



Langages, polyphonies et individuation chez Artaud. 1931-1933*

Langages, polyphonies and individuation in Artaud. 1931-1933

Benoît Monginot
Università di Torino, Italy

Lorenza Valsania
Università di Torino, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Cet article se propose de vérifier l'importance des notions de chœur et de polyphonie dans les recherches théâtrales d'Antonin Artaud au début des années 1930. La réflexion part du constat de la distance entre le Théâtre de la Cruauté et le modèle choral grec, avant d'examiner les caractéristiques du corps collectif qu'Artaud entend représenter et leurs répercussions sur la construction d'une "poésie de l'espace", intersémiotique et fondée sur une critique de la primauté du langage verbal. La première partie, centrée sur l'analyse des propositions théoriques du *Théâtre et son double* sera suivie de l'analyse d'un scénario qui met à l'épreuve les nœuds conceptuels identifiés. Fruit d'une collaboration avec Edgard Varèse, *Il n'y a plus de firmament* constitue une étude de cas optimale pour plusieurs raisons : d'abord, elle date de la période de composition de la plupart des essais de référence (1931-1933) ; c'est l'une des très rares œuvres artaudiennes à mettre au cœur de sa trame une large communauté (parfois explicitement caractérisée comme chœur) ; enfin, en tant que projet textuel d'une œuvre totale, il met réflexivement au centre de la représentation la figuration d'une parole polyphonique dont la fonction est d'être le réactif insuppressible par lequel se phénoménalise l'ontologie cruelle du poète. | This article aims to investigate the concept of polyphony in Antonin Artaud's work during the early 1930s. The initial section delves into *Le Théâtre et son Double*, analyzing its portrayal of the collective body, its connections with the Greek model, and its significance in Artaud's poetics. Subsequently, the paper undertakes an analysis of the scenario *Il n'y a plus de firmament*, chosen as a case study for several reasons. Firstly, it originates from the same period as the essays referenced (1931-1933) ; secondly, it centers around a broad community acting as the protagonist, which Artaud occasionally describes explicitly as a chorus. Lastly, as the script for a "total spectacle", it offers insight into the role of language in forging this collective voice.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Artaud, chœur, polyphonie, Théâtre de la Cruauté, individuation | Artaud, chorus, polyphony, Theatre of Cruelty, individuation

* Il testo è concepito congiuntamente dai due autori, che ne condividono completamente impostazione, concetti e contenuti. Tuttavia, ai fini di valutazioni scientifiche, sono attribuiti a Lorenza Valsania il paragrafo introduttivo e la prima sezione, a Benoît Monginot la seconda sezione e il paragrafo conclusivo.

Cet article se propose de mesurer l'importance des notions de chœur et de polyphonie dans les recherches théâtrales d'Antonin Artaud au début des années 1930. La réflexion part du constat de la distance entre le Théâtre de la Cruauté et le modèle choral grec, avant d'examiner les caractéristiques du corps collectif qu'Artaud entend représenter et leurs répercussions sur la construction d'une "poésie de l'espace", intersémiotique et fondée sur une critique de la primauté du langage verbal. La première partie, centrée sur une interrogation des propositions théoriques du *Théâtre et son Double*, sera suivie de l'analyse de la poétique d'un scénario qui met à l'épreuve les nœuds conceptuels envisagés. Fruit d'une collaboration avec Edgar Varèse, *Il n'y a plus de firmament* constitue une étude de cas pertinente pour plusieurs raisons : elle date de la période de composition de la plupart des essais de référence (1931-1933) ; c'est l'une des très rares œuvres artaudiennes à mettre au cœur de sa trame une large communauté (parfois explicitement caractérisée comme chœur) ; enfin, en tant que projet textuel d'une œuvre totale, cet écrit inachevé met réflexivement au centre de la représentation la figuration d'une parole polyphonique dont la fonction est d'être le réactif nécessaire à travers lequel se phénoménilise l'ontologie cruelle du poète.

1 Collectif, individuation et langages dans *Le Théâtre et son Double*

1.1 L'absence du chœur

Dans *Le Théâtre et son Double* (1938), Antonin Artaud n'emploie qu'une seule fois le mot "chœur". Le post-scriptum de la "Deuxième lettre sur le langage" (1932), affirme ainsi que pour le jeu de l'acteur, "la seule loi c'est l'énergie poétique qui va du silence étranglé à la peinture précipitée d'un spasme, et de la parole individuelle mezzo voce à l'orage pesant et ample d'un chœur lentement rassemblé" (éd. 1978 : 109).

Selon Mégevand, cette quasi absence du terme n'impliquerait pas un désintérêt d'Artaud pour l'expédient du chœur mais serait imputable au fait que "le mot s'accorde mal à l'opération de transmutation des valeurs qu'Artaud entend opérer, substituant à la tradition occidentale de nouveaux modèles de référence – les cérémonies rituelles de Bali ou du Mexique" (2003 : 117). Pourtant, quand il évoque les modèles qui guident sa recherche théâtrale, Artaud mentionne explicitement

“les Mythes racontés par les grands tragiques anciens” (1978 : 77). La nécessité de se démarquer des dérives de ce qu’il définit comme le “théâtre occidental” (cfr. “Théâtre oriental et Théâtre occidental”) est certainement à l’origine de son intérêt pour les traditions théâtrales lointaines, mais elle ne l’empêche pas d’exprimer son admiration pour certaines expériences européennes, comme en témoigne le programme esquissé dans le “Premier Manifeste du Théâtre de la Cruauté” (Artaud 1978 : 95-96).

L’exclusion du chœur de son horizon de recherche devient d’autant plus surprenante lorsque l’on observe que le Théâtre de la Cruauté se fonde sur ce que le poète définit comme des “préoccupations de masses, beaucoup plus pressantes et beaucoup plus inquiétantes que celles de n’importe quel individu” (1978 : 85). Corps collectif, absence d’initiative individuelle, lien avec la musique et la danse : Mégevand note qu’Artaud se réfère à une série d’éléments que l’on peut rattacher au chœur bien que celui-ci ne soit pas expressément mentionné. Et si ces éléments n’aboutissent pas à l’intégration d’un chœur au sein du Théâtre de la Cruauté, c’est sans doute en raison de certaines caractéristiques du chœur qui étaient indispensables au théâtre grec mais qui s’avèrent inconciliables avec les vues d’Artaud.

Dans la tragédie attique, le chœur représente une médiation entre les spectateurs et le mythe représenté. Dumoulié, reprenant Nietzsche, observe que dans la tragédie grecque, il constitue une véritable barrière entre le public et la scène. Son but essentiel serait de “différer l’identification avec Dionysos ou avec le héros sacrifié” et il fonctionnerait comme un “filtre à travers lequel les affects provoqués par le dieu sont déchargés et décantés, pour être transfigurés dans ‘un monde apollinien d’images’” (1992 : 52). En favorisant la cristallisation du contenu scandaleux des rites sacrés sous une forme utilisable, le chœur finit en effet par en fournir une interprétation rationnelle (Barthes, éd. 2002 : 35).

