

*Martina Della Casa*

Université de Haute-Alsace, Mulhouse

[martina.della-casa@uha.fr](mailto:martina.della-casa@uha.fr)

**« Sortir du réel »  
et « entrer dans le surréel » chez Artaud  
La traduction à l'épreuve du merveilleux**

[...] tout ceci / ne serait rien / si l'on devait /  
s'en tenir là, / ne pas sortir / de la page écrite [...].  
[Artaud, 2004b : 23]

**Le merveilleux en traduction chez Artaud**

Lorsqu'on s'interroge sur le merveilleux en traduction chez Artaud, il y a deux expériences incontournables qu'il est nécessaire de prendre tout d'abord en considération, dont l'une consiste en son adaptation de *The Monk* de Matthew Gregory Lewis (1796), adaptation à laquelle l'écrivain travaille en 1930 sur la base de la traduction française de Léon de Wailly (1840) et qui est publiée l'année suivante aux éditions Denoël et Steele sous le titre *Le Moine, de Lewis, raconté par Antonin Artaud* (1931)<sup>1</sup>. Tandis que la deuxième de ces expériences est celle des traductions auxquelles l'écrivain se consacre à partir de l'été 1943, lorsqu'il est à l'hôpital de Rodez et que le docteur Gaston Ferdière l'incite à traduire comme forme d'Art-thérapie. C'est dans ce contexte qu'Artaud travaille sur plusieurs textes en anglais avec l'abbé Henri Julien (aumônier anglicisant de l'hôpital), qui l'aide dans une première traduction littérale de ces écrits que l'écrivain adapte ensuite à son gré. Parmi les textes traduits

---

<sup>1</sup> C'est Artaud lui-même qui dans les premières lignes de son « Avertissement » remarque : « Il y a eu à ce jour, en français, trois éditions du Moine. La dernière en date, et la seule exacte – quant à la littéralité du texte, sinon quant à son esprit et à son mouvement, – est celle de Léon de Wailly (1840) » [Artaud, 1982 : 11].

et adaptés par Artaud à cette époque on compte ainsi des poèmes de Robert Southwell (« Le bébé de feu ») et d'Edgar Allan Poe (« Israfel ») et plusieurs textes de Lewis Carroll (« The Dear Gazelle /Arranged with variations » et « Ye Carpette Knighte », mais aussi « Jabberwocky » et le chapitre VI de *Through the Looking-Glass* [1982]), dont les traductions-adaptations portent les titres suivants : « Variations à propos d'un thème, d'après Lewis Carroll », « Le chevalier mate-tapis » et « L'Arve et l'Aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll » [1979 : 129-147]<sup>2</sup>.

Pendant, ce qui nous intéresse en particulier dans ce cadre est ce que l'écrivain dit eu égard à ses traductions-adaptations de Matthew Gregory Lewis et de Lewis Carroll, textes qui ont fait l'objet de plusieurs études parmi lesquelles celle de Deleuze dans *La logique du sens* [1968] et celle d'Anne Tomiche, « L'intraduisible dont je suis fait ». *Artaud et les avant-gardes occidentales* [2012]<sup>3</sup>. À propos de son adaptation de *The Monk* de Lewis, cette œuvre qui selon Artaud « ne tient pas compte des démarcations habituelles du réel et du surréel » [1982 : 324] et est pour cela capable de faire complètement basculer, écrit-il, « cet excrément de l'esprit qu'on appelle "la réalité" » [1982 : 13], l'écrivain déclare dans son « Avertissement » :

La présente édition – à part le chapitre XII qui nous a paru inadaptable sous peine de perdre tout le savoureux humour de son satanisme de pacotille, et que nous nous sommes amusés à traduire presque mot pour mot, – n'est ni une traduction ni une adaptation, – avec toutes les sales privautés que ce mot suppose avec un texte, – mais une sorte de « copie » en français du texte anglais original. Comme d'un peintre qui copierait le chef-d'œuvre d'un maître ancien, avec toutes les conséquences d'harmonies, de couleurs, d'images surajoutées et personnelles que sa vue lui peut suggérer [Artaud, 1982 : 11].

<sup>2</sup> Dans le cas de ces traductions-adaptations nous faisons référence aux textes publiés dans les Œuvres Complètes d'Artaud (Gallimard), pour les autres textes nous renvoyons le lecteur à l'édition « Quarto » des Œuvres d'Artaud.

<sup>3</sup> Ne pouvant pas dans ce cadre renvoyer à l'intégralité des études sur les traductions/adaptations d'Artaud, nous nous limitons à indiquer également celles de : Davison-Pégon, 2001, 2008 ; Samacher, 2013.

Tandis que dans « Variations à propos d'un thème, d'après Lewis Carroll » il remarque :

Ceci n'est pas une traduction mais une adaptation-variation à propos d'un thème d'un poème dont ma pensée ne s'est éloignée que pour rejoindre l'auteur en esprit et tel que vu soi-même par soi-même non au sein de ce poème même mais au sein de la poésie.

