe, une copie de soi, qui est validé par un tiers comme étant le soi authentique. Selon Camille Dumoulié, l'œuvre Artaud peut paraître confirmer la visée éthique de la psychanalyse selon Lacan pour qui l'identité se crée à partir d'une entrée symbolique dans le langage (2).

Artaud est également conscient du fait que Dieu le Père attribue un nom au nouveau-né, qui est défini par les autres noms qu'on ne lui a pas attribués, par négation. Il

s'agit pour le poète d'un problème majeur puisque le sujet, comme Antigone, marchant entre deux morts, est hantée par des moi-fantômes qui lui dérobent son identité :

« Ai-je assez marché au supplice moi-même pour avoir le droit d'ensevelir mon frère le moi que Dieu m'avait donné et dont je n'ai jamais pu faire ce que je voulais parce que les moi autres que moi-même, insinués dans le mien propre comme je ne sais quelle insolite vermine, depuis ma naissance m'en empêchaient » (« Antigone chez les Français »).

Selon Camille Dumoulié, ce texte met en jeu une logique artaudienne du moi :

[...] le moi est un cadavre, une sorte de mort-vivant hanté par les autres moi et animé par ce qu'Artaud appelle la « Libido astrale » ; pour commencer à vivre, enfin, en tant que lui-même, pour se libérer de cette première mort, il lui faut assassiner son moi afin d'éliminer les suppôts qui se sont mis sur lui. Cette opération consiste à ramener tout l'être, ses suppôts et ses mensonges, au point zéro qu'on peut appeler celui de la seconde mort, point pur, néant absolu à partir duquel il se recréera. (4)

Pour Artaud, l'attribution du nom par le Logos, le verbe et donc Dieu, est une première mort au moi authentique. La deuxième mort consiste à tuer cette fausse identité sociale. Selon Lacan, notre identité est toujours construite dans un champ social et symbolique constitué par l'Autre. La subjectivité repose sur une identification imaginaire (une méconnaissance) à l'intérieur d'une structure de représentation symbolique. Lacan, qui, comme Artaud s'interroge sur la question d'un Dieu trompeur ou non, déclare que le réel, constitué d'atomes, n'est ni illusion ni mensonge, sinon ce serait une affaire bien grave.

Par cette remarque, Lacan suggère, comme Artaud, et à la différence de Descartes, qu'il existe un principe de déception dans la composition de la matière même :

« Lacan [...] does not simply propose the idea that material forms are phantoms, but suggests rather a principle of deception at work in the very composition of matter. To pursue that line of thought is to collapse the foundations of Logos » (Goodall 31).

La théorie lacanienne du stade du miroir repose sur une division qui existe entre le monde intérieur du sujet (Innenwelt) et son entourage (Umwelt). La complexité du moi, c'est-à-dire le non-tangible, est, selon Lacan, en parfaite contradiction avec les formes corporelles, qui sont, elles clairement définies : « The total form of the body is given to [the subject] only as a Gestalt, that is to say, in an exteriority in which this form is certainly more constituent than constituted...in contrast with the turbulent movements that the subject feels are animating him » (Goodall 32). Ainsi, la théorie de Lacan explique bien cette division tourmentée entre deux niveaux de perception paradoxaux : interne et externe. Le premier étant vécu par le sujet comme un état muable, flou et organique, alors que le second état est vécu comme une image fixe imposée par le regard de l'autre, enfermant le sujet dans une identité l'éloignant de la vérité. Le sujet est donc entraîné dans une série de mensonges qui sont à la fois composés de son histoire personnelle et de celle qui est énoncée par les autres à son égard. Comme le déclare le chamane Don Juan à son disciple Carlos Castaneda, il faut effacer sa propre histoire, qui est le plus souvent constituée par les autres, « parce que cela nous libère des encombrantes pensées de nos semblables » (Castaneda 36). Ce faisant, nous nous libérons également de toute certitude fixe et croyance ne nous appartenant pas et qui nous éloigne toujours plus de la réalité. L'entrée dans l'ordre symbolique invite le sujet à vivre dans un

système de mensonges et d'illusions. Au contraire, l'identité authentique est mutable, inconstante, mobile, altérable. Elle participe à la réalisation de la vérité.

«It is this externalized Gestalt, the *imago*, that becomes the gate or trap by which the subject enters the symbolic order where he 'from the first move finds himself to be no more than a pawn, forced inside this system, and excluded from any truly dramatic, and consequently tragic, participation in the realisation of truth'» (Goodall 32).

Ainsi la théorie lacanienne est semblable à celle d'Artaud dans la mesure où ils font tous deux une distinction entre identité interne et identité externe, mais Artaud positionne cette dichotomie dès la naissance alors que Lacan la place durant la petite enfance. « For Lacan, the mirror stage [...] establishes a starting-point for inauthentic being at a safe distance in time from birth » (32). Selon Goodall, le mensonge provient du symbolique et de l'image. « Thus it is the symbolic and not the real, the image and not the substance of the body, that causes humans to be excluded from 'participation in the realization of truth' » (32). Artaud explore l'Innenwelt (le monde intérieur) du corps d'une manière qui préfigure la théorie lacanienne du stade du miroir, en particulier dans le texte « Description d'un état physique » datant de 1925. Il associe, comme Lacan, la reconnaissance de l'imago avec l'entrée dans le monde du symbolique. Mais ce passage produit l'effet inverse dans la pensée artaudienne. L'unité du corps perçue dans le miroir, se dissout pour lui en « membres filiformes et cotonneux » comme « des images de membres lointains et pas à leur place » (Artaud, *L'ombilic des limbes* 63). Artaud parle de « décorporation de la réalité » c'est-à-dire d'une rupture de la réalité qui se multiplie « elle-même entre les choses et le sentiment qu'elles produisent sur notre esprit » (63).

Selon Foucault, les individus se reconnaissent comme sujet dans une sphère de relations de force et de domination. Contrairement aux penseurs structuralistes et post-structuralistes, les Tarahumaras ne voient pas l'individu ou le sujet comme la production sociale de l'idéologie, du discours et du langage, mais plutôt comme une essence métaphysique. Le Tarahumara se reconnaît en tant qu'individu faisant partie d'un ensemble énergétique naturel auquel il est relié. Il ne connaît pas ce sentiment de détachement, d'isolation, de perte qui est si familier à l'occidental. L'occidental s'identifie avec son corps, son ego, sa personnalité. L'indien Tarahumara ne s'identifie nullement avec son corps terrestre. « Ce n'est pas moi du tout qui suis ce corps ; là où je suis moi, c'est Ciguri qui me le dit » (*Tarahumaras* 20). Pour le Tarahumara, le corps est le sacrilège de sa conscience. C'est une philosophie qui met en évidence ce que le poète Artaud définit comme étant une race-principe, c'est-à-dire une philosophie où le sentiment d'individualité terrestre disparaît au profit d'une identité cosmique divine. « Non pas en arriver au point où l'on ne dit plus 'je', mais au point où ça n'a plus d'importance de dire ou de ne pas dire 'Je' » écrivent Deleuze et Guattari (9).

Pour Artaud, qui se déclarait possédé par une identité négative, le conflit existe entre son moi personnel et son essence divine. Le Dieu qu'il accuse alors de voleur d'identité ne serait que cette entité, ou partie de lui-même qui le submerge et le viole tant mentalement que physiquement. L'accusation gnostique d'Artaud traduit cependant un certain sentiment religieux de l'auteur vis-à-vis du créateur. D'une certaine manière, Artaud rend Dieu (ou la société catholique française) responsable de sa maladie. Pour se libérer de ce courroux, il tente d'accéder, au moyen de l'art, à « une vie avant la naissance et après la mort » (Derrida 260).

Dans son essai « La parole soufflée, » Derrida déclare que les cris d'Artaud « nous promettent [...] le sens d'un art qui ne donne pas lieu à des oeuvres » mais à « une totalité antérieure à la séparation de la vie et de l'oeuvre, » à savoir « une parole qui est corps, », « un corps qui est théâtre, » « un théâtre qui est texte » (260). Dieu, assimilé au langage, emprisonne l'artiste dans des conventions qui ne lui appartiennent pas et le rendent infécond, impuissant : « Tourbillon du souffle d'un souffleur qu'il laisse venir à moi et que j'ai cru pouvoir dire *en mon nom* [...] cette fécondité de l'autre source est l'impouvoir : non pas l'absence mais l'irresponsabilité comme puissance et origine de la parole » (Derrida 263).

L'abolition de la croix, dans le poème, symbolise le refus d'une identité imposée par un Dieu extérieur dont on retrouve, selon Artaud, la tyrannie au coeur même de la langue et donc du texte. La renaissance nécessaire doit s'effectuer par les organes, « en séparant la mort de la naissance et en effaçant le nom de l'homme » (Derrida 342). Pour Artaud, le théâtre doit nous ramener au stade prénatal, c'est-à-dire avant l'acte de nomination divin: « L'origine du théâtre, telle qu'on doit la restaurer, c'est une main portée contre le détenteur abusif du logos, contre le père, contre le Dieu d'une scène soumise au pouvoir de la parole et du texte » (Derrida 350). Artaud refuse que le théâtre soit « théologique » dans la mesure où la loi du langage, et donc indirectement celle de la vie, est imposée par l'homme qui aurait inventé un Dieu pour justifier une règle de vie. Cette loi superficielle, imposée par le dogme religieux, limite non seulement le monde occidental dans sa perception du monde et de la divinité, mais aussi dans le processus créatif et la production artistique.

L'acte de création poétique doit servir à guérir à la fois l'âme du poète, ou celle

du récitant, mais aussi le réconcilier avec son identité dérobée par un Dieu voleur. En renouant avec son « moi » d'origine, son moi primitif, c'est-à-dire celui qui n'a pas encore été souillé par le Logos ou le regard de subjectivisation de l'autre, l'artiste peut mettre au monde une action personnalisée et libératrice selon la pensée occidentale. Cependant, cette manière de concevoir la création individuelle est un leurre pour le prêtre du Ciguri qui déclare à Artaud : « Te recoudre dans l'entité sans Dieu qui t'assimile et te produit comme si tu te produisais toi-même, et comme toi-même dans le Néant et contre Lui, à toute heure, tu te produis » (Artaud, *Tarahumaras* 17). Il est, selon lui, illusoire de croire que nous sommes totalement séparés du divin et encore plus illusoire de penser que ce que nous produisons est le résultat d'une action entièrement personnelle. On retrouve une idée similaire aujourd'hui dans les discours récents sur l'avenir de la spiritualité. Neale Donald Walsch écrit dans *Tomorrow's God, Our Greatest Spiritual Challenge* que Dieu est en nous (et non en dehors de nous) et ce que nous croyons être personnel n'est en fait que le résultat d'une coopération entre notre esprit et un autre (15). Cette narration, qui se présente sous la forme d'une conversation avec Dieu, nous confirme l'idée d'une unité dans un tout, quelque soit la distance spatiale ou temporelle, Cette philosophie, que l'on pourrait classer dans la catégorie de l'ésotérisme moderne vient confirmer tout un ensemble de religions non-occidentales, y compris celle des Tarahumaras, qui ne s'attribuent aucune qualité personnelle mais seulement divine. Ainsi, l'autorité spirituelle catholique qui s'interdit toute communication directe avec le monde spirituel ne favorise pas une prise de conscience unitaire et une responsabilisation envers l'univers macroscopique ou microscopique. Cette idée de participation spirituelle à la régénération environnementale est une problématique contemporaine.

### 3 - Langage en transe.

Le rite du Tutuguri nous rappelle que l'homme doit prêter assistance à la course du soleil au risque de provoquer un désordre cosmique et une catastrophe terrestre. Le rite du Tutuguri sous-entend donc une participation physique active dans ce processus. Cette participation est appelée organique chez Artaud qui s'est inspiré du rite pour insuffler une spiritualité (force de vie) aux arts de la scène française. En cela, il rejoint le concept Nietzscheen qui déclare que la vie est l'imitation d'un principe transcendant avec lequel l'Art nous remet en communication. Ainsi, pour Artaud, l'Art ne doit pas être une représentation de la vie, mais la vie elle-même. C'est la raison pour laquelle le logos ne peut plus imposer une fausse image à la vie. Il faut construire une scène pour la vie, et cela implique une participation des êtres humains à ce processus de création, préservation et guérison de l'univers, qu'il soit macrocosmique ou microcosmique. Artaud veut donc responsabiliser le théâtre dans son processus thérapeutique : « Je propose d'en revenir au théâtre à cette idée élémentaire magique, reprise par la psychanalyse moderne, qui consiste pour obtenir la guérison d'un malade à lui faire prendre l'attitude extérieure de l'état auquel on voudrait le ramener » (*Théâtre et son double* 124).