L’opposition entre acteur et chœur est également idéologique (Calame 2017 : 49). Le chœur grec entretient un rapport privilégié avec la *polis*, dont il est souvent l’interprète explicite : il est le porte-parole des valeurs de la cité que l’individualité abnorme du héros met à l’épreuve. Confronté au monde mythique où dominent le divin et l’excès, le chœur est le garant des normes et les choreutes sont des citoyens avant d’être des hommes.

Mais si le chœur incarne une stylisation de la citoyenneté, la vision politique que la tragédie grecque tente de véhiculer est celle d’une *polis* qui, du moins dans sa représentation idéale, est porteuse de valeurs univoques. La tragédie attique met certes en scène un corps collectif, mais un corps

collectif qui se comporte comme un seul homme. En ce sens, la multiplicité qui constitue le collectif n'est pas représentée de manière polyphonique, mais bien monologique¹. Les choreutes sur scène sont nombreux mais expriment une volonté unique. La vision qui s'en dégage est celle d'une société pacifiée, compacte et homogène dans ses objectifs.

Cette conception du chœur comporte plusieurs éléments très éloignés du Théâtre de la Cruauté, à commencer par la structuration de l'espace scénique qu'elle implique. Plus de médiation, via l'espace intermédiaire de l'orchestre : pour Artaud, il s'agit de créer les conditions d'une "communication directe [...] entre le spectateur et le spectacle" (Artaud 1978 : 93). Les acteurs produisent des vibrations et des mouvements qui résonnent dans le public et l'impliquent dans le rituel. Il n'est plus question d'être ou "acteurs *ou* spectateurs", mais simplement "participants" (Derrida 1967 : 348). Pas de rôles définis, plus de médiation entre la scène et la salle donc, mais le désir de s'adresser à l'homme sur un plan existentiel total, au-delà de toute catégorisation sociale ou religieuse préétablie : "Renonçant à l'homme psychologique, au caractère et aux sentiments bien tranchés c'est à l'homme total, et non à l'homme social, soumis aux lois et déformé par les religions et les préceptes, qu'il s'adressera" (Artaud 1978 : 119).

1.2 La Peste comme agent corrosif du principe d'individuation

Le corps collectif des acteurs du Théâtre de la Cruauté ne saurait donc être choral au sens propre du terme. La première image évoquée par Artaud pour décrire l'esthétique qu'il théorise au début des années 30 est celle de la peste, comprise comme l'événement par lequel "collectivement un gigantesque abcès, tant moral que social, se vide" (1978 : 30). Dans *Le Théâtre et son Double* tout commence donc par une comparaison entre le théâtre et un événement collectif traumatique. La peste renvoie à un imaginaire de l'effondrement de la société (22) et l'explosion de l'épidémie remet en cause toutes les normes de la vie civilisée, les révélant comme conventions. Ce renversement a de grandes répercussions sur le plan moral. La ville infectée vit dans l'imminence de la contagion et le pressentiment de la mort rend toute activité productive, toute obligation morale, complètement superflue. Avec la désintégration des structures sociales et la perte de tout espoir en l'avenir, l'individu, libéré des conséquences de ses actes, vit dans une sorte de présent pur. Règne alors "la gratuité immédiate qui pousse à des actes inutiles et sans profit pour l'actualité" (23).

En ce sens, éliminant tous les conditionnements qui influencent normalement les comportements, la peste permet de voir l'homme tel qu'il est. C'est pourquoi Artaud lui confère une valeur positive : "Car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque" (31). La prédilection d'Artaud pour les mythes qui se développent à partir d'événements extrêmes (la peste, le cataclysme naturel, le crime) ne se résume pas à un goût pour le macabre ou pour la provocation facile. La catastrophe oblige l'homme à se révéler sans refouler des parties de lui-même (24).

Mais si la contagion est un phénomène intrinsèquement collectif, qui concerne l'ensemble du corps social, elle n'affecte pas tous les organismes de la même manière. Sa phénoménologie est aussi individuelle. Artaud note que ce mal s'attaque avant tout aux organes "où la volonté humaine, la conscience, la pensée sont proches et en passe de se manifester" (21). En érodant la volonté et la pensée logico-rationnelle, la peste érode en chacun les facultés par lesquelles les humains affirment leur individualité. Ce glissement est encore plus évident quand Artaud représente le comportement des pestiférés. Dans une atmosphère d'exaltation, "le fils, jusque-là soumis et vertueux, tue son père ; le continent sodomise ses proches. Le luxurieux devient pur" (23) : les actions des pestiférés concernent toutes l'exploration d'un champ pulsionnel et comportemental qui n'avait pas d'existence apparente auparavant. Le fils vertueux ne peut plus se dire tel, le luxurieux n'éprouve plus de désir : l'individu découvre en lui d'autres espaces, d'autres voix, et ne sait plus se définir. Il est à la fois une chose et son contraire.

On le voit, Artaud s'en prend délibérément aux principes d'individuation et de non-contradiction, piliers d'une culture occidentale fantasmée et réduite à son rationalisme névrotique. Le principe d'individuation postule l'existence d'une entité dans son individualité, en tant qu'être différent et distinct des autres entités qui participent également de la même nature ; c'est donc le critère ontologique qui fonde l'identité personnelle. Artaud en dénonce le caractère illusoire, en écho à Nietzsche qui voyait dans la dissolution de ce principe l'un des principaux aspects de l'esprit dionysiaque (éd. 1977 : 44). Le théâtre de la peste devra faire émerger la conscience de cette illusion et ramener le spectateur à la perception des forces dont il participe : "Son âme individuelle disloquée, l'homme peut retrouver dans sa nudité essentielle sa place dans les grands conflits primordiaux et universels" (Mégevand 2003 : 118). Le pestiféré ne perçoit plus d'opposition entre lui et le monde.

La reconnaissance profonde des forces naturelles passe encore par le rejet du principe de non-contradiction, selon lequel une proposition et sa négation ne peuvent être vraies en même temps. Ce postulat, à la base de la logique depuis Aristote, s'avérerait sans fondement si la nature de la réalité était ambivalente et en perpétuel changement. Or, selon Artaud, l'univers et l'homme sont informés par une énergie dynamique qui les transcende et qui est identifiée, dans *Le Théâtre et son Double*, à la Cruauté, "dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable, dans le sens gnostique de tourbillon de vie que dévorent les ténèbres" (1978 : 98-99). Cette force se caractérise essentiellement par son mouvement incessant, auquel toutes les choses participent. C'est précisément en vertu de cette oscillation continue que tout finit aussi par être son contraire ; toute tentative de définition cohérente, en cristallisant son objet dans un moment précis, n'en saisit qu'un aspect partiel et, surtout, dissimule sa véritable essence.