Lewis Carroll a vu son moi comme dans une glace mais il n'a pas cru en réalité à ce moi, et il a voulu voyager dans la glace afin de détruire le spectre du moi hors lui-même avant de le détruire dans son corps même, mais c'était *en même temps* en lui-même qu'il expurgeait le Double de ce moi.

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, 1979 : 129].

À travers ces réflexions, Artaud présente la traduction et l'adaptation comme des opérations qui instaurent avec l'original un rapport marqué par des « sales privautés ». En même temps, face à cette inconvenante liberté, il établit par ces commentaires son propre rapport de fidélité au texte de départ, une fidélité qui implique chez lui de « rejoindre l'auteur en esprit » et de participer pleinement à cet acte créateur qui, pour donner origine à l'œuvre, demande tout d'abord à l'auteur, et ensuite au traducteur-adaptateur, d'accéder au domaine de « la poésie ». Et c'est précisément ce mouvement de l'esprit que, selon la lecture qu'en donne Artaud, le texte de Carroll exprime à tout niveau, le même dont Artaud propose dans le sien une « adaptation-variation » qu'il développe en suivant le principe que, tout comme l'écrivain anglais a dû « voyager dans la glace » pour accéder à l'espace de la poésie et produire son texte, lui aussi, en tant que lecteur et traducteur-adaptateur de ce dernier, doit accomplir le même saut. Pourtant, de son côté cela implique que la glace à traverser pour rejoindre cet espace merveilleux d'où surgit l'écriture est dans ce cas l'œuvre elle-même : « lire l'œuvre d'un poète c'est avant tout lire « au travers ». Car toute œuvre écrite », explique Artaud, « est une glace où l'écrit fond devant le non-écrit » [1979 : 130]. Ce qui permet de mettre en avant que l'écriture ainsi que la lecture

(et par conséquent toute traduction ou adaptation qui en dérive) sont conçues par l'écrivain comme des processus demandant une traversée de la part du sujet : une traversée au-delà de soi-même et du « réel » dans le cas de l'écriture et au-delà de l'œuvre écrite dans celui de la lecture, dépassements qui sont également impliqués dans l'acte de traduction-adaptation, tel que conçu et entrepris par Artaud, à savoir comme une vraie réécriture.

Ainsi, ce qu'il paraît important de retenir à propos de ces deux expériences est qu'Artaud semble dans les deux cas refuser toute idée de « traduction » en tant que transposition exacte d'un *texte* dans une autre langue, et cela en faveur d'une idée de traduction-adaptation conçue comme une vraie opération de réécriture fondée sur un critère de fidélité non pas à la lettre, mais à l'esprit du texte-source, ou mieux au mouvement de figuration et au travail intérieur qui lui ont donné lieu dont il serait lui-même, comme suggéré par Tomiche, une première traduction<sup>4</sup>. Ce qui, dans le premier cas, celui de l'adaptation de Lewis, conduit Artaud à attribuer à son propre texte le statut de « copie » de l'original, original que l'écrivain qualifie de « chef-d'œuvre » et qui garde sa primauté par rapport à la traduction-adaptation. Tandis que dans le deuxième cas, celui des textes de Carroll, cette conception de fidélité au texte de départ abouti à une conception de l'original qui est diamétralement opposée par rapport à cette dernière et au point que ce cas est pris par Benoît Delaune comme exemple la notion paradoxale de « plagiat par anticipation », telle que proposée par Pierre Bayard dans son ouvrage éponyme [Delaune, 2009 ; Bayard, 2008]<sup>5</sup>. D'ailleurs, c'est Artaud lui-même qui,

<sup>4</sup> C'est en analysant l'usage du mot « traduction » et les opérations de figuration du rêve et de conversion chez Freud qu'Anne Tomiche souligne que ce dernier envisage les processus qui régulent l'appareil psychique comme un processus de traduction impliquant « le passage d'une strate à l'autre, d'un système d'expression à un autre ». Ce qui permet à Tomiche de mettre en avant que les traductions « linguistiques » d'Artaud peuvent être envisagées « moins comme transports, objectifs (ou non) et fidèles (ou non), de sens, de signifiés, d'un texte de départ vers un texte d'arrivée, que comme un "travail" dans la langue », travail qui ressemble de très près à celui décrit par Freud et suite auquel « "l'original" ne demeure pas intact ». Voir à ce propos le sous-chapitre « Traduction et psychanalyse » [2012 : 23-28].

<sup>5</sup> Dans son *Le plagiat par anticipation* Pierre Bayard se propose d'interroger la possibilité paradoxale de s'inspirer de textes encore à venir, possibilité qu'il résume

dans son *Post-Scriptum* à « L'Arve et l'Aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll », écrit :

J'ai eu le sentiment en lisant le petit poème de Lewis Carroll sur les poissons, l'être, l'obéissance, le « principe » de la mer, et dieu, révélation d'une vérité aveuglante, que ce petit poème c'est moi qui l'avais et pensé et écrit, en d'autres siècles, et que je retrouvais ma propre œuvre entre les mains de Lewis Carroll.

[...] D'ailleurs ce petit poème, on pourra le comparer avec celui de Lewis Carroll dans le texte anglais, et on se rendra compte qu'il m'appartient en propre et n'est pas du tout la version française d'un texte anglais [Artaud, 1979 : 147]<sup>6</sup>.

