

**Antonin Artaud : trad-*auctor***  
**L'acte traductif à la lumière du « théâtre de la cruauté »**

Alice Avci

**Directeur :** Salah Basalamah

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
dans le cadre des exigences du programme de maîtrise ès arts en traductologie (M.A.)

Août 2014  
École de traduction et d'interprétation  
Faculté des études supérieures et postdoctorales  
Université d'Ottawa

© Alice Avci, Ottawa, Canada, 2014

## Table des matières

Résumé .....	iii
Abstract .....	iv
Remerciements .....	v
Avant-propos .....	vi
Introduction .....	1
Chapitre 1 : Mise en contexte .....	9
1.1. Le parcours d'Artaud : de la poésie aux glossolalies .....	9
1.1.1. Le surréalisme .....	11
1.1.2. Le cinéma .....	14
1.1.3. La folie .....	16
1.1.4. Résultat : l'effondrement du sens .....	18
1.2. État de la question .....	19
1.3. Méthodologie .....	32
Chapitre 2 : Cadre théorique .....	38
2.1. La dialectique du maître et de l'esclave, selon Hegel .....	38
2.1.1. La suprématie de l'auteur .....	41
2.1.2. L'invisibilité « illusoire » du traducteur .....	42
2.2. Le rapport entre l'original et sa traduction .....	43
2.2.1. La survie .....	44
2.2.2. La dette .....	49
2.2.3. La mort de l'auteur .....	51
2.2.4. L'intertextualité .....	54
Chapitre 3 : L'acte traductif selon Artaud .....	59
3.1. Sous le signe du double .....	62
3.2. Artaud et le théâtre .....	65
3.2.1. Le rejet de l'assujettissement au texte .....	71
3.2.2. Le renversement du rapport entre l'auteur et le metteur en scène .....	74
3.2.3. Le rôle central du spectateur .....	78
3.3. Artaud et la traduction .....	83
3.3.1. Le rejet de l'invisibilité du traducteur .....	86
3.3.2. Le renversement du rapport entre l'auteur et le traducteur .....	99
3.3.3. Le rôle central du lecteur .....	102
3.4. Artaud, un poststructuraliste avant la lettre? .....	105
3.4.1. De la survie de l'original à la survie du nom d'auteur .....	109
3.4.2. De la « mort de l'auteur » à la mort de l'autre auteur .....	110
3.4.3. De l'ethnocentrisme à l'anthropophagie .....	111
Conclusion .....	114
Annexe .....	123
Bibliographie .....	125

## Résumé

La présente thèse a pour objet de porter un regard traductologique sur l'œuvre protéiforme d'Antonin Artaud afin de dégager sa vision de l'acte traductif et du statut du traducteur. Le corpus à l'étude comprend non pas les textes traduits ou adaptés par Artaud, mais plutôt les paratextes qui les accompagnent (p. ex., préfaces, postfaces, notes, correspondance, manifestes). Nous partons du postulat qu'Artaud considère la traduction comme une forme de réécriture, c'est-à-dire un vecteur créatif dans lequel l'original et sa traduction sont deux entités interdépendantes. En guise de cadre théorique, nous faisons un survol de l'évolution du rapport entre l'original et la traduction. Il s'agit de montrer comment, dans le prolongement de la pensée poststructuraliste, ce rapport s'est inversé pour faire de l'original un texte dérivé dont le sens est tributaire du regard d'autrui. N'ayant pas laissé de « théorie » proprement dite sur la traduction, Artaud a pourtant largement écrit sur le théâtre et le cinéma. Ces deux domaines ont peut-être ceci de comparable avec la traduction qu'ils font appel à la représentation et mettent en jeu une triade quasi identique : le dramaturge/l'auteur, le metteur en scène/le traducteur et le spectateur/le lecteur. Dans *Le théâtre et son double*, Artaud souhaite mettre fin à l'assujettissement du metteur en scène à l'auteur et au texte, revendication qui s'apparente beaucoup à sa démarche traductive. Cet ouvrage nous sert donc d'appui pour brosser un portrait global de la vision « artaldienne » de l'acte traductif. Après y avoir puisé des notions transposables à la traduction, comme le double, le rapport subversif à l'auteur et le rôle central du spectateur, nous nous attardons sur le message qui ressort des paratextes, afin de mieux saisir comment Artaud s'approprie le texte traduit. La mise en parallèle entre les écrits d'Artaud sur le théâtre et ses paratextes sur l'acte traductif montre qu'Artaud était un poststructuraliste avant la lettre, ayant prévu certains des principaux concepts modernes liés à l'auctorialité. Notre analyse permet aussi de constater que le cas « Artaud » met en évidence le potentiel traductif de l'écriture.