Cette conception détermine un double mouvement dans le théâtre d'Artaud, qui révèle d'une part la multiplicité inconcevable de l'individu, et d'autre part la singularité inassignable du multiple. C'est dans cette double direction que se réalise l'aboutissement de la réflexion d'Artaud sur le collectif. Là où le chœur grec constituait la représentation idéale d'une communauté harmonieuse à laquelle l'individu était appelé à s'identifier ou à s'opposer, Artaud cherche à manifester la conflictualité ontologique inhérente à la fois à l'homme et à la collectivité. L'individualité, parce qu'elle est constituée par un chaos cosmique, plein de forces qui la dominent et la dépassent, échappe à toute catégorisation : elle est une chose et son contraire. Comme le souligne Olivier Penot-Lacassagne, dans le rituel théâtral, "le corps n'est plus alors un corps séparé d'Occidental, mais le corps analogique de 'l'homme entier', à sa juste place dans l'ordre des choses" (2022 : §17). L'action désorganisatrice de la peste marquerait alors le début d'une transformation spirituelle grâce à laquelle l'homme serait capable de renoncer au principe de non-contradiction et d'assumer son essence profondément ambivalente.

1.3 Langages de la Cruauté et misologie

Cela implique l'invention de moyens expressifs capables de manifester ce que les structures du "théâtre occidental" ne peuvent que refouler. Tout le projet du Théâtre de la Cruauté est porté par ce défi : exprimer

la réalité avec toutes ses contradictions, sans la dissimuler. Dans *Théâtre oriental et théâtre occidental*, nous lisons ainsi :

Tout vrai sentiment est en réalité intraduisible. L'exprimer c'est le trahir. Mais le traduire c'est le dissimuler. L'expression vraie cache ce qu'elle manifeste. Elle oppose l'esprit au vide réel de la nature, en créant par réaction une sorte de plein dans la pensée (1978 : 69).

Artaud fait donc l'hypothèse de l'existence d'une "expression vraie", capable de traduire la double essence de la réalité, à condition toutefois que cette forme restitue l'état de tension permanente qui sous-tend l'ontologie cruelle.

Parce que celui-ci est compromis avec le principe d'individuation, Artaud critique le langage verbal et l'importance qui lui est traditionnellement accordée. Il en dénonce les structures rigides, qui ordonnent le contenu sur la base d'une hiérarchie et d'une séquentialité arbitraires. Le mot n'échappe pas à ces attaques qui, au lieu de refléter les oscillations propres à la réalité, serait "engoncé dans sa signification, dans une terminologie schématique et restreinte" (1978 : 114). Modelé précisément sur le principe d'individuation il serait limité à sa "valeur discursive, c'est-à-dire d'élucidation. Et il n'est pas, dans ces conditions, exagéré de dire [qu'il] n'est fait que pour arrêter la pensée" (114).

Il y a donc, dans *Le Théâtre et son Double*, une véritable misologie (cfr. Paulhan 1941) qui conduit à nier l'importance du texte théâtral. Le théâtre européen, fondé sur le dialogue, est alors décrit comme une pantomime pervertie, "prostituée" (Artaud 1978 : 36) et bonne seulement pour "l'homme-charogne" (40). Contre la conception traditionnelle selon laquelle la valeur artistique du théâtre réside uniquement dans le texte littéraire, auquel la mise en scène ne peut rien ajouter de substantiel, Artaud voit précisément dans la mise en scène l'occasion de performer un processus en devenir, dans lequel la forme n'est pas encore cristallisée. S'il choisit le théâtre comme terrain de recherche, c'est précisément pour sa dimension éphémère, performative et inchoative : "Dans ce théâtre toute création vient de la scène, trouve sa traduction et ses origines même dans une impulsion psychique secrète qui est la Parole d'avant les mots" (1978 : 57).

Or, pour explorer les potentialités de cette "Parole d'avant les mots", Artaud considère qu'il faut d'abord s'intéresser à ses aspects phoniques car dépouiller le langage verbal de la fonction analytique-descriptive que l'Occident lui a attribuée permettrait de le ramener à son rôle

métaphysique : “Lui rendre ses possibilités d’ébranlement physique, c’est le diviser et le répartir activement dans l’espace, c’est prendre les intonations d’une manière concrète absolue” (1978 : 45). Dans cette perspective, le mot doit être conçu, en-deçà de toute fonction référentielle et explicative, comme une émission vibratoire agissant sur la sensibilité de l’auditeur. Ainsi pensée, la parole existe sur scène et retrouve sa dimension spatiale “en redevenant gest[e]” :

on dénude la chair du mot, sa sonorité, son intonation, son intensité, le cri que l’articulation de la langue et de la logique n’a pas encore tout à fait refroidi, ce qui reste de geste opprimé dans toute parole, ce mouvement unique et irremplaçable que la généralité du concept et de la répétition n’ont jamais fini de refuser (Derrida 1967 : 351).

Parce qu’elle n’est plus limitée à sa fonction sémantico-descriptive, elle agit directement sur les événements et doit donc être considéré comme “un objet solide et qui ébranle des choses” (Artaud 1978 : 70). En tant que manifestation concrète, le langage verbal contribue à la création de ce qu’Artaud appelle une “poésie de l’espace” : la misologie d’Artaud ne crée donc pas une performance dans laquelle les mots seraient complètement absents, mais vise à créer un nouveau langage, spécifiquement théâtral, où ils sont intégrés au reste de la mise en scène. Dans “Le Théâtre et la métaphysique”, Artaud décrit ce nouveau mode d’expression comme suit :

une sorte de poésie ironique qui provient de la façon dont il se combine avec les autres moyens d’expression ; et les conséquences de ces combinaisons, de leurs réactions et de leurs destructions réciproques, sont faciles à apercevoir (1978 : 37).

L’effet du théâtre ne sera donc pas à chercher dans le texte, la musique ou toute autre composante de la scène, mais dans les relations que tous ces moyens expressifs pourront établir entre eux. On pourrait à ce propos parler d’une manière de *polyphonie esthétique*, composée par la confluence de stimuli sensoriels.

Dans ce sens, le théâtre véhicule un message qui ne se réduit pas aux discours prononcés par les acteurs, mais qui se dévoile et s’enrichit grâce à l’interaction entre la parole-geste et la scène ; il en résulte une *polyphonie sémantique concrète*, fondée sur une poétique de la juxtaposition intersémiotique.