Trois éléments émergent ainsi de ces considérations d'Artaud à propos de son travail sur ces textes capitaux dans l'histoire littéraire du fantastique et du merveilleux. Tout d'abord, le merveilleux semble se donner chez lui comme un mouvement et un état de l'esprit permettant de franchir les barrières habituelles du « réel » et de rentrer dans cet espace autre qu'est pour lui celui de la poésie. Ensuite, ces réflexions suggèrent que c'est par écriture que ce dépassement peut s'accomplir, mais aussi que le texte qui résulte de ce mouvement de l'esprit doit être franchi de la même manière au moment de la lecture, car dans cette régurgitation matérielle de la pensée qu'est l'écriture selon Artaud, de nouvelles barrières se produisent, à savoir le texte et l'œuvre, qu'il conçoit comme des glaces séparant l'écrit et le non-écrit et qui, en tant que telles, sont elles aussi à traverser au

---

dans la notion de « plagiat par anticipation », formule déjà utilisée par l'Oulipo dans le cadre des pratiques de la contrainte auxquelles ses membres se vouaient.

<sup>6</sup> Cette idée revient aussi dans une lettre d'Artaud à Henri Parisot : « j'avais eu depuis bien des années une idée de la consommation, de la consommation interne de la langue, par exhumation de je ne sais quelles torpides et crapuleuses nécessités. Et j'ai, en 1943, écrit tout un livre dans ce sens, dans une langue qui n'était pas le français, mais que tout le monde pouvait lire, à quelque nationalité qu'il appartînt. Ce livre malheureusement a été perdu. » Et encore : « Jabberwocky n'est qu'un plagiat édulcoré et sans accent d'une œuvre par moi écrite et qu'on a fait disparaître de telle sorte que moi-même je sais à peine ce qu'il y a dedans » [Artaud, 1979 : 171-172].

moment de la lecture, inévitable première étape de toute traduction ou d'adaptation.

Si toute traduction est « un mode de lecture qui se réalise comme écriture, et ne se réalise que comme écriture », comme le rappelle Henri Meschonnic [1999 : 177], les idées exposées par Artaud dans ces réflexions sur ses propres traductions-adaptations semblent donc poser un vrai défi à toute forme de traduction conçue sur la base d'un critère de fidélité au texte original et ceci en faveur d'un processus de ré-écriture qui se donne comme le fruit du réagencement d'un mouvement intérieur de l'ordre du merveilleux qui précède et engendre le texte-source et qui, lors de sa réactivation au moment de la traduction ou de l'adaptation, implique tout d'abord d'aller « contre » ce dernier, comme le suggère Artaud lui-même dans « L'Arve et l'Aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll », texte dont le titre est en ce sens décidément révélateur. Ce qui explique pourquoi, au lieu de nous pencher sur une analyse du merveilleux dans les traductions-adaptations d'Artaud, nous avons choisi d'explorer plutôt le merveilleux dans son œuvre et ses rapports avec le processus d'écriture, voir avec toute forme de représentation, ce qui permettra de revenir sur la question du merveilleux en traduction et de mieux comprendre la façon de l'écrivain de concevoir et d'aborder à la fois l'acte d'écrire et celui traductif.

### **Artaud et l'action du merveilleux**

Qu'est-ce que donc le merveilleux pour Artaud ? Bien loin de prétendre d'en donner dans ce cadre une définition exhaustive, nous pouvons quand même essayer de cerner les contours de cette notion en nous tournant tout d'abord vers le texte d'ouverture que l'écrivain rédige pour le Numéro 3 de la revue *La Révolution surréaliste*, texte originellement intitulé « Appel au monde » et dans lequel il écrit :

Quittez les cavernes de l'être. Venez. L'esprit souffle en dehors de l'esprit. Il est temps d'abandonner vos logis. Cédez à la Toute-Pensée. Le Merveilleux est à la racine de l'esprit. Nous sommes du dedans de l'esprit, de l'intérieur de la tête. Idées, logique, ordre, Vérité (avec un grand V), Raison, nous donnons tout au néant de la mort. Gare à vos logiques, Messieurs, gare à vos logiques, vous ne savez pas jusqu'où notre haine de la logique peut nous

mener. Ce n'est que par un détournement de la vie, par un arrêt imposé à l'esprit, que l'on peut fixer la vie dans sa physionomie dite réelle, mais la réalité n'est pas là dessous [Artaud, 2004a : 130].