Si Artaud insiste sur l'importance du langage symbolique ou hiéroglyphique pour initier des forces de vie thérapeutiques, il refuse cependant de laisser le pouvoir de l'Imago se substituer à celui du Logos, au risque de scléroser la poésie. Il existe, selon lui, un ressenti qui peut se transmettre par les nerfs, les vibrations et les sensations :

Je propose de renoncer à cet empirisme des images que l'inconscient apporte au hasard et que l'on lance aussi au hasard en les appelant des images poétiques, donc hermétiques, comme si cette espèce de transe que

la poésie apporte n'avait pas son retentissement dans la sensibilité entière, dans tous les nerfs, et comme si la poésie était une force vague et qui ne varie pas ses mouvements (*Théâtre et son double* 124).

Artaud, conformément à sa philosophie d'efficacité du langage, semble réfuter toute manœuvre surréaliste qui consiste à laisser le hasard triompher sur scène ou par écrit. La thérapie consiste à mettre en rapport des images avec le diagnostique, à rendre vivant une poétique qui doit s'harmoniser avec la maladie avant de la vaincre. Ce mouvement est comme celui d'une transe. Comme le chamane, le poète doit proposer une transe du langage qui va incorporer les pulsions de mort et faire renaître la vie.

Dans la lutte contre la maladie physique, mentale ou les forces destructrices, l'amérindien, par l'intermédiaire du chamane va tenter d'agir en se mettant en rapport avec les puissances divines, alors que l'occidental va se contenter de prier, car il ne se connaît pas d'autre pouvoir. Le pouvoir est alors donné au langage, qui va servir, par l'incantation, à ouvrir la voie vers une thérapie à la fois sociale et individuelle. Selon Lévi-Strauss, le chamane fournit à son malade un langage, dans lequel peuvent s'exprimer immédiatement des états informulés ou informulables. L'incantation du shaman sert ainsi à établir une relation immédiate avec l'inconscient du malade (219). Mais le shaman utilise la technique du transfert et « c'est lui qui pénètre dans les organes menacés à la tête du bataillon surnaturel des esprits » (219) afin de libérer l'âme captive, tout en devenant le protagoniste réel du conflit que celui-ci expérimente à mi-chemin entre le monde organique et le monde psychique. Il en est de même sur un plan corporel, « l'idéologie indigène épouse le contenu affectif du trouble physiologique » (209).

Contrairement au psychiatre qui se contente d'écouter, le shaman interroge le malade en mettant dans sa bouche « des répliques correspondant à l'interprétation de son état dont elle doit se pénétrer » (220). Ainsi, la manipulation de l'énergie résistante se réalise au moyen du langage qui a le pouvoir de se manifester au niveau des organes.

Cette démarche linguistique utilise des symboles, c'est-à-dire des « équivalents significatifs du signifié, relevant d'un autre ordre de réalité que ce dernier » (221).

L'efficacité symbolique consisterait précisément, selon Lévi-Strauss, dans cette « propriété inductrice » c'est-à-dire intuitive de cette technique qui touche le processus organique, et le psychisme inconscient (222).

Artaud veut insuffler de la vie aux corps démembrés de son public ou lectorat. Il considère chaque membre comme un organe à part, avec sa propre vie et toute sa poésie cherche à communiquer par cette technique de fragmentation corporelle en n'offrant que des messages (ou des vers) partiels et en faisant un usage à outrance des césures dans le corps poétique. En ce qui concerne le fond, il lui faut communiquer avec chacun des esprits logés dans ces parties distinctes du corps. Les approches indirectes comme les figures de style sont les plus efficaces, puisqu'il s'agit de charmer l'esprit tout en le marquant. Pour lui, la métaphore poétique illustre parfaitement ce principe rimbaldien selon lequel la poésie peut changer le monde.

Selon Jacques Ricoeur, philosophe contemporain des surréalistes, la métaphore est un procédé cognitif original qui possède sa propre valeur d'interprétation.

« Le langage poétique [...] exige que nous critiquions notre concept conventionnel de la vérité, c'est-à-dire que nous cessions de le limiter à la cohérence logique et à la vérification empirique, de façon à prendre en compte la prétention de vérité liée à l'action

transfigurante de la fiction » (Ricoeur). Ainsi, la métaphore ne signifie que si elle est restituée dans son contexte textuel : « Cela est très important pour la conception de la réalité – c'est un grand changement de dire que le réel n'est pas seulement ce qui correspond à nos phrases, mais ce qui correspond à nos textes » (Ricoeur).

Le langage métaphorique artaudien doit permettre au texte de *performer* l'action spirituelle. Le fantastique, présent dans les situations magiques ou les états extatiques, est la voie qui mène au mystère du pouvoir des mots. La géométrie secrète de la poésie s'exerce dans un tout désordonné, produisant cependant une efficacité magique :

Car il y a dans la conscience le Merveilleux avec lequel outrepasser les choses.

Et le Peyotl nous dit où il est et à la suite de quelles concrétions insolites, d'un souffle ataviquement refoulé et *obturé* le Fantastique peut se former et renouveler dans la conscience ses phosphorescences, son poudroïement.

Et ce Fantastique est de qualité noble, son désordre n'est qu'apparent, il obéit en réalité à un ordre qui s'élabore dans un mystère, et sur un plan où la conscience normale n'atteint pas mais où *Ciguri* nous permet d'atteindre, et qui est le mystère même de toute poésie. (Artaud,

*Tarahumaras* 38)

En le comparant à un rituel chamanique, Artaud affirme donc le pouvoir incantatoire du verbe poétique. Il s'agit bien de renouer, par la ritualisation des mots, avec une identité spirituelle précédant l'état actuel du lecteur. Sur scène, Artaud veut privilégier les actes de vie plutôt que leurs représentations ou leurs interprétations qui rendent les signes linguistiques impuissants. Il faut donc retrouver dans le langage la force performative du

rituel, et c'est précisément ce que l'auteur cherche à réaliser dans son travail poétique. L'écriture du rite du Tutuguri est, tel un rite, un travail de mémoire qui tente à la fois de guérir l'auteur de ses maux présents et de faire revivre dans ce même temps présent un processus initiatique qui doit transformer son lecteur.

Le rite, comme le théâtre, fait vivre une histoire dont on ignore l'origine. Seule la répétition du rite est constitutive de son histoire. Tel un mythe, la parole « cache son origine et son sens, ne disant jamais d'où elle vient ni où elle va, d'abord parce qu'elle ne le sait pas, et que cette ignorance, c'est-à-dire l'absence de son sujet propre, ne lui survient pas mais la constitue » (Derrida 265). L'écriture poétique qui raconte un rite doit pour cela être corps elle-même, et se produire « selon les règles du hiéroglyphe » c'est-à-dire conformément à un système sémiologique non-linguistique (287). Tant sur la scène que sur la page, Artaud veut retrouver une force de vie qui précède la naissance. Artaud privilégie la force de vie plutôt que sa représentation. Le théâtre de la cruauté, comme sa poétique, réduit cette différence entre la force et la forme et donc l'arbitraire entre le signifié et le signifiant. En effet, ses mots utilisent à la fois l'espace de la page, la ponctuation, la capitalisation et l'utilisation de l'italique pour unir le fond et de la forme de son message, et pour exprimer la vie de manière totale. Une bonne partie de son travail consiste à redéfinir la place du poète, sa fonction, en introduisant de nouveaux espaces de communication et de rencontres entre les différentes manières de créer et de donner un souffle de vie unique. Il s'agit donc de faire de sa dépossession la condition même de sa possession, en mettant en scène le langage invisible et complémentaire du double, lui donnant ainsi la force d'une présence totale et imminente :

*De plus ces gestes symboliques, ces masques, ces attitudes, ces mouvements particuliers ou d'ensemble, dont les significations innombrables constituent une part importante du langage concret du théâtre, gestes évocateurs, attitudes émotives, ou arbitraires, pilonnages éperdus de rythmes et de sons, se doubleront. Seront multipliés par des sortes de gestes et d'attitudes manquées, de tous les lapsus de l'esprit et de la langue, par lesquels se manifeste ce que l'on pourrait appeler les impuissances de la parole, et il y a là une richesse d'expression prodigieuse, à laquelle nous ne manquerons pas occasionnellement de recourir. (Le théâtre et son double 146)*

Ce passage, décrivant la conception du langage scénique d'Antonin Artaud, illustre également, par sa forme et par son fond, toute la conception de sa poétique écrite ou orale. Artaud est non seulement le metteur en scène de ses mots. Dans cet extrait, le style semble parfois hors d'haleine, comme si l'auteur cherchait à vouloir envelopper de son souffle le concept qu'il expose. La longueur des phrases et l'utilisation de l'italique renforce sur les plans rythmiques et visuels, la vitesse de ce mouvement d'écriture, comme si Artaud cherchait à transmettre à son lecteur le ressenti physique de son inspiration. La mise en scène des mots dans la syntaxe précipite la lecture dans une course effrénée vers l'action, et agit sur le rythme respiratoire du lecteur simultanément. Pour mettre l'emphasis sur ces sensations physiques, le texte se termine sur le suffixe « courir » bouclant ainsi cette thématique du mouvement, de la vitesse par les mots et donc de corporisation du langage scénique ou écrit. Cet extrait illustre donc le rythme et la

poétique du geste d'écriture qui semble chevaucher des virgules, mais il montre également la volonté de combiner style et action.

L'acte d'écriture veut s'exercer à la vitesse de la pensée et tenter d'atteindre le flux d'une parole performative sacralisée chez Artaud, qui agit en même temps qu'elle énonce, afin de se rapprocher de la vie telle qu'elle est vécue dans les songes. Sur la page comme sur la scène, « il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves » (*Théâtre et son double* 145). Dans son projet de renaissance du monde des spectacles, Artaud veut détruire le théâtre classique, le théâtre de mots, tout ce qui met en scène le logos au théâtre, et représente l'ego d'un auteur tout-puissant. Il veut décoloniser ce style dramaturgique théâtre et résister au système de différences, dualistes et manichéennes qu'il produit par le verbe. Comparant la relation auteur-acteur ou auteur-metteur en scène à une relation hégélienne fondée sur la reconnaissance mutuelle, le Dieu-Auteur est, selon Artaud, un « maître gardant la parole volée qu'il prête seulement à ses esclaves, ses metteurs en scène et ses acteurs » (*Théâtre et son double* 277). Tant que le théâtre continuera de proclamer la supériorité du texte sur l'interprète, du langage des mots sur celui des autres, les acteurs-esclaves seront réduits à l'état d'organes d'enregistrements. Artaud nous garde contre la tentation de laisser entrer en nous un corps linguistique ne nous appartenant pas, car il est toujours celui de notre déperdition. L'essentiel est donc de retrouver l'unité d'un corps, une entité recomposée, qui puisse faire passer dans ses veines une poétique de pensée et d'actions. Le théâtre, comme la poésie doit unir le corps et le verbe, la forme et le fond. L'écriture poétique qui raconte un rite doit non seulement faire corps avec son message, mais être corps elle-même, et se produire « selon les règles du hiéroglyphe » c'est-à-dire

conformément à un système sémiologique non-linguistique (Derrida 287). Artaud veut faire triompher l'illisibilité sur scène car nous dit Derrida « dans la nuit qui précède le livre, le signe n'est pas encore séparé de la force » (284). Ainsi, tant qu'il n'est pas encore *signe*, il ne peut pas être *chose* dans l'esprit occidental qui ne conçoit rien sans le langage. Faire parler ce qui n'a pas encore été « nommé » est donc faire apparaître une force, puisque la mort apparaît avec le langage : « [...] se laisser souffler sa parole, son corps et sa naissance par le Dieu furtif, c'est donc bien se garder contre le théâtre de la peur multipliant les différences entre moi et moi. [...] la scène de la cruauté me rendrait ainsi l'immédiate autarcie de ma naissance, de mon corps et de ma parole » (Derrida 285). Il y a donc le *moi* construit par le discours de l'autre, Dieu, celui qui m'a donné un nom. Et puis, il y a le *moi*, qui est ma véritable identité, celle d'avant ma naissance. Selon Derrida, Artaud, célébrant sa seconde naissance, propose de se baptiser selon une formule qui illustre le mieux sa nouvelle identité : « Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, / mon père, ma mère, et moi » (285). Le poète devient son propre Dieu et il se restitue dans l'écrit. Loin d'être soumis au jeu du hasard et à l'improvisation la plus irréfléchie, Artaud propose une géométrie secrète de la scène et du langage afin de lui redonner les mêmes pouvoirs qu'un rituel. Maître de cérémonie de son écriture, Artaud ritualise le mot et lui rend sa force magique et transformatrice, fermant la porte à toutes interprétations. Derrida explique que la parole dérobée peut être restituée par la danse de la cruauté, par sa « codification totalitaire et [sa] rhétorique des forces » car elle ne laisse entrer aucune possibilité interprétative (288). Elle est donc fermée au système linguistique fondé sur les différences et les fluctuations de significations : « C'est que, interdisant le hasard, réprimant le jeu de la machine, cette nouvelle information théâtrale suture toutes les

faillies, toutes les ouvertures, toutes les différences. Leur origine et leur mouvement actif, le différer, la différance, sont refermés » (288). Pour pouvoir se faire, l'écriture ne doit plus être une simple transcription de parole mais plutôt une écriture du corps même. Il faut effacer le double, cette écriture *apo-cryphe* qui, dérobe l'être comme la vie, nous tient à distance de « la force cachée » (289). Le discours peut alors « rejoindre sa naissance dans une parfaite et permanente présence à soi » (289).