Ce nouveau langage permet de dépasser les limites de la pensée logique rationnelle et de révéler l’ambiguïté inhérente au réel, car il

peut verbalement affirmer quelque chose et en montrer simultanément les aspects contradictoires. Ce n'est pas par hasard qu'Artaud, lorsqu'il explique sa conception de la poésie scénique, y associe fréquemment l'idée d'humour : constituant une "vision du monde à l'envers par rapport à la vision habituelle", l'humour représente avant tout "une façon de penser avant d'être une façon d'exprimer" (Gouhier 1974 : 70) et s'inscrit donc dans la continuité de la remise en question des présupposés de la pensée analytique. Si la "poésie objective" est "à base d'humour" c'est que la poésie véritable "remet en cause toutes les relations d'objet à objet et des formes avec leurs significations" (Artaud 1978 : 41) : le dialogue entre les différents langages visera alors à créer des tensions et des correspondances inédites, destinées à ébranler l'imagination et à questionner les principes d'individuation et de non contradiction.

En effet, parmi les nombreuses stratégies expressives qui font allusion à un clivage entre la parole et le contexte dans lequel elle est prononcée, Artaud choisit l'humour comme forme privilégiée en raison de "son anarchie" (87), son pouvoir de renvoyer simultanément à des significations différentes sans les hiérarchiser. À la différence de l'ironie antiphrastique, qui impliquerait le contraire de ce qu'elle déclare, l'humour présente sur le même plan une chose et sa réfutation : ni compromis, ni mélange où les deux pôles se confondraient, l'affirmation d'un contraste. L'humour devient ainsi un filtre qui permet de percevoir la coexistence des contraires en toutes choses : la scène artaudienne entend à la fois démolir toutes structures et les inclure. Le message scandaleux et ambivalent de la Cruauté s'inscrit dans cette forme en tension continue qui produit des "inversions de formes", des "déplacements de significations", "élément essentiel de cette poésie humoristique et dans l'espace qui est le fait de la mise en scène exclusivement" (Artaud 1978 : 41).

En faisant dialoguer les répliques des acteurs avec la musique, la danse, les lumières, les costumes et les accessoires, le Théâtre de la Cruauté désamorce "la dictature exclusive de la parole" (39), qu'Artaud considérait comme l'une des principales causes de la décadence du théâtre occidental. Celui-ci se trouve alors contesté dans son principe ordonnateur : la primauté du langage verbal n'est pas remplacée par le pouvoir écrasant d'un autre moyen d'expression, puisque "le choix d'un langage [prouve seulement] le goût que l'on a pour les facilités de ce langage : et le dessèchement du langage accompagne sa limitation" (14).

On comprend donc, que tout en le présentant comme une performance qui mettrait en jeu le collectif des acteurs-participants, tout en

se réclamant de la théorie panique exacerbée du carnaval cruel des pestiférés, le théâtre que vise Artaud dans les propositions du *Théâtre et son Double* cherche à produire une crise du principe d'individuation, de ses structures symboliques identificatoires et de ses garanties rationnelles. L'enjeu d'un tel théâtre est civilisationnel et le levier qu'il utilise consiste en une déstabilisation du "sujet unaire" (Kristeva 1972), sûr de son savoir, de son identité, de son rapport au discours. Cela implique une refonte théorique du langage théâtral que l'on pourrait qualifier de terrorisme misologique puisqu'il attaque certains des constituants essentiels d'un langage verbal dont il conteste radicalement la primauté pour le resituer dans le cadre plus large de polyphonies esthétiques et intersémiotiques.

2 La représentation polyphonique et intersémiotique de la parole dans *Il n'y a plus de firmament* (1933)

Le langage théâtral, à partir du moment où l'on assigne au théâtre la fonction d'une "participation aux forces irrationnelles de l'Être cosmique" (Gouhier 1974 : 142), ne saurait donc accorder au texte une quelconque primauté chronologique (dans l'ordre du processus de création) ou hiérarchique (du point de vue de l'organisation poétique de l'œuvre). Est-ce à dire que les textes théâtraux et les projets écrits de mise en scène n'importent pas tant que l'utopie scénique qu'ils envisagent ? Lire le théâtre d'Artaud, ne représente-t-il pas un contresens total ? Rien n'est moins sûr. Il faut ici rappeler qu'à la suite de Derrida (1967 : 253-92 et 341-68), on a pu interpréter les réflexions et les expériences théâtrales du poète comme un des actes centraux d'un drame de l'énonciation, comme cette "folle tentative de déni de ce qu'on pourrait appeler la condition énonciative humaine, et particulièrement psychotique" (Bouthors-Paillart 1997 : 91). C'est qu'au-delà du rêve de théorie panique des pestiférés et de la critique du langage utilitaire et psychologique, "il s'agit pour Antonin Artaud de mettre en mots (par le texte théorique), mettre en scène (dans une pratique qui s'avérera dramatiquement utopique) le sujet idéal, inédit, d'un procès énonciatif absolument originel" (91). Dans une telle perspective, la misologie qui est au fondement même du théâtre artaudien, fait de celui-ci l'expression d'un malaise dans le symbole (Monginot 2012 : 64) pour lequel les impossibilités structurales de la subjectivation énonciative restent paradoxalement la question centrale.

2.1 L'argument cataclysmique

C'est cette centralité paradoxale du langage verbal que nous voudrions observer maintenant dans un projet inachevé entrepris entre 1932 et 1933 sur l'invitation d'Edgard Varèse. En effet, dès 1928, ce dernier avait eu l'idée d'une manière de spectacle total : *L'Astronome*. Il existe deux esquisses du projet initial de Varèse (Ouellette 1966 : 126-30). La trame en est la suivante : une communication est établie entre un personnage, l'Astronome, et une étoile, Sirius, par l'intermédiaire d'une figure nommée "Le Compagnon"². Cette communication entraîne le grossissement de l'étoile et aboutit à un anéantissement total de l'humanité. La deuxième esquisse du projet se conclut ainsi :

La foule est pétrifiée. Les projecteurs tournent vers la salle aveuglant les spectateurs.

La tour est vide. Silence général et pétrifié. Quelques mannequins de cire regardent devant eux, les yeux fixes et sans expression (Ouellette 1966 : 128).

Ce finale, qui anéantit tout à la fois la foule en scène et la distinction entre celle-ci et le public lui aussi aveuglé, est l'aboutissement d'une succession d'étapes qui voient grandir la menace d'une destruction imminente. Il figure l'utopie d'une œuvre efficace qui accomplirait ce qu'elle représente dans la négation d'elle-même comme représentation.