Comme ce passage le suggère bien, le merveilleux se configure chez Artaud comme ce qui réside au plus profond de l'esprit humain et est en même temps en dehors de ce dernier, à savoir comme le mouvement de l'esprit qui se dépasse et qui, ainsi faisant, à savoir en sortant de ses propres limites logiques et rationnelles, rejoint la vraie vie, cette « éternité surréelle » qui non seulement ne se laisse pas saisir et emprisonner par la pensée discursive au sein d'une réalité figée et bien déterminée, mais qui outrepassa toute soi-disant « réalité » et est en ce sens à concevoir comme une « sur-réalité », comme un monde autre et « sibyllin » qui est visible seulement à travers les fentes de cette réalité rassurante mais illusoire que l'esprit rationnel, avec sa « pétrifiante imbécillité » et son langage mortifère, fige devant les yeux de l'homme comme un écran [Artaud, 2004a : 130-131]. Dans ce texte, le merveilleux se donne à la fois comme un élan vers cette sur-réalité et en tant que cette sur-réalité même, à savoir comme un monde autre, inhérent au premier et visible seulement à travers les fentes de ce dernier et peut donc, comme le suggèrent le titre de cet écrit et l'image qui l'accompagne et rappelle la statue du Commandeur du Don Juan<sup>7</sup>, se manifester à l'homme, parfois même très violemment, en ébranlant de la sorte toute certitude et toute construction de son esprit.

Si, comme le rappelle Pierre Mabille dans *Le miroir du merveilleux* (texte préfacé par André Breton), le merveilleux est ce qui fuit toute forme de dogme, à savoir toute possible réponse rationnelle et utilitaire, religieuse ou laïque, aux inquiétudes humaines, et qui suppose de la part de l'homme « une volonté constante d'exploration de l'inconnu » [1962 : 49], le merveilleux chez Artaud ne semble pas s'éloigner de cette conception. Tout en se distinguant de celui surréaliste à plusieurs égards (tels que l'imbrication du merveilleux et du beau ou sa nature historique et donc changeante<sup>8</sup>), le merveilleux

<sup>7</sup> Cf. Artaud, 1925 : 1.

<sup>8</sup> À propos du rapport controversé d'Artaud avec le surréalisme voir : Thévenin 2006. C'est justement dans ce texte, Antonin Artaud : fin de l'ère chrétienne, qu'en

tel que conçu par Artaud est en effet proche de ce dernier, à savoir de ce merveilleux « dynamique » qui, comme l'explique Tania Colani dans *Le merveilleux dans la prose surréaliste*, se donne comme « un tremplin d'où l'on peut se lancer pour entrevoir la sur-réalité » [2010 : 230]. Le merveilleux d'Artaud peut en effet se considérer lui aussi comme étant *dynamique*, mais dans un sens bien spécifique, car le dynamisme qui le caractérise coïncide avec celui que l'écrivain attribue à l'esprit, dont les différentes mouvances et démarches correspondent aux changements d'état de cette matière-substance qu'est pour Artaud la pensée, une pensée qui par ce même mouvement quasi alchimique parvient non seulement à toucher à ses propres limites, mais aussi à les dépasser. À ce propos, Paul Thévenin écrit :

Le merveilleux est constitutif de la pensée, cette pensée transubstantielle, liée à la matière-substance, il se situe au lieu-charnière où s'élabore l'impossible pensée, il est l'élément indispensable à son libre fonctionnement, il est ce fonctionnement lui-même. N'est-il pas ce qu'Artaud recherchera toujours comme point limite, point d'impossibilité où *s'inscrit* ce qui pourrait être la possibilité [...] [Thévenin, 2006 : 182].

De ce « point phosphoreux où toute réalité se retrouve, mais changée, métamorphosée », de ce « point de magique utilisation des choses », ou encore de cette « station incompréhensible et toute droite au milieu de tout dans l'esprit », l'écrivain en parle à maintes reprises dès ses premiers textes, en décrivant parallèlement ce qu'il ressent lorsque sa pensée l'atteint, à savoir cette « vitalité terrifiante », cette « sensation d'engourdissement et de vertige » provoquée par le fait de ressentir en soi la pensée « se déplacer » [Artaud, 2004a : 162-165]. Ce qui nous permet de souligner que si d'une part le merveilleux d'Artaud s'éloigne de celui surréaliste en raison de la superposition avec le beau que ce dernier implique, de l'autre il semble en revanche assumer au fil de ses écrits le caractère ambivalent, à la

---

citant des extraits du Manifeste du surréalisme (1924), Thévenin souligne deux traits fondamentaux du merveilleux surréaliste : le fait qu'il est « en lui-même beauté » et que, en raison de cette même qualité esthétique, il peut « changer [...] selon les époques » [Thévenin, 2006 : 180]. À propos du merveilleux surréaliste voir aussi : Breton, 1924 ; Limat-Letellier, Letellier, 2000.