Artaud propose ainsi une construction linguistique, un discours poétique qui sort du système logique occidental classique. Dans son œuvre *Artaud and the Gnostic Drama*, Jane Goodall déclare que le but ultime du poète est d'offrir au monde littéraire français une altérité suprême de la langue et de la syntaxe. « Artaud offers an 'other' discourse, consisting of that which cannot or must not be admitted within the frontiers of an established system of understanding and knowledge » (Goodall 6). Selon elle, Artaud fait une lecture gnostique des textes sacrés mondiaux, c'est-à-dire qu'il refuse de lier le divin à un dogme religieux particulier. Artaud a lu toutes sortes de textes religieux anciens : Le Bardo Thodol ou le livre des Morts tibétain, le Livre des morts égyptiens, le texte du Popol Vuh inspiré du Codez des mayas mexicains, les textes sacrés hindous ou Vedas, le livre de la Kabbale juive ou le Zohar et l'apocalypse de Saint Jean, le Yi-King ou le livre des transformations écrits en partie par Confucius, etc.. Tous ces textes peuvent être liés à la question de l'origine du monde et de la création, qui est unique chez les gnostiques. « The Gnostics focused their speculations on the question of the origins, and in so doing worked to displace prior doctrines of origins with their own doctrine of prior origins » (8). La synthèse de toutes les doctrines est la gnose ou la connaissance cosmique universelle que tout homme doit retrouver pour atteindre la libération.

Selon Goodall, les gnostiques considèrent que l'origine du monde se situe dans un univers pre-cosmique, où le divin est sans forme car il ne suit pas les règles logiques de la représentation, donnant ainsi une liberté plus grande à l'imagination mytho-poétique. Ainsi, toutes ces cosmogonies n'attribuent pas l'origine du monde au Dieu originaire, qui n'a ni forme, ni corps, qui est invisible, inexprimable, inconcevable (Goodall 8). Dieu est à la fois le plein et le vide ; il représente la dualité du divin et cette dualité renforce la présence du mouvement dans toute tentative identificatoire. Pour retrouver l'identité avant sa naissance et reconnaître sa propre divinité en soi, l'artiste doit savoir, selon Artaud, « apprendre à se brûler des formes pour gagner la vie. [...] apprendre à se tenir droit dans le mouvement incessant des formes qu'on détruit successivement (*Messages révolutionnaires* 43). On retrouve la dualité du plein et du vide, affiliée à la thématique du mouvement dans la longue version du Tutuguri annonçant l'arrivée du septième homme, nu sur son cheval. Le poème est en effet rythmé sur des temps creux qui sont des silences, et des pleins, qui produisent des allitérations accentuées. Cette dualité est également évidente sur un plan visuel puisque les blancs ou les enjambements sont aussi importants que les vers et les mots-matière :

Et dans le tympanon de bois du septième Tutuguri / toujours une  
introduction de néant, / toujours cette introduction de néant : / ce temps  
creux, un temps creux, / une espèce de vide épuisant entre les lamelles du  
bois coupant, / néant qui appelle le tronc de l'homme, le corps pris en  
tronçon de l'homme / dans la fureur (non : dans la ferveur) / des choses du  
dedans. / Là, où par-dessous le néant / s'élisent / le bruit des grandes  
cloches au vent, / le déchirement des canons de marine, / l'aboi des vagues

dans les tempêtes des autans ; en bref le cheval avançant porte sur lui le tronc d'un homme, / d'un homme nu [...]. (*Tarahumaras* 77-78)

Cet extrait met en évidence le mouvement incessant du son d'une part (tympanon, bruit ; déchirement des canons ; aboi des vagues) et celui du cheval que monte le tronc d'un septième homme, immobile et droit comme un arbre. En général, le tronc d'un arbre peut-être soit plein, soit creux. Le tympanon, initiant ce passage, représente un instrument en bois creux. La fin de cet extrait allégorise le corps de l'homme comme un tronc d'arbre. On a bien entre le début de ce texte et la fin un mouvement entre le vide et le plein, puisque c'est en effet le vide ou bien « le néant qui appelle le tronc de l'homme » (*messages révolutionnaires* 147). Artaud, suivant la philosophie chinoise, pense que le vide est ce que « l'on trouve à l'origine de la vie » et il ajoute au sujet de la croix mexicaine, que « les six branches de la croix complète se croisent en un même point, et ce point central représente le vide » (147). Selon Artaud, la croix « nous montre comment la vie entre dans l'espace [et] comment le vide de l'espace peut donner une issue à la vie » (148). À propos de la croix du christ, dont le rite réclame l'abolition en majuscules, le poète déclare qu'elle symbolise une idée humaine qui représente, au contraire, la mort du Christ et donc de l'homme. « Pour en finir avec le jugement de Dieu » implique que l'on en finisse avec l'idée d'un Dieu tout puissant et autoritaire. La parole, le verbe est, comme dans les poèmes d'Artaud sur le Tutuguri, essentiel à la démarche initiatique. Le verbe n'est plus autoritaire mais il *performs* une force de vie. Il s'agit bien d'abolir la croix, c'est-à-dire une conscience négative du sacrifice de Jésus-Christ, et amener l'homme vers une nouvelle idée de l'homme, une nouvelle idée de Dieu.

« La croix est le signe qu'il faut faire tomber. / Voilà 757 siècles que le mal s'y suspend et s'y accroche, / voilà 2 mille ans qu'il s'est servi de son coup d'arrêt pour clouer l'homme et l'empêcher désormais d'avancer, / [...] C'est pour détruire cette action multiple [...] de la croix que le rite du Tutuguri a été créé » (*Œuvres complètes* XIII 251). Le rejet de la croix catholique, révélé par le « ton majeur du rite » et proclamé avec la rigidité des majuscules dans le poème, s'oppose à la célébration d'une croix mexicaine qui suggère la rotation et semble ainsi célébrer le mouvement de la vie. Cette position montre l'exploration identitaire de l'auteur qui rejette un Dieu fondé sur la mort d'un crucifié pour embrasser une transsubstantiation païenne et cosmogonique.

Les rituels servent à rétablir cet équilibre entre les forces de l'individu et celles de l'univers. L'être humain doit apprendre à vivre avec ces forces qui proviennent de la nature et du monde spirituel invisible. Dieu est omniprésent dans chaque être vivant, matière vivante et création. Il n'a pas d'origine. C'est l'être primordial par excellence. En revanche, il n'a pas de limites ni de fin à venir et c'est la réaffirmation de son être qui permet la circulation d'énergies régénératrices. Il est donc nécessaire de faire rentrer la spiritualité dans le quotidien de l'homme et sur la scène artistique. Artaud propose « d'en revenir par le théâtre à une idée de la connaissance physique des images et des moyens de provoquer des transes [...] » (*Théâtre et son double* 125). Comme les Tarahumaras et le poète Artaud, le monde doit apprendre à respecter et honorer la course de l'astre solaire, producteur de vie. Cette nouvelle idée de la vie permet à l'homme de se dépasser lui-même et de donner naissance à son *moi* véritable. Uni au Créateur symbolisé par le soleil, le nouvel homme peut célébrer, comme l'a fait le poète, son mouvement, sa vitesse et sa spirale.

## CHAPITRE 6 - PERFORMANCE DU CORPS SANS ORGANES.

On se sent comme dans une onde gazeuse et qui dégage de toutes parts un incessant crépitement. Des choses sorties comme de ce qui était votre rate, votre foie, votre cœur ou vos poumons se dégagent inlassablement et éclatent dans cette atmosphère qui hésite entre le gaz et l'eau, mais semble appeler à elle les choses et leur commander de se rassembler.

(Artaud, *Tarahumaras* 35)

Sous l'effet du Peyotl, Artaud fait l'expérience d'hallucinations que les Tarahumaras considèrent comme une vision authentique de l'esprit du Jikuri (ou Ciguri). Le poète voit trois lettres « e » attachées aux branches d'un arbuste à racines se tenant dans le vide, et dont l'ensemble forme le pronom sujet de la première personne du singulier : « Et au fond de ce vide apparut la forme d'une racine échouée, une sorte de J qui aurait eu à son sommet trois branches surmontées d'un E triste et brillant comme un œil » (*Tarahumaras* 36). Selon Raymonde Carasco, qui a cherché les traces du poète cinquante ans plus tard, cette vision a été doublement authentifiée par un chamane, qui lui montra une gravure naturelle provoquée par l'érosion d'un ruisseau sur un rocher et faisant apparaître une image de ramification similaire: « Par un hasard très singulier, le Dernier chaman nous montra un jour le sol d'une petite grotte au-dessus du río où le travail des eaux avaient inscrit l'arbre flamboyant d'un alphabet de signes-lettres correspondant aux lettres mêmes de ce *corps sans organes* qui fut la vision d'Artaud » (Carasco). Sous l'emprise du cactus hallucinogène, Artaud voit ses organes flotter autour de lui dans un infini auquel il se sent à la fois Multiple et Tout. Cette dépossession organique, loin de l'affoler, le remplit d'un sentiment identitaire authentique qui lui donne l'impression de rencontrer le « vrai » Artaud.

Les signes alphabétiques et numériques, qui remplissent également cette vision, sont, d'après la narration d'Artaud, souvent présents dans les scènes rituelles des Tarahumaras qui les écrivent sur le sable ou dans l'air. « Leurs pieds dessinaient sur la terre des cercles, et quelque chose comme les membres d'une lettre, un S, un U, un J, un V. Des chiffres où revenait principalement la forme 8 » (*Tarahumaras* 31). Le chiffre huit est un chiffre très important dans la connaissance ésotérique car il a une fonction majeure active dans les rites purificateurs. Selon Blanquart, il symbolise les obstacles et la souffrance avant le cheminement de la lumière vers la sagesse (84). Tourné à l'horizontal, il représente le signe de l'infini, que le poète a pris le soin de dessiner dans sa narration et dans lequel il nous dit se retrouver après l'absorption du cactus hallucinogène :

« On ne sent plus le corps que l'on vient de quitter et qui vous assurait dans ses limites, en revanche on se sent beaucoup plus heureux d'appartenir à l'illimité qu'à soi-même car on comprend que ce qui était soi-même est venu de la tête de cet illimité, l'Infini, et qu'on va le voir » (*Tarahumaras* 35). Sous l'influence du Peyotl, Artaud vit un état de dépossession heureuse qui l'entraîne de l'autre côté du miroir et lui fait ressentir des sensations inattendues. « On se sent comme dans une onde gazeuse et qui dégage de toutes parts un incessant crépitement, [...] cette atmosphère qui hésite entre le gaz, mais semble appeler à elle les choses et leur commander de se rassembler » (*Tarahumaras* 35). Son hallucination lui donne le sentiment d'avoir un corps désorganisé qui flotte dans l'infini avec ses organes détachés de lui, desquels semblent également se former un ancien alphabet : « [...] Ce qui sortait de ma rate ou de mon foie avait la forme des lettres d'un très antique et mystérieux alphabet mastiqué par une énorme bouche, mais épouvantablement refoulée, orgueilleuse, illisible, jalouse de son invisibilité ; et ces

signes étaient balayés en tous sens dans l'espace pendant que j'y montais [...] »  
(*Tarahumaras* 35). Tant dans les rituels que dans les visions provoquées par le Peyotl, on observe une omniprésence du langage montrant son importance dans cette initiation religieuse. De nouveau, on remarque des émotions de nature égocentrique qui semblent être rattachées à une présence invisible. Seuls les signes sont visibles aux yeux de l'auteur qui allégorise en outre la vision arborescente en lui attribuant une émotion triste, comme si le sujet souffrait d'être divisé. Cette division trilogique du branchage rappelle celle du psychisme existant entre le moi, le soi et l'ego. Mais elle évoque aussi la division chrétienne entre les trois degrés de l'arbre de la connaissance : le *corpus*, l'*animus* et le *spiritus* qui, selon Blanquart, consistent à prendre conscience de ces trois parties de nous-mêmes (80). Le sage spirituel est l'être qui, après avoir réalisé cette distinction tripartite de l'être, ne s'identifie plus avec la voix de son Ego cherchant à doubler sa voix intérieure, la seule qui puisse lui indiquer la voie de la lumière. « [...] l'intellect pousse sans cesse au renforcement de l'Ego séparé et séparatiste et constitue un obstacle quasi infranchissable vers la réalité qui est l'Unique, l'absence de division et de séparation » (Blanquart 81).