On comprend qu'un tel projet ait pu retenir l'attention d'Antonin Artaud, au moment où il rédigeait les textes qui composeraient *Le Théâtre et son Double* (1938). Après une tentative infructueuse de collaboration avec Desnos, Carpentier puis Giono, Varèse proposa à Artaud de travailler au texte de *L'Astronome* (Penot-Lacassagne 2015 : 110-13). Il en résulta un texte inachevé rebaptisé par Artaud *Il n'y a plus de firmament*. Ce texte est structuré en quatre mouvements (le poète en avait imaginé cinq). Le premier représente une foule à un carrefour : les premiers signes, encore obscurs, de la catastrophe à venir suscitent une panique intermittente au milieu des occupations quotidiennes. Dans le deuxième mouvement, des groupes de badauds s'interrogent sur la nature de l'astre démesuré qu'ils aperçoivent et les journaux annoncent clairement ce qu'il se passe : "Immense découverte. Le ciel matériellement aboli. La Terre à une seconde de Sirius [...]" (90)³. Le troisième mouvement représente l'investissement de l'espace par une faune de misérables menées par une énigmatique figure, le Grand Flaireur, sorte de prophète monté sur des échasses : l'imminence du cataclysme y conduit à une dissolution de l'ordre

bourgeois. Le quatrième mouvement voit entrer en scène le Savant et des groupes de scientifiques bornés et caricaturaux. Le mouvement se conclut au moment où le Savant

[...] se précipite vers ses appareils.

La nuit se fait. Le rideau tombe.

Un grondement d'air brutalement repoussé commence à sourdre. Des sons se ruent, faits des cris de plusieurs sirènes, au point extrême de leur sifflement. Des percussions violentes fusent.

Une froide lueur s'établit partout.

Tout s'arrête (97).

On peut se demander en quoi aurait consisté le cinquième mouvement. En l'accomplissement ultime du cataclysme ? En une autre scène centrée sur l'imminence de ce dernier ? Il est remarquable que la conclusion du quatrième mouvement ressemble par certains aspects au finale de la seconde ébauche de Varèse. On y retrouve cette lumière pétrifiante qui envahit l'espace⁴. Le poète pourrait-il avoir évité volontairement la représentation d'un écroulement définitif ? Quoiqu'il en soit, l'accent est davantage mis sur l'imminence obsédante (Virmaux 1970 : 66-67) de la catastrophe que sur la catastrophe elle-même et les quatre mouvements, moins qu'ils ne s'enchaînent selon une progression séquentielle d'événements, ont plutôt la forme d'une scansion ruminante de l'imminence catastrophique.

Ce que permet pour Artaud une telle insistance sur l'imminence de la catastrophe (que sa réalisation abolirait), c'est une phénoménalisation des structures routinières de la société qu'elle menace. C'est d'abord, au premier mouvement, le quotidien d'un carrefour tumultueux et ses préoccupations banales : échanges de marchandises (" – Vins. Vitres. – Bières. Glaçons"), cours de la bourse ("Le blé monte. L'or baisse"), soins du corps (" – Le platiné, ma chère... blond mauve..."), altercations ("Sale cocu !"), toutes choses qui tranchent dans un premier moment avec le constat par certains d'une anomalie cosmique ("Je n'ai jamais vu un soleil aussi gros", "La poussière couvre tout") puis avec la voix "obsédante et énorme" (85) qui installe un fond sonore au volume croissant, plein de menaces encore indéterminées. C'est ensuite (deuxième mouvement), contrastant avec l'ampleur du grabuge cosmique, le bavardage loufoque des badauds, plus occupés de leur curiosité et de leurs conversations que préoccupés par le danger qu'ils courent :

- Mais qu'est-ce qu'ils ont à s'affoler comme ça ?
- Je l'ai vue, mon vieux, elle n'est pas tombée, c'était un phénomène magnétique.
- Mais non, mais non, c'est une queue de comète.
- Allons donc, c'est un tonnerre sans foudre.
- Mais non, une foudre sans électricité.
- Idiot ! (89-90)

On montrerait de même, pour les troisième et quatrième mouvements, que cette menace existentielle est une puissance carnavalesque qui met la société sens dessus dessous, faisant apparaître toutes formes de figements comportementaux. Pour le dire dans les termes de Jean Bessière, la rumination de l'imminence apocalyptique dramatise donc la suspension voire "l'inversion des institutions sociales et linguistiques de la réalité" (2005 : 123-44).

2.2 La représentation de la parole comme enjeu central : stéréotypie discursive, aposiopèse référentielle, matérialisation de la parole

Or, dans le texte, un des instruments centraux de cette inversion relève de la figuration du langage verbal. De ce point de vue, l'analyse des répliques des personnages parfois anonymes, parfois protagonistes d'une scène, parfois choraux, est particulièrement intéressante. Alors que l'argument de Varèse s'ouvrait sur le monologisme de chœurs cohérents dont les propos faisaient discours et annonçaient les éléments essentiels du drame cosmique (Ouellette 1966 : 127), chez Artaud les indices dramaturgiques du premier mouvement sont dispersés dans un poudrolement de répliques brèves, non plus chorales mais nettement individualisées, et largement étrangères à l'économie de la fable représentée :

Voix.

- Vins. Vitres.
- Bière. Glaçons.
- Le platiné, ma chère... blond mauve... soleil et chair quoi.
- La main, ose un peu lever la main, tiens !
- Cette lettre, je veux cette lettre.
- Et mon vieux, le visage tout couvert de taches de rousseur.
- Sale cocu !

- Une figure de maladie.
- L’astronome dit que les taches...
- Je n’ai jamais vu un soleil aussi gros.
- Comme l’éclipse de 1912.
- Le blé monte, l’or baisse.
- La poussière couvre tout (85).

Non seulement la parole s’individualise, mais sa fragmentation la transforme souvent en citation d’un discours stéréotypique qu’elle semble avoir pour fonction de représenter. Derrière ces phrases ou ces syntagmes d’énonciateurs particuliers, on décèle alors l’instance d’un hyperénonciateur⁵ (Maingueneau 2004 ; 2012 : 59-70) : discours publicitaire de la vente, sens commun fondé sur un savoir partagé (l’éclipse de 1912), formules d’une finance mimant la forme de quelque énoncé d’une sagesse proverbiale (“Le blé monte, l’or baisse”), etc. L’enjeu d’une telle séquence de répliques est alors autant l’information dramaturgique, somme toute diluée, que l’exhibition d’une composante polyphonique interne aux énoncés (cfr. Ducrot 1972). Décontextualisés par leur isolement textuel, ceux-ci renvoient autant à un univers discursif dont ils sont le signe, qu’aux enjeux pragmatiques de la situation concrète dans laquelle ils sont proférés. On trouverait trace de procédés similaires dans presque toutes les séquences de répliques du texte. Nous n’en donnerons ici qu’un exemple, particulièrement significatif. Dans le second mouvement, après l’annonce dans les journaux de l’abolition du firmament, au milieu d’un tourbillon de voix et de cris, on entend :

- Regarde là, idiot, c’est là.
- C’est dans le ciel, le cataclysme est dans le ciel.
- La lune tombe, je te dis que la lune tombe. Tiens, regarde-la, elle se descelle, elle tombe.
- Et qu’elle tombe, et que tout crève.
- *Dis-leur d’où vient mon amour, auguste Séléné.*
- Il s’agit bien d’amour, la voûte azurée tombe.
- Eh ! dis donc, le poète dramatique, ta gueule par là, assez de drame (87-88, nous soulignons).