fois fascinant et terrifiant, du sublime<sup>9</sup>. Pour le constater, il suffit de consulter ses lettres à Jacques Rivière, textes fondamentaux pour une compréhension de l'œuvre d'Artaud et dans lesquels, pour justifier les « vices de forme » des poèmes que Rivière refuse de publier dans *La NRF*, l'écrivain décrit la sensation d'un « quelque chose qui détruit [s]a pensée », d'un quelque chose qui lui empêche de la traduire en une forme extérieure, figée et définitive et qui est capable de l'affecter au point de le priver de « la mémoire des tours par lesquels on s'exprime et qui traduisent avec exactitude les modulations les plus inséparables, les plus localisées, les plus existantes de la pensée » [Artaud, 2004a : 73]. L'action sur la pensée de cet agent insaisissable et innommable résulte ainsi comparable, comme le suggère Artaud lui-même, à celle dissolvante du « vitriol » : il attaque et dissout les éléments de base de la pensée, à savoir ce qu'il appelle « la masse mot-image » [Artaud, 2004a : 81], en lui empêchant de la sorte non seulement de s'édifier en système complet et bien organisé, mais aussi de naître, c'est-à-dire de se donner une existence et une forme extérieures et bien définies. C'est pourquoi, dans *L'Ombilic des Limbes*, Artaud dit éprouver une angoissante sensation de « décorporisation de la pensée » [Artaud, 2004a : 115], une sensation, celle de l'esprit qui « se dérobe », qui est ultérieurement aggravée par le fait que, par ce processus lui-même, les « termes » dont on dispose pour penser se révèlent être à ses yeux, comme il l'explique dans *Le Père-Nerfs*, de vraies « terminaisons » [Artaud, 2004a : 163-164]. De par cette action, qui ressemble de près à celle du merveilleux, la pensée atteint ses propres limites et les dissout, dans un mouvement terriblement angoissant, mais aussi profondément libérateur, puisque permettant l'accès à cette station intérieure et magique où la réalité devient autre, voire sur-réelle.

### **Le merveilleux contre la représentation**

L'ambivalence du merveilleux d'Artaud devient évidente lorsque, dans « La mise en scène et la métaphysique » (texte d'une conférence

---

<sup>9</sup> Pour un approfondissement concernant l'idée de sublime et son histoire (de Boileau à Schiller) nous renvoyons à Hartmann, 1997.

prononcée à la Sorbonne en 1931 et ensuite intégré dans *Le Théâtre et son Double*) l'écrivain commente le tableau *Les filles de Loth* de Lucas de Leyde. De ce tableau, qui à ses yeux exprime des idées sur le Devenir et sur la Fatalité, Artaud écrit : « Il y a encore une idée sur le Chaos, il y en a sur le Merveilleux, sur l'Équilibre ; il y en a même une ou deux sur les impuissances de la Parole dont cette peinture suprêmement matérielle et anarchique semble nous démontrer l'inutilité » [Artaud, 2004a : 524]. Sous le regard d'Artaud ce tableau se donne ainsi comme figuration exemplaire de la nécessité ressentie par l'écrivain de retrouver ces idées perdues et de le faire en abandonnant tout « intellectualisme logique et abusif » [Artaud, 2004a : 533] en faveur d'un travail sur le langage visant en revanche à la fois à remettre en cause et à renouveler les rapports entre les objets et entre ceux-ci et leur forme (langagière), voir à explorer contre toute délimitation habituelle ses capacités perdues d'ébranlement moral et physique et donc à faire ce qu'il appelle la « *métaphysique en activité* » [Artaud, 2004a : 529], idée qu'il explique ainsi plus loin dans le même texte :

Faire de la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude : c'est s'en servir de façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses capacités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources bassement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est enfin considérer le langage sous la forme de *l'Incantation* [Artaud, 2004a : 531]<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Pour comprendre l'usage du mot « incantation » chez Artaud, il suffit de revenir sur ce qu'il écrit à propos du Moine de Lewis : « La scène de “la Nonne sanglante”, celle du “Juif errant”, celle surtout de la chute et du désastre du couvent, avec la poursuite dans les catacombes et l'apparition de la Statue magique, on la même efficacité d'évocation, 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. Je veux dire que, réellement et “matériellement”, tout cela tient d'une sorte de sorcellerie verbale, et que je ne me souviens dans aucune lecture avoir vu arriver sur moi des images, s'ouvrir en moi des images avec ces sortes de plongées dans tous les dessous intellectuels de l'être, des images qui, dans leur aspect d'images,

Ce qu'Artaud recherche est une manière de récupérer la puissance révélatrice et incantatoire du langage, force à la fois créatrice et destructrice qui a été perdue au sein de la civilisation occidentale et de ce christianisme de l'imaginaire duquel l'écrivain puise clairement, mais qui à son avis a pourtant renoncé à ce langage (et donc au merveilleux aussi) en faveur d'une religion édifiée sur une Parole devenue rien d'autre qu'un simple instrument utilitaire pour calmer et dominer l'esprit humain et qui se donne comme ce « couteau de clarté » [Artaud, 2004a : 133] dont l'écrivain parle dans son « Adresse au Pape », lettre publiée elle aussi dans le numéro de *La Révolution surréaliste* titré justement « 1925 : fin de l'ère chrétienne ».

C'est cette recherche d'un monde et d'un langage perdus qu'Artaud a poursuivie tout au long de son œuvre, recherche qui l'a conduit à travers plusieurs étapes, dont l'une est celle dont il fait état dans un texte datant 1947, « Dix ans que le langage est parti... » :

Et depuis un certain jour d'octobre en 1939 je n'ai jamais plus écrit sans non plus dessiner.  
 Or ce que je dessine  
 ce ne sont plus des thèmes d'Art  
 transposés de l'imagination sur le papier, ce ne sont pas des figures affectives,  
 ce sont des gestes, un verbe, une grammaire, une arithmétique, une Kabale entière et qui chie sur l'autre, qui chie sur l'autre,  
 aucun dessin fait sur le papier n'est un dessin,  
 la réintégration d'une sensibilité égarée,  
 c'est une machine qui a souffle,  
 ce fut d'abord une machine  
 qui en même temps a souffle.  
 C'est la recherche d'un monde perdu  
 et que nulle langue humaine n'intègre  
 et dont l'image sur le papier n'est plus même lui qu'un décalque, une sorte de copie  
 amoindrie.