Dans un texte nommé « L'âme théâtre de Dieu, » Artaud, parle de ses identités illusoires comme si elles le possédaient. Selon lui, les multiples « moi » qui le composent sont victimes de l'illusion de se vivre eux-mêmes alors qu'ils ne sont que « leur vampire, leur ennemi, cet autre qui s'est toujours voulu eux-mêmes et qui n'ayant pas de corps a pris le leur pour être » et « qui tient la place où ils s'imaginent encore vivre et évoluer » (*Œuvres complètes* XV 20).

Ainsi, il existe bien au sein de chaque individu une identité primaire, chargée d'émotions, qui fait obstacle à l'illumination intérieure. Artaud la compare à une bouche orgueilleuse souffrant de son invisibilité, alors que Blanquart la nomme tout simplement « intellect. »

Combinées, ces deux appellations forment ce qui est communément désigné du nom de l'Ego. Selon Eckhart Tolle, philosophe de l'égotisme, les troubles psychiques trouvent leur origine dans les pensées initiées par le sur-moi, c'est-à-dire l'Ego, qui ne vit que dans les conflits émotionnels, les regrets du passé ou les angoisses du futur. L'Ego donne une fausse identité au sujet, dont l'essence divine ne peut être expérimentée que dans le moment présent. Tolle parle de l'Ego et de ses désirs comme s'il s'agissait d'un deuxième corps poursuivant le sujet : « The ego's needs are endless. It feels vulnerable and threatened and so lives in a state of fear and want » (47). Tolle défend l'idée que le sujet a la fâcheuse tendance à se confondre avec son mental et qu'un esprit apaisé et heureux est celui qui a réussi à se débarrasser de son mental. L'illumination, c'est la capacité à s'élever au-delà de la pensée. Les émotions sont une réaction du corps au mental. Le pouvoir est donc dans le lâcher prise. Toutes les techniques méditatives cherchent à remettre le moi dans le temps présent en effectuant un travail, par les exercices de respiration, de prise de conscience progressive de la séparation qui existe en nous entre le mental et le moi. Il s'agit pour le sujet de retrouver un état d'immobilité à la fois physique et mentale qui ne s'attache à aucune des pensées qui le traversent. Pour pouvoir vivre pleinement l'instant présent, le sujet ne doit pas s'y attacher en faisant attention à ce qui s'y passe, mais, à prêter attention au contraire, à l'espace qui le contient. Il s'agit donc de contempler le contenant sans commenter ni chercher à

comprendre son contenu. Ainsi, avec l'expérience du corps sans organes, Artaud prend conscience de l'illimité de l'espace autour de lui et il ne se sent plus affilié à ses organes. Ce faisant, il retrouve ainsi son moi véritable, c'est-à-dire son unité avec l'univers. Il n'est plus dans l'univers. Il EST l'univers.

Antonin Artaud réalise physiquement et mentalement la distinction existant entre le mental et le *moi* initial du sujet que le non-initié a tendance à confondre. Le poète comprend la valeur que les occidentaux attribuent à leur pensée, qui est, selon lui, « comme le totem d'une indiscutable grammaire qui scande ses termes, mot par mot. Et notre moi quand on l'interroge réagit toujours de la même façon : comme quelqu'un qui sait que c'est lui qui répond et non un autre. » Et il ajoute que « Chez l'Indien ce n'est pas cela » (*Tarahumaras* 22). En effet, selon Artaud, le Tarahumara qui participe au rite du Peyotl, semble lui aussi prendre conscience de cette distinction identitaire entre l'Ego et l'esprit. Non seulement il perçoit radicalement la distinction cartésienne entre le corps et son âme, mais nous dit Artaud, « il semble en plus avoir fait à Dieu le sacrifice de sa conscience et l'habitude du Peyotl le dirige dans ce travail » (*Tarahumaras* 22). Observant un Indien après son absorption du cactus, Artaud remarque que celui-ci s'efforce de ne pas s'attacher aux pensées émotives qui le traversent :

Les sentiments qui irradiaient de lui passaient l'un après l'autre à travers son visage, et qu'on lisait, *manifestement n'étaient pas les siens* ; il ne se les appropriait, ne s'identifiait plus avec ce qui pour nous est une émotion personnelle, ou plutôt ne le faisait pas à notre manière, en fonction d'un choix d'un choix et d'une incubation fulgurante immédiate comme nous-même nous le faisons. (*Tarahumaras* 22)

Ce travail régulier opéré par le Tarahumara pour réaliser qu'il existe une division nette entre l'Ego, constitutif de sa personnalité terrestre, et de son esprit, d'autre part, appartenant à l'univers, est ce qui lui permet d'atteindre l'illumination. Contrairement au sujet occidental accusé de schizophrénie, cette connaissance de la multitude du soi, au lieu de le pousser vers la démence, en fait, selon Artaud, un être défini et volontaire :

« Le Tarahumara au contraire distingue systématiquement entre ce qui est de lui et ce qui est de l'Autre dans tout ce qu'il pense, sent et produit. Mais la différence entre un aliéné et lui c'est que sa conscience personnelle s'est accrue dans ce travail de séparation et de distribution interne, auquel le Peyotl l'a conduit, et qui renforce sa volonté »

(*Tarahumaras* 22).

Cette conscience identitaire qui est assez complète chez le sujet Tarahumara, reste assez rare, chez l'acteur d'une performance rituelle. Selon Richard Schechner, qui étudie le processus identitaire dans les rituels, il existe chez ce dernier une sorte d'angle mort (*blind spot*) dans la perception de son identité doublée du rôle à jouer.

Que la performance soit de nature religieuse ou artistique, le *performer* se retrouve toujours dans un seuil de perception « liminale », c'est-à-dire dans un entre-deux qui ne lui permet pas de se définir de manière univoque. « It isn't that a performer stops being himself or herself when he or she becomes another – multiple selves coexist in an unresolved dialectical tension » (Schechner 6). La situation de performance réduit cependant cette multiplicité identitaire à une ambivalence qui oscille entre l'identité du sujet et celle du performer. Cette identité est, selon Schechner, à la fois transformatrice et double (*transformative doubling*) puisqu'elle produit une identité nouvelle qui s'apparente à celle du Tarahumara pratiquant le rite du peyotl. Le sujet soumet son

identité personnelle à une identité divine qui le dépasse. C'est ce que Schechner appelle la performance de la conscience (*performance consciousness*) qui active deux états de conscience de manière alternative et simultanée. Cette double ambivalence est également présente pour les objets du rituel dont la fonction utilitaire ou décorative est toujours doublée d'une fonction religieuse active. L'objet n'est pas entièrement détourné de sa fonction originale, mais il est amené à doubler sa fonction par le simple fait d'être « acteur » d'un espace déclaré sacré par la mise en scène des objets et acteurs du rituel. Ainsi, sur scène, l'acteur, par sa double position dans l'univers et dans sa vie personnelle, représente une vérité qui est à la fois individuelle et collective. Son jeu scénique doit exprimer cette ambivalence, qui est en fait la réalité de chaque individu, qu'il soit acteur ou non. Il existe une multiplicité d'identités au sein du même sujet qui sont déterminées par les rôles joués dans la société mais aussi, comme nous l'avons relevé avec l'expérience du corps sans organes, d'une identité inhérente au sujet et qui met en lumière une multiplicité de voix intérieures.

Artaud, accusé de schizophrénie ou d'aliénation, est aussi le visionnaire d'une nouvelle psychologie qui relie l'homme et l'univers, ce qui va permettre sa renaissance identitaire spirituelle. Son projet de théâtre sacré possède les mêmes intentions. Libéré de l'autorité linguistique du dramaturge, le théâtre artaudien développe tous les éléments de la scéniques qui contribuent à insuffler aux arts du spectacle une force vitale authentique. En relation avec des forces énergétiques, ce théâtre doit permettre aux acteurs et aux spectateurs d'opérer un changement de conscience profond. Contrairement à la démarche thérapeutique du sujet subissant une analyse freudienne ou à la démarche purgatoire d'un théâtre cathartique, les rites des Tarahumaras ne se contentent pas de libérer le participant

et de le « laver,» mais ils l'invitent aussi à opérer un changement d'identité qui devient progressivement conscient.

## **1 - La danse.**

Avec les Tarahumaras, Artaud découvre que la danse est un moyen d'éveiller les forces et énergies primaires qui nous connectent physiquement à d'autres dimensions. Les rites et cérémonies sacrées comme celles du Peyotl tentent de mettre en rapport le sujet avec le divin et les forces surnaturelles, pour le guérir des forces négatives internes et externes. Pour pouvoir vaincre ces forces contraires, il est nécessaire de passer par une étape de dissolution de l'Ego, qui n'existe que par les faiblesses du sujet. Schechner raconte comment les expériences de danses collectives à tendance extatique, marquées par des sons répétitifs, aboutissent toujours à une quasi-dissolution du moi, où le sujet renaît au sein d'un collectif. Ce sentiment d'appartenance à un corps commun s'étend, grâce aux mouvements de danse, à l'univers dans son entier. Selon Monique Borie, Artaud est conscient du pouvoir physique de la danse et de sa nécessaire mobilité pour faire actionner ces énergies: « le corps en mouvement vibre et fait vibrer » (*Théâtre et retour aux sources* 86). En outre, Artaud, qui considère la musique comme étant le « mouvement d'un corps en état de paroles » et la poésie comme un ensemble de « gestes de voix » reprend ainsi ces qualités pour donner à son écriture une identité assez unique, qui est celle de la ritualisation et de la performance physique (86). Dans les textes d'Artaud, le verbe possède une dimension vibratoire et rythmique. Les lignes et les signes le chargent d'une musique. L'auteur est tout à fait conscient que « seule la puissance métaphorique du poète est capable de rejoindre quelque chose de ce 'geste d'une voix'

qu'il perçoit dans la musique mais aussi dans la peinture » (Borie, *Théâtre et retour aux sources* 87). L'efficacité de la parole et du geste s'évalue selon sa capacité de manipulation des forces « dans l'espace, dans l'air, mais aussi dans le domaine plus secret...de la création » (*Théâtre et retour aux sources* 168). La « véritable poétique mexicaine » doit en un seul mouvement créer un équilibre entre le corps et l'esprit, entre l'homme et le cosmos. Tel est le rôle fondamental des rites solaires qui assurent l'équilibre des forces cosmiques et terrestres. Borie déclare en outre que l'homme, dans la culture Aztèque, est indispensable au maintien de l'ordre cosmique et plus particulièrement à la perpétuation de l'énergie solaire. Cette poétique « affirme les relations du rythme poétique avec le souffle de l'homme, et par l'intermédiaire du souffle, avec les purs mouvements de l'espace, de l'eau, de l'air, de la lumière, du vent » (*Théâtre et retour aux sources* 180).

En bref, les rites Tarahumaras sont au centre de la vie des individus. Ils mettent en contact les forces invisibles avec celles du monde d'ici-bas. Durant ces rituels, ces forces humaines et extra-humaines ne sont jamais séparées. Dans la logique Tarahumara, l'homme n'a de valeur que dans ce jeu de relations et d'échanges permanent qui existe entre lui et le monde ; ce faisant, le moi reste indispensable au maintien de la vie cosmique. (*Théâtre et retour aux sources* 185) Dans la culture Aztèque, l'homme « est indispensable au maintien de l'ordre solaire. Sans les rituels, cette énergie faiblirait et disparaîtrait » (185). Le contact avec Ciguri durant le rite du peyotl donne à Artaud l'opportunité d'expérimenter une dépossession de son corps, où le *Je* devient conscient d'appartenir à l'illimité. Cette expérience donne au moi la possibilité de retrouver ses sources et ses propres limites. Selon Borie, la logique Tarahumara provient d'une

intuition juste qui estime que « la notion de personne ne se conçoit et ne se construit que dans la relation permanente à ce qui la déborde » (*Théâtre et retour aux sources* 187).

Cette philosophie de l'être rejoint, selon elle, le discours moderne qui associe l'identité avec la recherche de l'origine. Il existe cependant deux principales raisons qui font que cette question de recherche de l'origine est assez controversée. La première étant qu'il est quasiment impossible de retracer une source possible, cette théorie ne repose que sur des spéculations. La seconde raison étant que si les forces cosmiques sont cycliques, comme les forces de vie, alors il n'existe pas de source, de début, d'origine. Il n'y a pas de point d'origine dans un cercle. Il existe un centre qui peut être à la fois le point de départ comme celui d'arrivée. Vouloir retrouver l'origine, c'est aussi vouloir remonter le temps et affirmer la suprématie d'un moment par rapport à un autre, c'est hiérarchiser la question d'un moment par rapport à l'autre, et de ce fait ignorer le présent. Contrairement à ce que déclare Monique Borie, Artaud ne recherche pas l'origine mais plutôt une vérité de l'homme face à son destin. Cette vérité n'existe que dans le moment présent qu'il essaye de retrouver (pour lui-même) et de transmettre (au lecteur ou auditeur) par la performance d'une « écriture / voix » extatique.