La phrase que nous soulignons est une citation de la deuxième idylle de Théocrite. Renvoyant à une culture classique ridicule parce qu’incapable de prendre en compte la réalité de la déflagration cosmique en cours, cette référence vaut comme symptôme d’une mécanique discursive

qui transforme les énonciateurs en ventriloques d'un discours stéréotypé et désubjectivé.

La comparaison avec l'esquisse de Varèse fait alors apparaître la spécificité de la version d'Artaud. En effet, ce dernier fait usage d'un comique⁶ discursif fondé sur au moins trois éléments : l'individualisation des répliques qui permet l'ébauche d'une caractérologie dont la parole individuelle est le vecteur (par opposition à l'unisson du chœur ou des groupes de "voix") ; la construction d'un décalage pragmatique entre la visée des répliques et le contexte dramaturgique de la scène (par opposition à une possible fonction informative en accord avec l'économie de la fable) ; l'exhibition d'une polyphonie énonciative qui marque la présence dans l'énonciation d'une stéréotypie discursive⁷ (par opposition au monologisme du chœur). Plus généralement, ces phénomènes sont à mettre en relation avec une esthétique de la stylisation et de la caricature qui sélectionne et amplifie certaines caractéristiques des personnages, suscitant une défamiliarisation et une typification des figures et invitant à une lecture allégorique. Derrière les masques des savants qui "sont caricaturaux mais sans excès" (95), c'est la Science qui bégaye ; à travers le lyrisme mal à propos du poète épris de Séléné, c'est la Littérature qui est visée. Nous sommes donc en face d'une mascarade des Discours qui est avant tout une mascarade de l'énonciation, une comédie des subjectivations ratées. Ou : de l'individu comme pantin.

Or, cette phénoménalisation des composantes routinières du discours, du train-train des jeux de langage, provient de leur inadaptation au référent extraordinaire de la catastrophe. C'est bien sur le fond de celle-ci que se détachent les pantins bavards qui peuplent les différents mouvements. Pour le dire autrement, le cataclysme à venir est l'étalon qui révèle la vacuité des paroles qui s'échangent. Cet étalon est présent narrativement (la catastrophe annoncée). Il est également figuré au premier mouvement par un jeu de contraste entre les voix. Ainsi, après la séquence déjà citée des bavardages du carrefour, lit-on :

Tous ces textes coupés de passages de cris, de bruits, de tornades sonores qui couvrent tout. Et une voix obsédante et énorme annonce une chose qu'on ne comprend pas.

Elle monte de plus en plus.

Elle a l'air de dire :

Je vous dis que ...

J'annonce que ...

Voilà ce que j'annonce ...
Un grand, un grand, un grand, très, très grand ...
On entend cela comme une grande voix large, étendue, mais dans
un rêve, et cela recommence indéfiniment jusqu'à la fin de la scène (85).

C'est bien sur le fond sonore de cette annonce qu'apparaissent les voix du premier mouvement. On peut alors considérer que la catastrophe fonctionne comme référent exclusif mais impossible de tout discours.

N'est-ce pas au demeurant ce que montre ici la présence de ce qu'on pourrait définir comme une poétique de l'aposiopèse ou de l'interruption discursive ? En effet, dans la citation précédente, la "voix obsédante annonce une chose qu'on ne comprend pas". La nomination de la catastrophe est inaccessible. Sur le même principe, la parole cruciale du Savant, de celui qui sait la réalité de ce qui se trame demeure inaudible pour les spectateurs (96). Ces exemples valent comme figuration des limites du discours : la parole s'y affronte à quelque chose qui excède non seulement tout jeu de langage, mais jusqu'aux capacités signifiantes du langage verbal lui-même. Si la polyphonie intraénonciative exhibait la bêtise stéréotypique de jeux de langages inadaptés, la poétique de l'aposiopèse fait du référent capital de la pièce l'inexprimable qui destitue toute parole.

Au-delà de ces deux manifestations d'un discrédit du verbe, *Il n'y a pas de firmament* propose encore nombre de didascalies qui règlent la réalisation des répliques et en détaillent le contexte sonore et spatial⁸. La parole articulée, dont Artaud manipule le rythme, l'intensité, le timbre et la spatialisation, est toujours sur le point de se fondre dans une marée sonore. Singulière, elle n'émerge que sur fond de tumulte. Chorale, elle replonge bientôt dans un magma sensoriel. On peut observer ici un passage pris dans le troisième mouvement. Il s'agit d'une didascalie qui décrit le dialogue entre le Grand Flaireur et le chœur des misérables :

Le Grand Flaireur prononce un discours parlé, mais dont les fins de phrases se prolongent en écho et aboutissent à des chœurs qui eux-mêmes se terminent en d'insupportables glapissements (94).

Ce qui frappe, c'est l'inscription de la parole dans un continuum sonore, le glissement du verbal vers d'autres formes d'expressions phoniques. Ramenée à sa matérialité, la parole vient grossir le flot d'une force sonore plus grande, comme si la forme individuée de l'expression verbale se dissolvait dans un flux énergétique asémantique, dans une "nuit vocale, lumineuse et instrumentale" (95).

La description didascalique du traitement matériel de la parole permet donc de signifier une manière “d’exorcisme à rebours” (Gouhier 1974 : 93) : le drame cosmique d’*Il n’y a plus de firmament* manifeste l’appartenance matérielle de toute parole à une masse énergétique qui lui est indifférente et qui la menace sans relâche. L’insistance sur la matérialité de la parole dit alors sa contingence, sa contiguïté avec les forces chaotiques d’un devenir destructeur qui la constitue, sa fragilité comme forme que rien de cette force n’écoute ni ne garantit.