---

trahissent après elles un véritable courant de vie prometteur "comme dans les rêves", de nouvelles existences et d'actions à l'infini » [1982 : 12-13].

Car le vrai travail

est dans les nuées [Artaud, 2004a : 1513-1514].

Pour un écrivain pour qui, comme nous avons pu le constater, il existe un lien inséparable entre mot et image et qui a sans cesse dénoncé avec véhémence les impuissances et les insuffisances du langage humain, ce changement paraît en un certain sens prévisible, puisque répondant à l'exigence, clairement exprimée dans ce texte, non seulement de retrouver un monde désormais perdu<sup>11</sup>, mais aussi de trouver, que ce soit à travers le théâtre, l'écriture ou les dessins, en passant par les glossolalies ou la pictographie, de nouveaux gestes, un nouveau verbe et une nouvelle grammaire, c'est-à-dire un nouveau langage. Ce qu'Artaud poursuit au fil de ses œuvres est un langage actif, en mouvement, qui au lieu de se donner comme traduction sur le papier des produits objectivés par le travail de l'esprit, puisse au contraire exprimer, en opposition aux vieux systèmes figés, laïques ou religieux, d'interprétation du réel, non pas une réalité ou vérité ultimes, mais cette quête elle-même, car bien conscient que le résultat de cette exploration ne sera de toute façon qu'une « copie amoindrie » de ce monde autre, fuyant et foncièrement réfractaire à toute forme d'objectivation ou de rationalisation langagières.

Ce qui explique pourquoi, dans *50 dessins pour assassiner la magie*, texte rédigé en 1948 pour accompagner un recueil voulu par Pierre Loeb des dessins qu'Artaud parsème à cette époque dans les pages de ses cahiers, l'écrivain affirme : « Ce ne sont pas des dessins, ils ne figurent rien, ne défigurent rien, ne sont pas là pour construire, édifier un monde, même abstrait », et qui, insiste-t-il, « ne veulent rien dire et ne représentent absolument rien » [Artaud, 2004b : 20, 24]. En suivant les indications d'Artaud, ces dessins – tout comme les mots qui les accompagnent — sont donc à concevoir comme la simple figuration d'un mouvement autant corporel que spirituel pour comprendre lequel, dit-il :

---

<sup>11</sup> Pour tout approfondissement ultérieur de cet aspect, nous renvoyons le lecteur à : Thévenin, Derrida, 1986.

[...]

il faut

1° sortir de la page écrite

pour entrer dans

le réel,

mais

2° sortir du réel

pour entrer

dans le surréel,

l'extra-réel,

le surnaturel,

le suprasensible,

où ces dessins

ne cessent

de plonger

parce qu'ils en viennent [Artaud, 2004b : 24].

Les mots et les dessins de l'écrivain, tout comme les perforations infligées aux pages de ces cahiers, ne sont que la prolongation sur le papier d'un « geste magique » [Artaud, 2004b : 28], tel qu'Artaud l'appelle, à savoir la matérialisation de l'action volcanique et prodigieuse qui leur a donné lieu et de l'élan en dehors de toute forme et vers ce monde autre, indicible et « suprasensible » dont il écrit, monde dans lequel il invite le lecteur à se plonger à travers ces pages.

### **Écriture et merveilleux, traduisible et intraduisible**

Les attaques d'Artaud contre toute forme de représentation arrivent clairement de tous les côtés et ceci dans le but d'y faire rentrer ce que normalement elle exclut, à savoir sa propre impossibilité. Ce qui permet de mieux comprendre les raisons du travail de « défiguration »<sup>12</sup> qu'Artaud inflige non seulement à la langue, mais aussi à ses dessins et jusqu'à atteindre la page elle-même par un processus que dans un des textes

<sup>12</sup> Voir à ce propos l'étude d'Évelyne Grossman consacrée à la « défiguration », mouvement qu'elle explore à travers les œuvres d'Artaud, Beckett et Michaux : Grossman, 2004.

qui accompagnent ses dessins il qualifie de « gâchage du subjectile » [Artaud, 2004a : 1039]<sup>13</sup>, à savoir de la surface de la représentation, que ce soit le papier de ses cahiers ou la toile de ses dessins. Comme le rappelle Derrida, au long de son œuvre Artaud utilise trois fois le mot « subjectile », mot qui indique chez lui non seulement le support où gît la pensée une fois extériorisée en une forme figée, qu'elle soit verbale ou picturale, voire le sujet lui-même, mais aussi une sorte de membrane que l'écriture doit dynamiser et déchirer, ou perforer comme un projectile afin de relier les deux mondes que ce voile sépare :