La transe et l'extase sont souvent utilisés l'un pour l'autre mais si le premier décrit l'état physiologique, le second décrit l'état religieux correspondant (Vitebsky 64). « L'extase provoque le calme, le silence et la solitude ; la transe dépend du mouvement, du bruit et de l'assistance » (65). Les deux états qualifient les écrits poétiques d'Artaud qui passent de l'un à l'autre selon les sujets, les humeurs et le contexte. Le corps sans organes est une expérience extatique, où il prend conscience de deux mondes et cette vérité le rapproche du divin.

L'acte d'écriture, qui s'apparente à une transe, va lui permettre de se libérer de « ses démons » qui sont peut-être bien réels, considérant l'intensité des électrochocs, auxquels s'ajoutent la famine, subis dans les hôpitaux, mais qui sont aussi incarnés par la société occidentale, le langage, la famille, et la religion catholique. Dieu, tel qu'il a été présenté par les catholiques, lui a dérobé son identité. Selon les gnostiques, les humains ne sont pas libres ; Artaud en fait l'expérience physiquement et mentalement. La délivrance n'est possible que dans la conscience du temps présent. Artaud, propose une écriture qui utilise des éléments du rituel comme les sons, les gestes, le mouvement et la performativité, pour partager cette expérience avec son lecteur tout en essayant de la revivre. L'identité nouvelle qu'il perçoit dans le rite du Ciguri est un sentiment d'Unité qui n'apparaît que dans une situation de non-être, c'est-à-dire l'identité spirituelle que les Tarahumaras déclarent existante avant la naissance et après la mort. Cette unité est ce qui lie l'Être à Dieu. Artaud adhère ainsi à leur philosophie. Les Rarámuri ne réservent pas leur religion à un jour de la semaine, mais ils la mettent en pratique durant les gestes quotidiens de la vie et, bien entendu, lors des cérémonies, qui marquent certaines dates cosmiques. L'expérience des rites et l'absorption du Peyotl donne au sujet une possibilité de réaliser son unité avec l'univers qui prend également conscience de l'homme.

Chaque village Tarahumara est précédé d'une croix, entouré de croix aux quatre points cardinaux de la montagne. Ce n'est pas la croix du christ, la croix catholique, c'est la croix de l'Homme écartelé dans l'espace, l'Homme aux bras ouverts, invisible, cloué aux quatre points cardinaux. Par là, les Tarahumaras manifestent une idée géométrique active du monde, à laquelle la forme même de l'Homme est liée.

Cela veut dire : Ici l'espace géométrique est vivant, il a produit ce qu'il y a de mieux, c'est-à-dire de l'Homme.

La pierre que chaque Tarahumara doit mettre sous peine de mort au pied de la croix, en passant, n'est pas une superstition, mais une prise de conscience. (Artaud, *Tarahumaras* 90)

Cette image d'un homme aux bras ouverts en croix dans l'espace, n'est pas selon Artaud celle de la crucifixion, mais elle rappelle cependant celle de l'homme de Vitruve dessiné par Léonard Da Vinci, qui par sa double intégration dans un cercle et dans un carré, cherche à centraliser la position de l'Homme dans le monde. L'objet des rites et de cette tradition qui consiste à poser une pierre devant la croix est donc de redonner cette identité primordiale du sujet en l'exposant au sentiment qui le relie avec l'univers et les forces cosmiques. Cette réalisation, appuyée par le symbolisme des croix et des objets du rituel, ne peut s'opérer que par la sensation physique, qui, selon les Ráramuri, est engendrée par la danse, le peyotl ou le *tesguino*, une bière traditionnelle de maïs considérée comme sacrée.

Artaud, qui se sent « *reversé* de l'autre côté des choses » comme de l'autre côté du miroir, explique son passage vers ce qui semble être le lieu d'existence des âmes libérées du monde matériel : « comme si une force terrible vous avait donné d'être *restitué* à ce qui existe de l'autre côté » (*Tarahumaras* 35). La divinité doit communiquer physiquement : il s'agit d'ouvrir le cœur pour pouvoir atteindre l'âme, et non le mental ou la raison. Il n'existe pas d'évolution spirituelle par l'opération intellectuelle du mental. Le rite religieux doit transformer le fils de l'homme en fils de Dieu.

Le travail de mémoire du poète produit des narrations diverses sur ces différents rites de passage. En écrivant deux versions du Tutuguri, Artaud entame une danse extatique de l'écriture qui s'exprime par une alternance entre les espaces pleins et les espaces vides, la musique des phonèmes et les temps d'inspiration guidés par la ponctuation, les leucorrhées verbales et les arrêts soudains provoqués par des enjambements inattendus, le rythme mélodique et la répétition de mots-corps. L'auteur oblige son lecteur à participer à la compréhension du texte, tant sur un plan formel qu'informel. L'attention du lecteur est entièrement requise. Il ne peut lire les textes artaudiens en pensant à autre chose. Il doit être présent dans son rôle de lecteur. Artaud entraîne alors son lecteur à partager un ressenti physique qui le conduit par l'intuition vers la réalisation de l'œuvre, dont il ne peut plus se sentir séparé. Telle la prise de conscience du participant au rituel, considérée comme la valeur suprême dans la culture Ráramuri, mettant en relation immédiate le sujet et l'univers et leur interdépendance, cette expérience du lecteur est essentielle à Artaud, dont l'objectif était de transformer sa société. Cette prise de conscience est doublement expérimentée par Artaud durant son séjour au pays des Tarahumaras. Ses observations de la nature le conduisent à penser qu'il existe dans cette Sierra une science secrète qui relie l'homme à l'univers. Il retrouve des symboles et des traditions similaires dans les vêtements de ses habitants et dans leur quotidien. Artaud expérimente en outre cette connexion secrète durant les cérémonies, notamment en participant à celle du Peyotl. Si le poète a été un peu désillusionné par les préoccupations des Mexicains, il a été comblé par celles des Tarahumaras et de leur Sierra. Contrairement à ce qui a été dit, son voyage au Mexique n'est donc pas un échec, et ses derniers projets poétiques réalisés pendant et après sa sortie de Rodez en sont la preuve ultime. Toutes ses œuvres, dessins et poèmes,

semblent s'inspirer de rites des Tarahumaras auxquels il a eu le privilège de participer et dont il a pu saisir une philosophie qu'il tente, non pas de reproduire, ni d'interpréter, mais de « performer » à l'écrit, en reprenant par exemple des principes de la cosmologie Rarámuri dans ses techniques d'écriture : « [...] pour comprendre le Soleil j'étais mal né ; et puis c'est l'ordre hiérarchique des choses qui veut qu'après être passé par le TOUT, c'est-à-dire le multiple, qui est les choses, on en revienne au simple de l'Un, qui est le Tutuguri ou le Soleil, pour ensuite se dissoudre et ressusciter [...] dans le Ciguri » (*Tarahumaras* 16).

Cette philosophie du Un et du Tout fait écho au sentiment double d'union et de division que Kenneth Meadows explique dans *Earth Medicine* : « Though separate, you are absorbed within it. It is the recognition that a drop of sea water is the same as the ocean that contains it » (291). Pour aider le lecteur à comprendre ce principe, Meadows utilise une figure de style qui utilise la partie d'un tout pour évoquer ce tout, il s'agit de la synecdoque. Dans cette citation, l'homme doit s'imaginer la goutte d'eau dans l'océan. La synecdoque est commune dans le monde des rituels, où les objets, animaux ou acteurs représentent une partie d'un esprit, ou l'essence de quelque chose d'infiniment plus grand et auxquels ils sont reliés. Ce procédé poétique est commun dans les formules incantatoires, les objets du rituel, les gestes des prêtres et la thématique de la cérémonie dont l'objectif est d'identifier le contenu avec son contenant, l'esprit avec son corps en développant l'aspect cognitif intuitif du sujet au détriment de sa capacité analytique. Selon Merrill, qui a vécu avec les Tarahumaras pendant plusieurs années, les orateurs publics utilisent deux figures de style dans leurs discours religieux : la métonymie et la

synecdoque. Contrairement à la synecdoque qui utilise une partie du tout pour signifier ce tout, la métonymie emploie un terme pour en signifier un autre par relation de contiguïté. Les textes d'Antonin Artaud emploient ces deux figures de style. On trouve la synecdoque dans l'image de la Terre-Mère qui est évoquée par sa bouche, puis par son sexe. Les deux orifices de la terre sont en outre représentés par leurs relations de contiguïté avec l'image de la mère « qui bave », et de la terre « humide / dans cette fente de rocher » (*Œuvres complètes* XIII 77). De même, le « septième homme » qui est d'abord « le soleil », comme si l'homme était une partie du Dieu soleil, devient par relation de contiguïté « un cheval avec un homme qui le mène ». Mais, nous dit le poète, « c'est le cheval qui est le soleil et non l'homme » (*Œuvres complètes* XIII 78).

Artaud utilise donc, comme les orateurs Tarahumaras, plusieurs relations métonymiques et synecdoquiques dans sa narration minimaliste du rite. Il semble, en outre, combiner les deux figures de style qui s'imbriquent ou se multiplient dans un mouvement qui écarte toute possibilité de finitude ou de fixité du sens. Par exemple, les « six hommes » qui jaillissent « comme des tournesols » ne sont pas des « soleils » mais des « sols tournants » qui deviennent en fait des « lotus d'eau » avant d'être à nouveau de simples danseurs. Dans les rites, les mouvements des corps célestes dans le ciel résument les relations entre les Tarahumaras et leurs Dieux, et les offrandes symbolisent les relations compliquées qui oscillent entre respect et dépendance entre eux (Merrill 83). Selon Merrill, ces figures de style, qui permettent de simplifier, d'une part, la compréhension d'une cosmogonie complexe, agissent sur les parties cognitives du corps, du cœur et de l'esprit : « the images they employ operate simultaneously on the sensual, emotional, and cognitive levels » (83). Merrill déclare que ces procédés qui sont reconnus pour leur

efficacité de persuasion laissent cependant une certaine marge de liberté à l'interprétation, qui se réalise simplement grâce aux méthodes informelles de diffusion des traditions quotidiennes. Les cérémonies, comme les danses, les absorptions de psychotropes ou les huttes sudatoires sont des moyens qui mettent à l'épreuve l'endurance physique, et qui cherchent à minimiser ce désir d'interprétation opéré par l'intellect. Selon Castaneda, l'illumination est atteinte lorsque le désir d'interprétation s'éteint. En d'autres termes, c'est par l'intuition (l'hémisphère gauche du cerveau) que la connaissance doit accéder et non par la raison (l'hémisphère droite). De même pour Artaud, la métaphysique, doit comme dans un rituel, rentrer par la peau, c'est-à-dire en exacerbant les sens kinesthésiques. Sur scène, comme sur la page, l'art doit servir de conduit aux forces vitales qui assurent l'équilibre de l'univers et la sauvegarde de l'humanité. Il ne s'agit pas de mettre en scène une connaissance qui divise, catégorise, structure, mais de « performer » une force créatrice qui accepte la dualité.

En bref, il ne s'agit pas de définir en classifiant et en comparant, mais plutôt d'évoquer des relations entre des termes qui n'ont pas de rapports évidents aux premiers abords mais qui traduisent en fait, comme dans les tableaux de la peintre indienne mexicaine Maria Izquierdo admirés par Artaud, une connexion entre les éléments humains, minéraux, terrestres, célestes, animaux ou végétaux :

« Un homme, un cheval, une couleur, un cratère, avec l'espèce de vibration colorée où leurs figures insolites plongent, Maria Izquierdo en peignant nous explique pourquoi ces objets sont faits pour aller ensemble. Et c'est par le côté même où elles sont particulières que les propriétés des objets s'attirent ; et elles ne sont qu'artificiellement séparées »

*(Messages révolutionnaires 174).*

## 2 - Le corps sans organes.

Reprenant l'expression d'Antonin Artaud, Deleuze et Guattari déclarent qu'il existe dans un livre tout un agencement de multiplicité de lignes d'articulations, de territorialités, de mouvements de déterritorialisation qui se dirigent vers ce qu'ils nomment « un corps sans organes, » c'est-à-dire un corps qui ne cesse de défaire l'organisme du livre et où « l'unité ne cesse d'être contrariée et empêchée dans l'objet, tandis qu'un nouveau type d'unité triomphe dans le sujet » (13).