3 Conclusion

Au moment même où, dans les essais du *Théâtre et son Double*, Artaud relativise l’importance dramaturgique de la parole, l’argument d’*Il n’y a pas de firmament* continue de faire des limites de celle-ci un des objets centraux de la performance théâtrale. Mettant en scène un incessant tourbillon panique, la débâcle collective d’une civilisation au bord du gouffre, l’argument de 1933 insiste sur la figuration du langage verbal. Comme nous l’avons vu, le texte met d’abord en œuvre l’ironie destituante d’une polyphonie intraénonciative qui donne à percevoir, sur fond de cataclysme, l’institution discursive qui parle dans le sujet. Il signifie ensuite les limites du langage verbal devant le référent cruel et informulable d’une destruction cosmologique soigneusement évitée par la représentation dramaturgique. Il propose enfin une description de l’inhérence du langage verbal à une force qui le dépasse et l’engloutit, comme si toute profération relevait d’une forme de polyphonie énergétique, chaque parole en scène disant ce qu’elle dit tout en manifestant physiquement les forces qui la travaillent. Cette dernière forme de polyphonie relève moins d’un trépassage énonciatif que d’un décalage intersémiotique, puisqu’elle mobilise différents aspects du signe linguistique (son fonctionnement symbolique et son actualité qualiphonique ou énergétique) tout en les présentant comme radicalement distincts d’un point de vue herméneutique, le verbal symbolique et le préverbal restant chez Artaud deux pôles essentiellement distincts, de façon sans doute dualiste (Gouhier 1974 : 95).

En définitive, l’argument d’*Il n’y a plus de firmament* nous parle autant du langage que d’une catastrophe collective. Bien sûr, le traitement de la parole dans ce texte est un traitement éminemment critique et il n’est guère en contradiction avec les positions radicalement misologiques affirmées dans les textes sur le théâtre. On peut cependant penser que c’est

le moment critique qui est au centre du dispositif d'*Il n'y a pas de firmament*. De même que c'est l'imminence qui prime sur l'accomplissement catastrophique d'un point de vue dramaturgique, c'est la menace de la parole comme expression individuée et signifiante qui prime sur sa manifestation magico-esthétique. Dans cette perspective, bien que le texte mette en scène de vertigineux mouvements de foules, toute une chorégraphie panique⁹, on aurait tort d'y voir trop simplement (Gouhier 1974 : 181-87 ; Dumoulié 1992 : 53) la manifestation poétique d'un chaos dionysiaque.

La différence entre Nietzsche et Artaud de ce point de vue ne serait pas tant entre le maintien, chez le premier, d'un cadre apollinien médiateur et le refus, chez le second, de tout cadre de cette espèce, qu'entre deux attitudes transitoires¹⁰ à l'encontre des médiations symboliques. Certes, dans *La Naissance de la tragédie* la puissance imaginaire apollinienne permet de rendre supportable la catastrophe de l'individuation, alors que, dans *Le Théâtre et son Double*, la culture, le théâtre, le langage verbal sont frontalement attaqués et les formes (verbales, imaginaires) convoquées pour leur puissance d'ébranlement : mais il n'en reste pas moins que dans les deux œuvres la figuration reste la question centrale, ne serait-ce que parce qu'elle constitue le cadre de référence à partir duquel s'effectue une pensée du théâtre et parce que l'affirmation du principe dionysiaque ou des forces d'une Cruauté cosmique conduisent à repenser le statut du symbolique.

NOTES

- 1 Nous renvoyons ici même au travail de Gloria Scarfone (2024) qui montre que la parole chorale qu'elle qualifie de "monodique" (par opposition au chœur polyphonique composé de voix distinctes) consiste en une "unica voce che si fa espressione di un punto di vista collettivo", loin donc des effets de la polyphonie bakhtinienne, si ce n'est bien sûr par l'agencement conflictuel avec d'autres voix au niveau de l'œuvre.
- 2 Cette figure fait référence à l'hypothèse scientifique d'une "compagne" invisible de l'étoile Sirius, cfr. Pisani 2020 : 78 : "Nella porzione di firmamento osservabile a occhio nudo, Sirio è la stella più luminosa grazie ad una magnitudine pari a -1.46. La caratterizza un moto ondulatorio che nel 1852 suggerì la presenza di una compagna invisibile in seguito denominata Sirio B".

- 3 À partir de ce point, lorsque seul le numéro de page sera mentionné, on fera référence au texte *Il n'y a plus de firmament*, contenu dans Artaud (ed. 1979).
- 4 Dans la mesure où le rideau est tombé, on peut imaginer que la “froide lueur” qui “s'établit partout”, dans le scénario d'Artaud, concerne la salle autant que la scène.
- 5 L'hyperénonciateur est cette “instance non nommée – que ce soit la sagesse des nations ou le Droit français – reconnue par les interlocuteurs, membres de la même communauté d'expérience, de la même tradition” dont l'autorité garantit moins “la vérité de l'énoncé – au sens étroit d'une adéquation à un état de choses du monde” que “sa ‘validité’, son adéquation aux valeurs, aux fondements d'une collectivité” (Maingueneau 2004 : 113-14).
- 6 La question de la correspondance entre le comique mis en œuvre dans ce texte et celui envisagé dans les essais programmatiques du *Théâtre et son Double* est épineuse. Ces derniers restent assez vagues et donnent peu d'informations concrètes sur ce qu'Artaud entend véritablement par humour ou ironie. Le sujet impliquerait donc d'amples développements qui requerraient une considération des mises en scènes effectives d'Artaud, notamment dans le cadre du Théâtre Alfred Jarry, à travers les témoignages et documents relatifs qui nous sont parvenus. Nous en réservons l'étude pour de futures publications.
- 7 L'exemple le plus clair de ce procédé est donné par une réplique du quatrième mouvement quand un des savants profère ce qui n'est que l'enveloppe formelle d'une phrase à trous, un tic du discours académique : “Le docteur un tel de l'Université de ... prétend que ...” (96).
- 8 Comme le remarque Guglielmo Pisani (2020 : 89), “il desiderio di Varèse di cimentarsi con l'opera scenica incontra l'ambizione artaudiana di una poesia nello spazio. Linguaggio concreto dove ogni mezzo espressivo possiede la sua poesia intrinseca, insieme a una poesia che Artaud dice ironica, quoziente delle combinazioni e reazioni fra i mezzi espressivi”.
- 9 Il y a bien entendu chez Artaud toute une rêverie de la masse, la romantisation d'un objet d'étude dans l'air du temps, et dont Gustave Le Bon a fixé les caractéristiques fondamentales dans une étude restée célèbre. Le sociologue y prophétisait, selon une perspective civilisationnelle, elle aussi d'époque : “alors que toutes nos antiques croyances chancellent et disparaissent, que les vieilles colonnes des sociétés s'effondrent tour à tour, la puissance des foules est la seule force que rien ne menace et dont le prestige ne fasse que grandir. L'âge où nous entrons sera véritablement l'ERE des foules” (Le Bon 1895, I). Comment ne pas songer à ce qu'écrira Artaud trente ans plus tard, quand Le Bon souligne “tant l'inhibition de la performance intellectuelle que l'exaltation de l'affectivité, de sorte que l'âme de masse se trouve caractérisée d'un côté par l'abaissement de la capacité critique, l'absence de doute et d'incertitude propice à l'intolérance, la soif d'illusions et l'indifférence

à la vérité, bref, par la propension à fantasmer davantage qu’à raisonner, ce qui implique qu’elle n’est sensible qu’à la magie de certains mots et images ainsi qu’à la force de la répétition ; et d’un autre côté par l’effervescence de l’impulsivité à laquelle elle se livre [...], par un sentiment de toute-puissance et d’irresponsabilité, par une foi intolérante dans la force et dans l’autorité ; enfin, comme au croisement de ces deux lignes, la masse – ou plutôt les individus en foule – s’avère pratiquer un mode de pensée qui s’accommode aisément de la contradiction et qui ne s’embarrasse guère de la logique” (Hochart 2014 : 20-21) ?