Il [le subjectile] a pour lui deux situations. En tant que support de la représentation, c'est le sujet devenu « gisant », étalé, étendu, inerte, neutre (*ci-gît*). Mais s'il ne retombe pas ainsi, si on ne l'abandonne pas à cette déchéance ou à cette déjection, il peut encore intéresser pour lui-même et non pour la représentation, pour « ce qu' » il représente ou pour la représentation qu'il supporte. Il est alors autrement traité : comme ce qui participe à l'élan du lancer ou du jeter, mais aussi, et pour cela même, comme ce qu'il faut traverser, transpercer, crever pour en finir avec l'écran, c'est-à-dire le support inerte de la représentation. Le subjectile, par exemple le papier ou la toile, devient alors une membrane ; et la « trajectoire » de ce qu'on jette sur elle doit dynamiser cette peau en la perforant, en la traversant, en passant de l'autre côté : « après avoir fait sauter la paroi du problème », comme il est dit dans *Suppôts et Supplications* [Derrida, 1986 : 63].

Le traitement qu'Artaud inflige au subjectile, et avec lui à la représentation dont il est le support, implique le même mouvement inhérent au merveilleux, telle qu'il le conçoit, tout comme la cruauté et l'iconoclasme qui le caractérisent en possèdent la même ambivalence. Le but de ce geste à la fois destructeur et créateur étant

---

<sup>13</sup> Dans le texte-commentaire qui accompagne le dessin *La machine de l'être ou Dessin à regarder de traviole*, Artaud écrit : « Ce dessin est la tentative grave pour donner la vie et l'existence à ce que jusqu'à aujourd'hui n'a jamais été reçu dans l'art, le gâchage du subjectile, la maladresse pieuse des formes qui s'effondrent autour d'une idée après avoir combien d'éternités ahané pour la rejoindre » [Artaud, 2004a : 1039]. Le mot « subjectile », qui étymologiquement signifie « placer dessous », est utilisé en peinture pour indiquer la surface sur laquelle on applique un enduit. Voir à ce propos la définition du mot donnée par le CNRTL : [www.cnrtl.fr/definition/subjectile](http://www.cnrtl.fr/definition/subjectile) (consultée le 21 mars 2016).

justement chez lui celui de restituer au langage et à l'écriture leur pouvoir magique perdu, où par « magie » l'écrivain entend notamment « une 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 », à savoir « une forme d'inspiration foudroyante, de nerveuse illumination » [Artaud, 2004a : 680], comme lui-même l'appelle en 1935 dans « Le Mexique et la civilisation ». C'est cette magie que, tout au long de son œuvre, Artaud a essayé de restituer au langage à travers le théâtre, le dessin et l'écriture, c'est-à-dire à travers une incessante recherche de signes et de gestes nouveaux auxquels il attribue la même valeur des sorts qu'il commence à jeter dès 1937, à savoir celle d'un exorcisme contre toute forme « d'assujettissement intellectuel au langage » [Artaud, 2004a : 680], à ce langage utilitaire et rationnel contre lequel il ne cesse de se révolter.

Ainsi, pour revenir au début et en même temps pour conclure, ce qui semble important de souligner en dernière instance est que chez Artaud c'est l'écriture elle-même qui se donne comme processus de traduction (verbale, picturale ou gestuelle) de l'expérience et de l'action sur le corps et sur l'esprit du merveilleux, ce qui comporte au fil de ses œuvres un dépassement perpétuel des structures de tout langage codifié, voire une tension de l'écriture en dehors d'elle-même et de toute forme de représentation et donc vers l'intraduisible, à savoir vers cette « possibilité démesurée, inlassable et démesurée » [Artaud, 2004a : 1647] dont l'écrivain parle dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*, celle qui, en tant que telle, ne se laisse saisir en aucune forme figée. Le merveilleux, tel que conçu par Artaud, est à tous les degrés déjà traduction, en son sens étymologique de « traversée » : il est ce qui fait « passer à travers » et qui « conduit au-delà »<sup>14</sup>, au-delà de la page, de soi-même et du « réel », processus par rapport auquel toute forme ultérieure de traduction autre qu'un réajustement de ce même processus ne serait donc, sur la base de cette logique elle-même, qu'une trahison foncière, un retour en arrière, en deçà de la glace.

---

<sup>14</sup> Voir à ce propos la définition du mot donnée par le CNRTL : [www.cnrtl.fr/etymologie/traduire](http://www.cnrtl.fr/etymologie/traduire) (consultée le 21 mars 2016).