Artaud, qui expérimentait la multiplicité en voyant ses organes flotter au-dessus de lui, faisait aussi l'expérience de l'unité avec l'univers s'étendant sous ses yeux. Cette double sensation, contradictoire et symétrique, est reprise pour signaler le mouvement du corps textuel soumis à la pluralité de voix et de formes. Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari ont emprunté l'expression « corps sans organes » à Artaud qui décrit la vision extatique selon laquelle son corps aurait fait sauter l'organisation structurée de son organisme. D'après les philosophes, ce « corps plein sans organes est un corps peuplé de multiplicités » (43). Freud a manqué de voir dans l'inconscient une foule, une « multiplicité de moi », quelque chose qui joue le rôle d'un corps plein, un corps sans organes. « Un corps sans organes n'est pas un corps vide et dénué d'organes, mais un corps sur lequel ce qui sert d'organes (..) se distribuent d'après des phénomènes de foule, suivant des mouvements brownnoïdes, sous forme de multiplicités moléculaires » (Deleuze et Guattari 43). Telle une danse, chaque élément ne cesse de varier et de modifier sa distance par rapport aux autres. Selon Deleuze et Guattari, les choses, les symboles, les personnes comme les mots ne sont jamais signifiants ni signifiés mais stratifiés. « Les signes ne sont pas signes de quelque chose, ils sont signes de

déterritorialisation et de reterritorialisation, ils marquent un certain seuil franchi de ces mouvements, et c'est en ce sens qu'ils doivent être conservés » (87). Ainsi, pour Deleuze et Guattari, la signification est une combinaison de mouvements stratifiés qui n'en finissent pas de se définir : « La stratification est comme la création du monde à partir du chaos, une création continuée, renouvelée. Et les strates constituent le jugement de Dieu » (627). Le corps sans organes est une libération du jugement de Dieu, c'est-à-dire du moi né d'un système marqué par ses fluctuations, et qui tente, malgré tout d'imposer une structure, une fixation du sens, une logique rationnelle.

Deleuze et Guattari, en citant Castaneda, confirment la nécessité de remplacer les mécanismes cérébraux d'interprétation par ceux de l'intuition. C'est ainsi qu'ils expliquent la relation entre le chamane mexicain Don Juan et son disciple, doctorant en anthropologie, qui tente de lui insuffler le désir de trouver une sémiotique pré-signifiante dans son propre diagramme : « Arrête ! tu me fatigues ! Expérimente au lieu de signifier et d'interpréter. Trouve toi-même tes lieux, tes territorialités, tes déterritorialisations, ton régime, tes lignes de fuite ! Sémiotise toi-même, au lieu de chercher dans ton enfance toute faite et ta sémiologie d'occidental » (173). Selon Deleuze et Guattari, la psychanalyse est le contraire du corps sans organes. Elle analyse des désillusions, des souvenirs, des désirs qui ne viennent que de l'Ego. Le corps sans organes est comme le septième homme du rite du Tutuguri : un homme nu, vierge de connaissance, de concepts et de désirs qui ne lui appartiennent pas, et qui s'écartent d'une fausse réalité imposée :

Le corps sans organe, c'est ce qui reste quand on a tout ôté. Et ce qu'on ôte, c'est précisément le fantasme, l'ensemble des signifiances et des subjectivisations. La psychanalyse fait le contraire : elle traduit l'homme

en fantasmes, elle monnaie tout en fantasmes, elle garde le fantasme, et par excellence rate le réel parce qu'elle rate le Corps sans Organes.

(Deleuze et Guattari 188)

Le 28 novembre 1947, Artaud expérimente dans son texte « Pour en finir avec le jugement de Dieu » le système politico-social français, de la même manière qu'il expérimente son corps organique. En déclarant la guerre aux organes, le poète réalise, selon Deleuze et Guattari, « une expérimentation non seulement radiophonique mais aussi biologique, politique, appelant sur soi censure et répression » (188). Ainsi, le corps des organes ne s'oppose pas aux organes mais à leur disposition dans un organisme imposé au sujet. Le jugement de Dieu auquel Artaud s'oppose est le système théologique qui forme l'individu de manière unilatérale. « Le jugement de Dieu lui fait un organisme, une signification, un sujet » (Deleuze et Guattari 197). Au contraire, le Corps Sans Organes (CSO) est une « matrice intensive » dans laquelle on ne distingue plus ni moi ni l'autre, ni séparation entre ce qui est hors de soi et en soi (190). L'effet du Peyotl sur Artaud dissout cette séparation artificielle entre le sujet et son environnement : « le Dehors absolu qui ne connaît plus les Moi, parce que l'intérieur et l'extérieur font également partie de l'immanence où ils ont fondu » (190). Selon Deleuze et Guattari, le Peyotl est pour les Tarahumaras l'expérimentation d'un chaos organisé : « l'anarchie et l'unité sont une seule et même chose, non pas l'unité de l'un, mais une plus étrange unité qui ne se dit que du multiple » (196). Le psychotrope sert à arracher « l'inconscient à la signification et à l'interprétation » afin d'en faire « une véritable production, » et, nous dit Artaud, « ce n'est assurément ni plus ni moins difficile qu'arracher le corps à

l'organisme » (Deleuze et Guattari 198). Il existe également dans l'être humain un autre plan obscur, informe qui menace la conscience de sensations et de perceptions fausses (198). Ces actions sont créées par l'ombre d'un Ego qui éloigne le sujet de sa réalité présente et de son essence.

Les différentes phases de l'expérimentation du rituel permettent de renoncer progressivement à l'interprétation afin de retrouver une réalité qui ne trouve sa vérité que dans le moment présent (Deleuze et Guattari 199). Cette vérité est accessible par l'intuition qui écarte toutes pensées venant de la réflexion. Les philosophes reprennent la distinction Toltèque opérée entre le savoir *tonal* et le savoir *nagual* pour expliquer cette différence entre l'analytique et l'intuitif. Le *tonal* représente le Moi, Dieu, le jugement, le système, l'organisme, l'interprétation, le sujet, les souvenirs. Le *nagual* représente le Tout, l'expérimentation, le corps sans organes qui se construit, le devenir qui se défait des strates qui organisent, des couleurs, des sons, des intensités qui se traduisent par le mouvement et la vitesse (200). Le corps sans organes ne cesse de se faire. Il n'est fixe ni dans l'espace ni dans le temps. C'est un plan qui met en œuvre « des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, d'affects flottants » de sorte que « le plan lui-même est perçu en même temps qu'il nous fait percevoir l'imperceptible » (327). Le mouvement est par nature imperceptible. Les psychotropes donnent au sujet la possibilité de percevoir les vitesses, les molécules, l'imperceptible.

Le Peyotl propose, selon Deleuze et Guattari, une distribution rhizomatique de la connaissance. La notion de rhizome est empruntée au vocabulaire biologique.

Le rhizome, ou le bourgeon est un élément structurel de la plante qui, contrairement à l'image classique de l'arbre de la connaissance, ne subordonne pas les informations les unes aux autres mais exemplifie un système cognitif qui n'aurait pas de racines.

La structure de la connaissance n'est pas le résultat de déductions logiques ou d'un ensemble de principes primordiaux, mais elle s'élabore simultanément à partir de tout point, sous l'influence réciproque des différentes observations et conceptualisations.

Le rhizome est un plan qui n'est plus subordonné à l'Un, mais prend consistance en lui-même. (627) Une organisation rhizomatique de la connaissance est avant tout décentrée, ce qui lui donne le pouvoir d'exercer une résistance contre un modèle hiérarchique qui traduit en termes épistémologiques une structure sociale oppressive.

Egalement décentrée, l'écriture d'Artaud est un corps sans organes, c'est-à-dire un plan de composition qui fait percevoir l'imperceptible par son expression même. Cette expression met en évidence une pensée qui se développe de manière périphérique c'est-à-dire « dans un pur milieu d'extériorité, en fonction de singularités non universalisables, de circonstances non intériorisables » (Deleuze et Guattari 468). L'agencement du rite propose une articulation double : celle du geste associée à celle de la parole. Au niveau de l'écriture, cette double articulation s'exprime par la synchronisation apparaissant entre le contenu et son expression, qui donne une qualité performative au texte.

Le texte produit au moyen d'une écriture fragmentée une réflexion de cette identité du ritualiste ou du poète en pleine mutation. Comme nous l'avons déjà dit, Artaud affirme que le grand voleur est Dieu car il nous a dérobé notre identité : « Nous croyons être nous-même [mais] ce qui faisait notre moi a été ravi dans les étoiles par celui-même qui se choisit en nous et que nous prenons comme le summum de nous-mêmes » (*Œuvres*

*complètes* XV 20). Selon Artaud, le voleur d'identité est en fait le mal (créé par Dieu) qui s'est inséré dans la pensée de l'Homme actuel. Il est donc urgent que ce dernier se redresse, tel le septième homme sur son cheval, au risque de perdre son âme ou l'essence de soi-même. « C'est dans ce summum de nous-mêmes [...] qu'à lieu cette dénaturation, cette translation [...] mais avec une rapidité si subtile [...] que l'escamoteur a su se dissimuler en nous-mêmes, être nous et penser pour nous. Et c'est le Mal que nous portons sur nous-même [...] » (*Œuvres complètes* XV 20).

Cette substitution d'identité est reprise dans la longue version du poème Tutuguri qui emploie la métaphore d'une foudre pour expliquer la fonction transformatrice du rite et du langage dans cette opération de dénaturation et de reprise du sujet : « Il faut donc que le soleil apparaissant saute les six points de la phrase abjecte à sauver, dont il fera une espèce de translation sur le plan foudre » (Artaud, *Tarahumaras* 74).

Associé au thème contradictoire du soleil noir et du langage, ce vers, dont la place est essentielle dans le poème réécrit par Artaud, montre la nature paradoxale du cosmos et de l'expérience humaine. En effet, il est impossible de choisir entre la lumière et les ténèbres, entre la vie ou la mort, puisque chacun des termes n'existe pas indépendamment de son contraire.

Selon la tradition Aztèque, dont les Tarahumaras sont les descendants probables, le soleil marquait les âges du monde en disparaissant périodiquement pour donner naissance à un nouveau soleil et à un nouvel univers. Les Aztèques vivaient sous le gouvernement du cinquième soleil. Pour les Tarahumaras, qui en mettent six en scène, le rite représente les différents soleils qui doivent être accompagnés dans leurs courses respectives. Le thème du soleil noir ou du soleil de minuit est, selon la tradition aztèque,

comme cette phrase abjecte à sauver, une source de lumière qui produit de l'obscurité, et qui peut être annonciateur de la destruction finale de l'univers. Le soleil noir indique sur le plan humain, l'état de dissolution extrême où il ne reste plus d'alternative à l'homme que d'entreprendre le travail de reprise ou de réunion de la lumière dispersée, comme si cette épreuve aux limites qui se joue aux frontières de la vie et de la mort était la condition nécessaire pour l'évolution de l'âme.

Du point de vue linguistique, la langue est pour Artaud, comme le soleil noir, une contradiction qu'il s'agit de sauvegarder. La langue, si elle lie le sujet au Logos voleur d'identité, n'en est pas moins l'instrument principal du poète qui ne peut la bannir complètement de sa scène d'écriture. L'écriture d'Artaud devient donc le paradigme d'une identité planétaire qui ne peut échapper au dualisme du Yin et du Yang. C'est par l'écriture que l'auteur peut pleinement réfuter la puissance verbale, qui devient donc une contradiction nécessaire à l'univers terrestre et céleste.

Ce problème d'acceptation du contraire est soulevé par Eckhart Tolle qui met en évidence la nature de l'Ego, doublant l'être et le nourrissant de peurs, de doutes, de conflits, d'envie, etc. Artaud, est non seulement bien conscient de la multiplicité de voix de son être, mais il est surtout très conscient de ses tourments. Il vit ses pensées comme une entité extérieure qui aurait pris possession de lui et qui s'immiscerait en lui à une vitesse telle qu'il serait presque impossible de s'en rendre compte. Artaud ne rejette pas l'idée de Dieu, mais plutôt celle d'un esprit tourmenté et essentiellement tourné vers la guerre. Le poète est bien conscient de ces symptômes qu'il observe à la fois dans son esprit et autour de lui : « Le double du théâtre c'est la vie, mais le double du moi est cette essence imperceptible qui n'a jamais voulu de théâtre ni de drame et qui dans [sa] vie

interne [...] doit se mériter et se gagner lui-même en bataillant avec les larves de son esprit » (XV 19).

Artaud, comme Eckhart Tolle, explique l'urgence à repousser cet *autre*, cet ennemi qui a pris la place du moi essentiel, c'est-à-dire celui qui est non-manifesté et détaché : « le vide, le dramatique abandon de toute chose, qui par la guerre du détachement fait venir en avant l'âme et non le corps » (XV 20). Pour finir le poète, inspiré des rituels des Tarahumaras auquel il ajoute sa propre expérience, déclare l'état d'ignorance de l'occidental à qui il faut enseigner le sauvetage spirituel de son moi : « Voilà ce que l'homme aujourd'hui ne sait plus, et voilà ce qu'il est de toute urgence de lui réapprendre car croyant vivre il va être perdu » (XV 20).