- 10** Il faudrait reprendre la comparaison des deux auteurs selon la diachronie de leurs œuvres respectives. On verrait alors que les “auto-mises en scène téméraires de la désinhibition dionysiaque” de Zarathoustra, se manifestant “sur la scène comme l’indépendante affirmation du langage”, “sous la forme d’une pure auto-énonciation sans protection” (Sloterdijk, éd. 2000 : 89-90), ne sont pas très éloignées du mouvement de réinvention perpétuelle du corps sans organe, quand il s’agit enfin pour Artaud de “danser à l’envers” (Artaud, éd. 1974 : 104), sur l’envers du langage, comme le danseur de corde zarathous-trien.

BIBLIOGRAFIA

- Artaud, Antonin (ed. 1978), *Œuvres complètes*, vol. 4, Paris, Gallimard.
 — (ed. 1979) *Œuvres complètes*, vol. 5, Paris, Gallimard.
 (ed. 1974), *Œuvres complètes*, vol. 13, Paris, Gallimard.
 Barthes, Roland (ed. 2002), *Écrits sur le théâtre*, ed. J.-L. Rivièrre, Paris, Seuil.
 Bessière, Jean (2005), *Principes de la théorie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France.
 Bouthors-Paillart, Catherine (1997), *Antonin Artaud : l’énonciation ou l’épreuve de la cruauté*, Paris, Droz.
 Calame, Claude (2017), *Tragédie chorale : poésie grecque et rituel musical*, Paris, Les belles lettres.
 Derrida, Jacques (1967), *L’écriture et la différence*, Paris, Seuil.
 Ducrot, Oswald (1972), *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann.
 Dumoulié, Camille (1992), *Nietzsche et Artaud : Pour une éthique de la cruauté*, Paris, Presses universitaires de France.

- Gouhier, Henri (1974), *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, Vrin.
- Hochart, Patrick (2014), "Présentation", S. Freud, *Psychologie de masse et analyse du moi*, trad. D. Tassel, Paris, Seuil : 7-44.
- Kristeva, Julia (1972), "Le sujet en procès", *Artaud*, Paris, Plon : 43-108.
- Le Bon, Gustave (1895), *Psychologie des foules*, Paris, Alcan.
- Maingueneau, Dominique (2004), "Hyperénonciateur et 'participation'", *Langages*, 156/4 : 111-216.
- (2012), *Les phrases sans texte*, Paris, Armand Colin.
- Mégévand, Martin (2003), "L'éternel retour du chœur", *Littérature*, 131 : 105-22.
- Monginot, Benoît (2012), "Artaud, pour en finir avec le déni esthétique", *Le Magazine littéraire*, 524 : 64-65.
- Nietzsche, Friedrich (1977), *La Naissance de la tragédie. Œuvres philosophiques complètes*, vol. 1/1, ed. M. Montinari, G. Colli, Paris, Gallimard.
- Ouellette, Ferdinand (1966), *Edgard Varèse*, Paris, Seghers.
- Paulhan, Jean (ed. 1941), *Les Fleurs de Tarbes*, Paris, Gallimard.
- Penot-Lacassagne, Olivier (2022), "Dans le jeu du monde. Sur Antonin Artaud", *ELFe XX-XXI. Études de la littérature française des XX^e et XXI^e siècles*, 11. [14/11/2024] <http://journals.openedition.org/elfe/4149>
- (ed. 2015), *Vies et morts d'Antonin Artaud*, Paris, Cnrs.
- Pisani, Guglielmo (2020), "L'Astronome/Il n'y a plus de firmament. L'opera incompiuta di Edgard Varèse e Antonin Artaud", *d.a.t [divulgazione audio-testuale]*, 7 : 77-95.
- Savarese, Nicola (1997), *Parigi-Artaud-Bali. Antonin Artaud vede il teatro bali-nese all'Esposizione Coloniale di Parigi 1931*, L'Aquila, Textus.
- Scarfone, Gloria (2024), "Per una grammatica della corallità narrativa", *SigMa*, 8: 212-232.
- Sloterdijk, Peter (ed. 2000), *Le Penseur sur scène. Le matérialisme de Nietzsche*, trad. H. Hildenbrand, Paris, Christian Bourgois Editeur.
- Virmaux, Alain (1970), *Antonin Artaud et le théâtre*, Seghers, Paris.

Benoît Monginot è ricercatore in Letteratura francese presso l'Università di Torino. Le sue pubblicazioni vertono principalmente sulla poesia francese dall'Ottocento a oggi e su questioni di teoria letteraria (le legittimazioni teoriche della letteratura, il rapporto fondativo tra letteratura e filosofia, i presupposti teorici dell'ecopoetica, ecc.). È autore di una monografia dal titolo

Poétique de la contingence uscita per i tipi di Honoré Champion nel 2015. | Benoît Monginot is a research fellow in French literature at the University of Turin. His publications mainly focus on French poetry from the 19th century to the present day and on literary theory issues (the theoretical legitimations of literature, the grounding relationship between literature and philosophy, the theoretical assumptions of ecopoetics, etc.). He is the author of *Poétique de la contingence* published by Honoré Champion in 2015.

Lorenza Valsania è dottoranda presso l'Università degli Studi di Torino, dove ha conseguito la laurea magistrale in Culture moderne comparate nel 2022 con una tesi su Antonin Artaud. Nel 2023 si è diplomata alla Scuola di Studi Superiori di Torino "Ferdinando Rossi", con un elaborato preparato in scambio all'École Normale Supérieure di Parigi. I rapporti tra letteratura e teatro e le Avanguardie storiche rappresentano i suoi principali interessi di ricerca. | Lorenza Valsania is a PhD candidate at the University of Turin, where she graduated in Comparative Modern Cultures in 2022 with a thesis on Antonin Artaud. In 2023, she achieved the post-graduate diploma of the Turin School of Advanced Studies "Ferdinando Rossi", with a paper prepared on exchange at the École Normale Supérieure in Paris. The relations between literature and theatre and the Avant-garde movements represent her main research interests.