## Références :

- Artaud, A. (1925), « À table », *Révolution surréaliste* 3, p. 1.
- Artaud, A. ([1966] 1982), *Le Moine raconté par Antonin Artaud*, in : Œuvres Complètes, VI, Gallimard, Paris.
- Artaud, A. ([1971] 1979), Œuvres Complètes, IX, Gallimard, Paris.
- Artaud, A. (2004a), Œuvres, édition établie, présentée et annotée par É. Grossman, Gallimard, Paris, « Quarto ».
- Artaud, A. (2004b), *50 dessins pour assassiner la magie*, édition établie et préfacée par É. Grossman Gallimard-ADAGP, Paris, « NRF ».
- Breton, A. (1924), *Manifeste du surréalisme*, Le Sagittaire, Paris.
- Bayard, P. (2008), *Le plagiat par anticipation*, Minuit, Paris, « Paradoxes ».
- Carroll, L., (1982), *The Complete Illustrated works*, with all 276 original drawings by J. Tenniel, Chancellor Press, London.
- Collani, T. (2010), *Le merveilleux dans la prose surréaliste*, Hermann, Paris, « Savoir Lettres ».
- Davison-Pégon, C. (2001), « Le Moine (de Lewis) d'Antonin Artaud, XVII-XVIII », *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 52(1), p. 189-204.
- Davison-Pégon, C. (2008), « L'Intraduisible comme revanche du non-sens ? Le cas d'Artaud, traducteur », *Les chantiers de la création* 1, <http://lcc.revues.org/125> (consultée le 21 mars 2016).
- Delaune, B. (2009), « Un cas précis de “plagiat par anticipation” : Antonin Artaud accuse Lewis Carroll », *Acta fabula* 10, 2, « Autour du Plagiat par anticipation », [www.fabula.org/revue/document4990.php](http://www.fabula.org/revue/document4990.php) (consultée le 21 mars 2016).
- Deleuze, G. (1968), *La logique du sens*, Minuit, Paris, « Critique ».
- Grossman, É. (2004), *La défiguration. Artaud-Beckett-Michaux*, Minuit, Paris, « Paradoxes ».
- Hartmann, P. (1998), *Du sublime: de Boileau à Schiller*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg.
- Lewis, M.G. ([1796] 1998), *The Monk*, Oxford University Press, Oxford–New York.
- Lewis, M.G. (1840), *Le Moine, par M. G. Lewis, traduction nouvelle par Léon de Wailly*, H.-L. Delloye, Paris.
- Limat-Letellier, N., Letellier, C. (2000), *Merveilleux et surréalisme. Mélusine XX, L'Âge d'Homme*, Lausanne.

- Mabille, P. ([1940] 1962), *Le Miroir du merveilleux*, Minuit, Paris.
- Meschonnic, H. (1999), *Poétique du traduire*, Verdier, Paris.
- Samacher, J.-Y. (2013) « Corps et traduction dans les textes d'Antonin Artaud », *Fabula / Les colloques, La conquête de la langue*, [www.fabula.org/colloques/document1971.php](http://www.fabula.org/colloques/document1971.php) (consultée le 21 mars 2016).
- Thévenin, P. (2006), *Antonin Artaud : fin de l'ère chrétienne*, Lignes-Léo Scheer, Paris.
- Tomiche, A. (2012), « L'intraduisible dont je suis fait ». *Artaud et les avant-gardes occidentales*, Le Manuscrit, Paris, « L'Esprit des Lettres ».

Portail lexical du CNRTL : [www.cnrtl.fr/definition/](http://www.cnrtl.fr/definition/) (consultée le 21 mars 2016).

## RÉSUMÉ

Après avoir pris en considération, en guise d'introduction, les adaptations d'Antonin Artaud des textes de Matthew G. Lewis et de Lewis Carroll et ses commentaires à cet égard, ce travail se propose d'interroger le merveilleux, tel que conçu par l'écrivain, et de montrer en quoi il constitue une mise à l'épreuve de la traduction inhérente à son écriture elle-même. Pour ce faire, après avoir jeté les bases de la problématique abordée, la deuxième partie de cet article se propose d'explorer le merveilleux chez Artaud, en le distinguant de celui surréaliste afin de pouvoir le contextualiser et d'en cerner mieux les spécificités. Tandis que la troisième partie de cette étude vise à souligner, sur la base de la logique du merveilleux, telle qu'elle émerge de ces écrits, le défi lancé par l'écrivain à toute forme de représentation. Ainsi, la quatrième partie de l'analyse, celle conclusive, se propose en revanche de relever, à la lumière du parcours fait, le rapport établi par Artaud, entre écriture et merveilleux, mais aussi entre traduisible et intraduisible.

**Mots-clés** : Antonin Artaud, merveilleux, écriture, traduction, intraduisible

**SUMMARY****“Leave reality” and “enter surreality”. Translation encounters the marvelous in Artaud’s œuvre**

Following the initial introductory section, which takes into account Artaud’s adaptations of Matthew G. Lewis and Lewis Carroll’s writings, as well as his comments on them, this project aims to examine the concept of the marvelous as conceived by the French writer and to demonstrate in what manner it constitutes a way of putting to a test the translation with respect to its writing in itself. In order to do so, after having laid the foundations of the issue in question, the objective of the second part of this article is to explore the marvelous in Artaud’s writings, discerning it from the concept of the marvelous in surrealism in order to contextualize it and better delineate its characteristics. The aim of the third section, instead, is to highlight the writer’s challenge towards representation, in all its forms, on the basis of the logic of the marvelous as it emerges from his texts. To conclude, the fourth part, following the path taken to this point, aims to reveal the relationship established by Artaud, between writing and the marvelous, but also between translatable and untranslatable.

**Key words:** Antonin Artaud, marvelous, writing, translation, untranslatable