En conclusion, les textes d'Artaud dépassent largement les critiques et analyses de ceux qui n'y voient finalement qu'une trace écrite de symptômes paranoïaques et gnostiques. Conformément aux théories de la poésie pure de Valéry qui impliquent que les vers s'harmonisent avec leur contenu, Artaud utilise l'expression poétique suivant un modèle performatif de ritualisation afin de recomposer un corps et un moi fragmenté. Il s'agit de redonner à la poésie, comme au théâtre, les éléments essentiels de la pratique de la performance, dont l'origine se trouve dans le rituel : une situation où l'espace et le temps concordent dans une réalité présente et non construite de manière fictionnelle. Suivant des étapes rituelles, les mots d'Artaud sont donc utilisés de manière incantatoire, tout en refusant leurs caractères définitifs : ils symbolisent les différentes étapes traversées par le lecteur ou l'orateur à la lecture du texte et permettent le marquage d'une prise de conscience, comme la pierre que placent les Tarahumaras au pied des croix.

Par le rythme, la ponctuation et la typographie, ces vers sont également les marques des mouvements et vitesses de la pensée, de l'absence de fixité des termes, et tel un rite, ils réalisent l'état de passage des éléments et la mobilité des forces. Le poète orchestre des signes linguistiques et poétiques qui semblent flotter, comme ses organes, hors de son corps d'écriture mais dans un espace infini auquel il est connecté. Par son souffle et son imagination, le lecteur est également invité à donner la vie à cette ritualisation du verbe sur la page. S'il n'est pas évident de démontrer l'efficacité du texte sur le conscient ou l'inconscient du lectorat, il est tentant de penser que ces traces écrites ont contribué à rendre une identité spirituelle à leur auteur. L'évolution du sujet dépend de sa capacité à vivre au temps présent, c'est-à-dire au temps du rite et de cette performance textuelle, et non celui du théâtre classique qui est plutôt fictionnel. Ainsi, l'auteur propose, par son écriture, de ramener son lecteur au temps présent, le seul qui puisse le définir avec authenticité. Son corps textuel est semblable au *corps sans organes*, décentré, faisant percevoir l'imperceptible par son expression même. Antonin Artaud est donc bien le maître de cérémonies d'un rituel de mots où prédominent la danse et la transe de l'écriture, en mal de se connaître et de renaître.

## CONCLUSION

Cette recherche propose de montrer comment les techniques d'écriture du poète Antonin Artaud s'inspirent des vertus thérapeutiques des rituels Tarahumaras pour provoquer un changement de conscience chez l'auteur, le lecteur et le récitant. Ces techniques sont assez proches de celles que l'auteur veut instaurer au théâtre pour transformer un public occidental trop matérialiste, trop passif ou malade de vivre dans une société malsaine. Selon Artaud, la scène artistique européenne, en proposant des œuvres démesurément psychologiques, s'écarte de la vie. Les œuvres littéraires desquelles sont issus les arts dramatiques ont en effet tendance à développer, au moyen du texte et du verbe, le caractère clinique de leurs personnages et leur drame personnel à outre mesure. Ceci sous-entend par conséquent leur insignifiance au regard de l'univers et leur séparation avec les forces vitales nécessaires au renouveau énergétique de la société. Soumises à la tyrannie de l'autorité littéraire, ces œuvres théâtrales dévalorisent les aspects physiques du jeu d'acteur et les possibilités du langage scénique. Lié par le souci de respecter le texte à la lettre, l'acteur occidental délivre des mots qui n'ont que peu ou pas de rapport avec la vie et ses forces invisibles, ou ses doubles. Ainsi, les surréalistes, auxquels Artaud était affilié pendant une période, cherchaient à créer un monde fondé sur des jeux de hasard qui, au final, produisaient des œuvres, dont la nature, comme celle du langage, était arbitraire et fabriquée. Le surréalisme, lui aussi s'écartait de la vie.

Déçu par l'affiliation du groupe au marxisme, Artaud, qui considérait que l'Art, comme la vie, était au-dessus des politiques, décide donc de partir pour le Mexique où il

espère trouver un peuple fier de pouvoir proclamer son affiliation à la terre. La terre mexicaine est selon Artaud une terre magique d'où émanent les forces telluriques qui relie l'humanité à une connaissance universelle secrète.

Les artistes occidentaux de l'époque cherchent chez « l'autre » une inspiration dite « exotique » venant combler un désarroi culturel et spirituel résultant du matérialisme grandissant des nations européennes. Le Mexique, symbolise au contraire une culture dont les révolutions sociales célèbrent la renaissance de ses civilisations précolombiennes, et le pays inspire toute une génération occidentale à l'époque d'Artaud. Mais le matérialisme qui naît toujours du modernisme urbain, qu'il soit français ou mexicain, désillusionne le poète séjournant à Mexico. Ce dernier part à la recherche de cette richesse spirituelle chez les Tarahumaras : un peuple qui, pour échapper aux conquêtes espagnoles, s'est réfugié dans les montagnes arides de la Sierra Madre, et qui continue, malgré la présence des jésuites pendant trois siècles, à pratiquer des traditions religieuses animistes. Ces rituels continuent de rythmer la vie actuelle des Tarahumaras, dont l'objectif ultime est d'évoluer spirituellement. Ces rites sont les étapes nécessaires à la transformation de leurs consciences humaines pour que cette évolution spirituelle puisse se réaliser.

Artaud, intéressé par la question de la position de l'homme dans l'univers, voulait ritualiser le théâtre, qui était à la source un rite religieux, pour guérir la société occidentale de ses maux allégorisés par la fable de la peste faisant l'ouverture du célèbre Théâtre et son double. Ayant pris connaissance des textes sacrés du monde entier et des codex Maya et Aztèques, Artaud souhaitait trouver dans ces rites mexicains une méthode thérapeutique pour soi-même et pour le théâtre occidental. Il cherchait à se mettre en

rapport avec une culture dont la conscience spirituelle engloberait naturellement le corps humain et ses univers terrestres et cosmiques.

Cette étude défend l'idée que la participation du poète aux rites Tarahumaras a profondément transformé ses idées artistiques et son procédé d'écriture, dont les qualités relèvent désormais du domaine des rituels. Artaud présente une performance textuelle amorçant une prise de conscience chez son lecteur à propos de sa relation unitaire avec l'esprit et le corps du monde.

Le chapitre « Du théâtre thérapeutique aux rites guérisseurs » introduit cette étude en justifiant l'intention de l'auteur par ses origines biographiques et historiques. Artaud, victime d'une maladie nerveuse, passe une bonne partie de sa vie à faire l'expérience de souffrances physiques qu'il tente d'atténuer par l'opium. Ces douleurs le mènent très tôt à une prise de conscience de l'existence d'un bipartisme au sein même de son être : la vie de son corps et celle de son esprit, délibérément tourné vers les arts, qui sont en plein essor à son époque. Le théâtre l'intéresse plus particulièrement dans la mesure où il possède une fonction originelle thérapeutique et sacrée. Ce chapitre, qui reprend les différentes étapes de sa vie au sein du groupe surréaliste, sa désaffiliation, la naissance de son intérêt pour les arts vivants orientaux, puis pour la mythologie mexicaine, explique les raisons pour lesquelles l'auteur veut rapprocher les arts occidentaux de la vie, dont il estime qu'ils s'en sont éloignés depuis la renaissance. Ce chapitre est une introduction au projet de voyage au Mexique et à l'intérêt que l'auteur porte plus particulièrement au peuple indigène Rarámuri de la Sierra Madre. On y découvre les liens existant entre le premier projet du théâtre de la cruauté, dont il veut trouver les fondements magiques au

Mexique, à travers ses rites indigènes dont l'objectif est de guérir la société de ses maux et de lui insuffler de nouvelles forces de vie.

Le chapitre « Primitivisme, langage et cruauté » présente le poème Tutuguri écrit pour d'émission de radio « Pour en finir avec le jugement de Dieu. » Ce texte est utilisé tout au long de cette étude pour justifier l'analyse thématique et littéraire du langage poétique artaudien. La première partie de ce poème qui développe les thèmes de la Terre-Mère, du langage et de la cruauté, initie une discussion sur la notion de Primitivisme et son affiliation avec la psychanalyse. Ce chapitre est également l'occasion de développer la compréhension du thème de la cruauté à partir de quelques extraits du Manifeste, dont le style et la forme nous permettent d'avancer que l'auteur cherche à lier le contenu de ses écrits avec leurs formes comme s'il voulait contourner l'arbitraire du signe linguistique constaté par Saussure. Ce chapitre montre comment l'auteur cherche à se réapproprier le pouvoir du langage fondé par les conventions sociales. Outil favorisé par Artaud malgré ses réticences à l'utiliser au théâtre, le langage verbal est détourné de sa fonction classique de communication pour éveiller le lecteur, sur le plan physique et intuitif, vers une nouvelle conscience où le mot n'est plus séparé de son référent et le corps n'est plus distinct de la pensée. Le théâtre, comme la poésie doit devenir l'espace de forces, dont la définition équivaut à celle du concept de cruauté instigué par Artaud: un état où la vie et la mort coexistent sans se contredire.

Le chapitre « Rite, magie, danse et transe » poursuit, à partir d'un deuxième extrait du poème Tutuguri développant les thèmes du rite du soleil noir, une étude à la fois thématique et littéraire du langage artaudien en développant son aspect performatif. Artaud qui voulait réunir sur la scène théâtrale le geste et le mot afin de rapprocher la

scène dramatique de la vie même, tente d'étendre son projet à la scène d'écriture. Les réflexions de l'auteur sur le théâtre balinais, observé par Artaud en 1931 à l'exposition coloniale, sont aussi l'occasion de discuter du thème du double au théâtre et de sa présence dans le langage poétique utilisé par Artaud pour décrire le rite du Tutuguri. Plus qu'une simple narration descriptive du rite, l'auteur compose deux versions poétiques du rite, l'une en vers, l'autre en prose pour mettre en scène une performance textuelle, qui, conformément au rituel Rarámuri, doit inviter les forces invisibles à participer à cette performance thérapeutique de l'homme / auteur / acteur / lecteur. Il s'agit de montrer comment Artaud rend compte de l'invisible et du sacré dans le corps textuel de ses œuvres poétiques. On y analyse notamment les enjambements insolites, les espaces blancs et l'utilisation de mots évoquant une thématique du double. Ce chapitre analyse également l'aspect performatif de l'acte magique et le rôle des poèmes incantatoires dans la pratique chamanique, et comment ils ont pu inspirer la scène artaudienne. Le thème du double spirituel, commun à plusieurs religions antiques et animistes, est discuté pour expliquer la nature extatique de l'écriture du poète, qui s'exprime aussi comme une danse et une transe.

Le chapitre « Rythme, musicalité et souffle » s'inspire de la troisième partie du poème Tutuguri pour analyser le rôle thérapeutique des sons et leur utilisation dans l'écriture du poète, traversée par des allitérations de phonèmes qui sont communs aux rites exorcisant en général. La sonorisation et la musicalité, qui sont aussi rythmées par le souffle, c'est-à-dire la respiration, invitent le sujet à se reconnecter, comme dans les techniques de méditation, avec son essence à la fois divine et vitale. La performance textuelle est dévoilée par une mise en scène de rythmes, de sons, et de silences

symbolisés par les espaces blancs du poème. L'écriture d'Artaud est un corps musical où prennent naissance des *mots-matière* ou des mots-corps, c'est-à-dire des mots qui, selon l'auteur, s'associent à la sonorisation des vers et se rythment sur eux. Ces mots, dont la signification ne peut se détacher hors de leur contexte musical, sont mis en scène ou en situation de ritualisation sur la page poétique. Répétés ou tout simplement « expliqués » par Artaud, ces mots donnent au texte une qualité incantatoire qui est propre au rite.

L'intonation, qui est essentielle pour l'auteur de ce projet radiophonique utilisant les voix de Maria Casarès, Paul Thévenin, parmi d'autres, est analysée à la lumière de certaines pratiques shamaniques qui l'utilisent pour identifier des entités spirituelles différentes.

Ce chapitre propose également une réflexion de l'analyse de Jacques Derrida sur le concept de la parole soufflée par un Dieu-Logos tout-puissant à l'auteur privé de son identité originelle, qui va ensuite la délivrer à un public qui se la réapproprie en la réinterprétant. Il découle de cette critique du langage une logique scripturale proprement artaudienne. L'auteur est dans la nécessité urgente de se réinventer en créant son propre signe linguistique afin de pouvoir parler en son nom. Ce langage poétique doit donc s'étendre, comme celui de la scène théâtrale et des rites, aux sons, aux cris, aux bruits et à la musique du corps.

Le chapitre « Le dernier soleil : mouvement, vitesse et spirale de la pensée » présente une analyse de la dernière partie du poème du Tutuguri, et propose à partir des thèmes qui s'en dégagent, une théorie du mouvement, de la vitesse et de la circularité caractérisant la pensée artaudienne, inspirée par les fonctions du rituel du soleil noir dans la formation identitaire. L'identité se transforme et évolue au moment de la transe, de la danse en spirale, par la répétition vocale et physique ou sous les effets d'un psychotrope

comme le Peyotl. Quels que soient les attributs de ce processus identitaire, il reste paradoxalement constant dans son incapacité à fixer son expression, qui ne peut ni être classée, ni rangée dans un système structurel déterminé et définitif. Sa nature réside dans son état transformationnel en perpétuel devenir et nous rappelle que le rite du Tutuguri est un rite de passage selon Artaud puisqu'il a lieu entre la séance avec le Maître de toutes choses et le rite du Ciguri. Ce chapitre raconte l'origine mythique de ce rite dans le thème de la création du monde et analyse le concept de transsubstantiation du Peyotl pour expliquer le sentiment identitaire unique au Rarámuri. La construction identitaire est analysée sous l'angle lacanien et artaudien, et montre quels sont les points communs et les différences des deux hommes sur ce point. Comme les rites ou les mythes dont il est impossible de retracer l'origine, l'identité, dans l'optique artaudienne, ne possède ni début, ni fin. La construction identitaire se réalise entre ces deux termes fictifs. Sa définition met en évidence la relation et le mouvement qui existent entre ces deux termes. D'inspiration psychologique et mystique, cette étude interroge la nature de la subjectivité chez l'homme et met en lumière l'utilisation du langage dans cette performance poétique pour signifier sa mutabilité. Le texte poétique et les réflexions souvent contradictoires du poète au sujet du symbole de la croix sont l'occasion de montrer que l'identité est un processus en formation et que l'écriture poétique est un moyen pour l'auteur de retrouver une subjectivisation authentique.

Le chapitre « Performance du corps sans organes » donne une conclusion à la fois littéraire, mystique et ésotérique sur le projet dans son ensemble, et résume les éléments anthropologiques de la performance qui permettent le processus identitaire du sujet et de sa conscience. Sur un plan littéraire, le « corps sans organes » décrivant l'expérience

mentale et physique du poète après son absorption du Peyotl, donne un point de départ à une analyse sur l'identité à la fois multiple et unique de chaque individu, tant sur la page que dans la vie. L'écriture du « performer » Antonin Artaud est une réflexion de cette identité en pleine mutation. Selon Deleuze et Guattari, le corps sans organes ne cesse de se faire. Il n'est fixe ni dans l'espace ni dans le temps. L'écriture décentrée d'Artaud est un corps sans organes, c'est-à-dire un plan de composition qui n'a ni origine ni fin et qui fait percevoir l'invisible ou le double du langage. L'utilisation du langage écrit par Artaud ne montre non pas les limites de ses théories sur le théâtre ainsi que ses contradictions, mais plutôt les difficultés qui résident non pas dans la personnalité artistique de l'auteur, mais dans l'univers même. Artaud a besoin du langage pour créer, comme l'univers a besoin de pleins pour avoir des vides, et comme la terre comprend la mort, car sans cela elle ne pourrait faire apparaître la vie. Ces paradoxes universaux provoquent des dissolutions du moi auxquels les chamanes ne peuvent échapper pour pouvoir obtenir le droit de communiquer avec ces forces invisibles. Ce chapitre est donc aussi l'occasion de distinguer entre l'identité égotique et l'identité spirituelle et de montrer, par l'exemple du Tarahumara, comment développer la seconde au détriment de la première. L'évolution spirituelle du sujet est soumise à sa capacité à vivre dans le temps présent, c'est-à-dire le temps du rite et de la performance, et non celui du théâtre classique qui est plutôt fictionnel. Ainsi, Artaud, cette poétique inspirée dans le fond comme dans la forme des rites des Tarahumaras, est une écriture qui tente de ramener son lecteur au présent, comme s'il y était lui aussi.

Pour conclure, Artaud met en scène un rituel de mots soumis à des transes et des danses de l'écriture extatique et transformatrice. Cette écriture ou cette participation au

rite, provoque, par des figures de style reconnues pour leur pouvoir persuasif, un sentiment qui ne sépare plus le sujet de l'univers mais au contraire lui fait prendre conscience de ses relations avec tous les éléments de cet univers, qu'ils soient issus du macrocosme ou du microcosme. L'écriture est performative car elle ramène le sujet au présent, c'est-à-dire à sa seule réalité, qui est celle d'être une identité en plein devenir comme nous le révèle la performance textuelle d'Antonin Artaud dans « Tutuguri, le rite du soleil noir. »

## BIBLIOGRAPHIE

- Artaud, Antonin. *Œuvres complètes*, 25 vols. Paris : Gallimard, 1974.
- *Les Tarahumaras*. Saint-Amand : Gallimard, 1971.
- *Le Théâtre et son double*. Saint-Amand : Gallimard, 1964.
- *Messages révolutionnaires*. Saint-Amand : Gallimard, 2007.
- *L'Ombilic des Limbes, suivi de Le Pèse-nerfs et autres textes*. Saint-Amand :  
Gallimard, 1999.
- *Vie et Mort de Satan le Feu. Suivi de Textes Mexicains pour un nouveau Mythe*. Paris :  
Arcanes, 1953.
- *Nouveaux écrits de Rodez*. Paris : Gallimard, 1977.
- *Œuvres sur papier*, Catalogue de l'exposition. Marseille: Musée  
Cantini, 1974.
- « Antigone chez les Français » Œuvres Paris : Gallimard. Web.  
<<http://clochelune.spaces.live.com/Blog/cns!F6DB882956074B05!394.entry>>
- Barber, Stephen. *Blows and Bombs. Antonin Artaud : The Biography*. United  
Kingdom : Creation books, 2003.
- Belgodère, Jeanine. « Tradition et évolution dans l'art du Powwow contemporain » *Revue  
LISA/LISA e-journal* 2.6 (2004) <<http://lisa.revues.org/index2766.html>>
- Benitez, Fernando. *Les champignons hallucinants*. Paris : Ed. du Léopard, 1995.
- Bial, Henry. Ed., *The Performance Studies Reader*. New York : Routledge, 2004.
- Blanquart, Henri. *Les mystères de la nativité christique*. Rennes : Alréa, 1982.

- Borie, Monique. *Antonin Artaud, Le théâtre et le retour aux sources*. Paris : Gallimard 1989.
- « L’Ailleurs, tremplin pour un langage renouvelé. » *Alternatives Théâtrales* 89. Festival d’Avignon (2006) : 10-15.
- Brenez, Nicole. « La cinémathèque rend hommage à Raymonde Carasco. » Paris : 1999 Catalogue de l’exposition Sept.- Oct. 1999. Web.  
<[http://melusine.univ-paris3.fr/Av\\_Mod/Dos3\\_2.html](http://melusine.univ-paris3.fr/Av_Mod/Dos3_2.html)>
- Briolet, Daniel. *Lire la poésie française du XXe siècle*. Paris : Dunod, 1997.
- Carasco, Raymonde. « Approche de la pensée Tarahumara. » *Catalogue Exposition BNF*. Paris, 2006.
- « Tutuguri – Tarahumaras 79 » - Film 16 mm., couleur, son optique, 25 minutes, 1980.
- Cartier-Bresson, Henri. *Les danses à Bali*. Paris : Robert Delpire, 1954.
- Castaneda, Carlos. *Voir. Les enseignements d’un sorcier yaqui*. La Flèche : Gallimard, 1972.
- *Le voyage à Ixtlan*. La Flèche : Gallimard, 1972.
- Cazenave, Michel. *Encyclopédie des Symboles*. Paris : France Loisirs, 1989.
- Chadwick, Whitney. *Women Artists and the Surrealist Movement*. New York : Thames & Hudson, 1985.
- Décarie, Isabelle. « Défigurations » *Spirale* 196 (2004) : 29-30.  
<<http://id.erudit.org/iderudit/1942ac>>
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Milles Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie*. Paris : Ed. de Minuit, 1980.

- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967.
- Dumoulié, Camille « Antonin Artaud et la psychanalyse : pulsion de mort et 'tropulsion' de vie. » *Journée « Antonin Artaud et la psychanalyse » organisée à la BNF dans le cadre de l'exposition « Artaud »* Paris. 9 nov. 2006. Web. Silène.  
<[http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=74](http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=74)>
- Gilloux, Christian. « Le théâtre face à nous : L'influence d'une expérience théâtrale prophétique. » *Planète plus* 20 (1971): 27- 42.
- Goodall, Jane. *Artaud and the Gnostic Drama*. Oxford : Clarendon, 1994.
- Grady. C. Dr. « Huichol Art and Culture : Balancing The World. » *The Anthropologia Colloquia Series. University of New Mexico*. Albuquerque : Sept. 9, 2010.
- Hollier, Denis. *De la littérature française*. Paris : Bordas, 1993.
- Hubert, Arnaud. « Artaud et le peyotl. » Web.  
<[www.bibliolibertaire.org/Textes/artaud\\_et\\_le\\_peyotl.doc](http://www.bibliolibertaire.org/Textes/artaud_et_le_peyotl.doc)>
- Knapp, Bettina. *Man of Vision*. New York : Avon Books, 1969.
- Le Clézio, J.M.G. *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*. Paris : Gallimard, 1988.
- Leitch, Vincent.B. Ed. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York : Norton, 2001.
- Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*. Vol.1. Paris : Plon, 1958.
- Martin, Jean-Hubert. *Magiciens de la terre*. Catalogue de l'exposition 18 mai – 14 août 1989. Paris : Centre Pompidou, 1989.
- Meadows, Kenneth. *Earth Medicine*. Edison, NJ : Castle Books, 2002.
- Merrill, William L. *Rarámuri Souls. Knowledge and Social Process in Northern Mexico*. Washington, D.C. : Smithsonian Institution, 1988.

- Morfee, Adrian. *Antonin Artaud's Writing Bodies*. Oxford : Clarendon Press, 2005.
- Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris : Bordas, 1993.
- Naranjo, Ascensión Amador. *Los Tarahumaras*. Madrid: Agualarga Ed., 1995.
- Odier, Daniel. « Bilan: Vingt-trois ans après sa mort, qu'est-il advenu de son message et quel est ce sens que nous pouvons en tirer ? » *Planète plus* 20 (1971) : 19-25.
- Penn, W.S. Ed., *The Telling of The World, Native American Stories and Art*. New York : Stewart, Tabori & Chang, 1996.
- Penot-Lacassagne, Olivier. Ed., *Antonin Artaud I. Modernités d'Antonin Artaud*. Revue des Lettres Modernes. Paris : Minard, 2000.
- *Antonin Artaud I. Artaud et les avant-gardes théâtrales*. Revue des Lettres Modernes. Paris : Minard, 2000.
- Poutier, Irène. « 'La Vraie Culture' : art et anthropologie dans l'œuvre d'Artaud. » *The French Review* 69.5 (April 1996) : 726-738.
- Reverdy, Pierre. *L'image*. Paris, 1918. Web  
<<http://picturediting.blogspot.com/2010/10/limage-pierre-reverdy.html>>
- Ricoeur, Paul. Wikipédia. Web. <[http://fr.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Ric%C5%93ur](http://fr.wikipedia.org/wiki/Paul_Ric%C5%93ur)>
- *Quo Vadis ?* « Un entretien avec Paul Ricoeur par Yvanka B. Raynova. » Labyrinth, vol.2, Winter 2000. Web <<http://labyrinth.iaf.ac.at/2000/ricoeur.html>>
- Rihm, Wolfgang. *Tutuguri, Poème dansé*. Radio-Sinfonierorchester Stuttgart des SWR / Fabrice Bollon. Stadtshalle Sindelfingen, July 2002. Hänssler Classic Cd.

- Sánchez, Victor. *Les enseignements de Don Carlos. Applications pratiques de l'œuvre de Carlos Castaneda*. Paris : éditions du Rocher, 1996.
- Sabot, Philippe. « Primitivisme et surréalisme : une synthèse impossible ? *Methodos* 3, (2003) : 1-28. <<http://methodos.revues.org/109>>
- Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia : Univ. Of Pennsylvania, 1994.
- Tolle, Eckhart. *The Power of the Now : A Guide to Spiritual Enlightenment*. Novato, CA. : New World Library, 1999.
- Tsioulcas, Anastasia. « Wolfgang Rihm, Tutuguri, poème dansé » Cedille records. Web Classics today.com <[www.classicstoday.com/review.asp?ReviewNum=6314](http://www.classicstoday.com/review.asp?ReviewNum=6314)>
- Tunks, Alice. « Antonin Artaud : à la recherche d'un nouveau langage poétique » *The French Review* 49.2 (December 1975) : 247-255.
- Vitebsky, Piers. *Les chamanes : Le grand voyage de l'âme ; Forces magiques ; Extase et guérison*. Köln : Taschen, 2006.
- Walsch, Neale Donald. *Tomorrow's God, Our Greatest Spiritual Challenge*. New York : Atria, 2004.
- Wilhelm, Richard et Etienne Perot. Tr. *Yi King, Le livre des transformations*. Paris : Médicis-Entrelacs, 1973.
- Zarrilli, McConachie, Williams and Sorgenfrei. *Theatre Histories : An Introduction*. New York : Routledge, 2006.