## Abstract

The purpose of this thesis is to explore Antonin Artaud's protean work through the lens of translation studies in order to understand how he conceives the act of translating and, more specifically, the translator's status. The focus here is not on the texts translated or adapted by Artaud, but rather on the paratexts accompanying them (e.g., prefaces, postscripts, notes, letters, and manifestos). Our premise is that Artaud considers translation to be a form of rewriting—a creative vector whereby the original and its translation are two inter-dependent entities. In support of this statement, our theoretical framework explores how the relationship between original and translation has evolved through time. In poststructuralist thinking, this dynamic is overturned based on the view that any text derives from another text and that its meaning depends on the reader's interpretation. Although Artaud did not theorize about translation per se, he did write abundantly on theatre and cinema. These two fields share with translation the concept of *representation* and involve the same three “players”: the playwright/author, the stage director/translator, and the spectator/reader. In *Le théâtre et son double*, Artaud wants to put an end in theatre to the supremacy of the author and the text, a call which resembles greatly his approach in translation. We draw upon notions from Artaud's “theatre of cruelty” that are transposable to the field of translation, including the concept of the “double,” the subversive posture towards the author, and the central role of the spectator. We then review paratexts pertaining to Artaud's translations in order to fully grasp how he takes ownership of the translated text. The parallels between his writings on theatre and his paratexts on translation show that Artaud was a poststructuralist before his time, having anticipated some of the key modern concepts of authorship in relation to translation. In light of this analysis, Artaud can ultimately be considered an author who harnessed the “translational” potential underlying the act of writing.

## **Remerciements**

Je tiens d'abord à exprimer mes plus chaleureux remerciements à la personne qui m'a encadrée pendant ma recherche : mon directeur de thèse, le professeur Salah Basalamah. Je le remercie pour sa disponibilité exceptionnelle, sa patience et sa grande générosité. C'est grâce à ses bons conseils et à ses encouragements que j'ai pu mener à terme ce travail. Je lui en suis infiniment reconnaissante.

Je remercie également Mme Brisset et Mme Foz, qui m'ont fait l'honneur d'évaluer ma thèse et qui m'ont fourni des commentaires éclairants.

Enfin, je remercie tous ceux et celles qui, de près ou de loin, m'ont appuyée tout au long de cette aventure.

## Avant-propos

« Je est un autre. »  
Arthur Rimbaud<sup>1</sup>

« Je suis » : verbe « être » ou verbe « suivre »? D'ordinaire, le contexte suffit amplement pour éviter cette ambiguïté. Mais il est des cas où l'incertitude persiste. Est-ce, en outre, pour cette raison que Rimbaud n'écrit pas « Je suis un autre »? Loin d'être une simple curiosité grammaticale, ce croisement entre le verbe « être » et « suivre » en appelle à une remise en question ontologique. Aussi fortuite puisse-t-elle paraître, l'homonymie dont il est question ici mérite réflexion puisqu'elle met en évidence, selon nous, un des grands enjeux traductologiques : le rapport du soi à l'autre, du traducteur à l'auteur et, par extension, du texte traduit à l'original. .

Dans le domaine de la traduction, c'est comme si tout se jouait dans l'équilibre entre ces deux verbes. Car si l'un empiète sur l'autre, c'est-à-dire si « Je *suis* l'autre » signifie « Je suis l'autre », les frontières se brouillent. Suivre l'autre, mais jusqu'où et à quelle distance? Qu'on le suive pas à pas, à grandes enjambées ou à côté, l'autre aura tracé son chemin, d'où la notion simpliste que la traduction est un exercice d'imitation. Mais on oublie que la route est parfois un trajet circulaire, et non pas une ligne droite, de sorte que le suiveur peut devenir, à son tour, le suivi. Je pense, donc je *suis* : tel est le cogito du traducteur. Suivre ou ne pas suivre : telle est la question.

---

<sup>1</sup> Lettre à Paul Demeny, datée du 15 mai 1871, dans *Œuvres complètes*, La Pochothèque, 1999, p. 242.

## Introduction

La contribution d'Antonin Artaud (1896-1948) à la littérature et au théâtre du XX<sup>e</sup> siècle est indéniable. Son nom évoque encore aujourd'hui, dans notre imaginaire collectif, l'image d'un homme marginal en proie au délire et en quête de l'absolu. Les ouvrages sur sa vie et son œuvre sont si nombreux que le discours social a contribué à la création d'un véritable « mythe ». Se peut-il que notre fascination tienne en partie au fait que la vision d'Artaud soit toujours d'actualité? Il est vrai qu'Artaud était en avance sur son temps. De nombreux auteurs (Deleuze, 1969; Derrida, 1967; Foucault, 1969; Kristeva, 1977) se sont réclamés de ce « génie fou ». Si Artaud a atteint la figure d'un mythe, c'est surtout en raison de son esprit d'insoumission dans ses diverses démarches artistiques, même pendant son adhésion au mouvement surréaliste, ce qui lui valut d'ailleurs son exclusion du groupe. On n'a qu'à lire ses diverses lettres contenues dans le tome I de ses *Œuvres complètes* (1970 [1956]) pour y déceler une volonté de transgression, qui traverse l'ensemble de son œuvre. Artaud a aussi laissé derrière lui une œuvre protéiforme où le signe se manifeste sous toutes ses formes : poèmes, essais, films muets, scénarios, pièces de théâtre, récits de voyage, dessins, pour en nommer quelques-uns. Toutefois, l'ouvrage que l'on retiendra surtout de lui s'intitule *Le théâtre et son double*, un texte fondateur pour le théâtre moderne.

Pourquoi parler d'Artaud encore aujourd'hui, alors qu'il existe déjà une panoplie d'ouvrages sur sa vie et les multiples facettes de son œuvre? Justement, s'il y a une facette de son œuvre qu'on oublie souvent, c'est celle de la traduction. En effet, on néglige souvent la place qu'a occupée la traduction dans l'œuvre d'Artaud. Un survol panoramique de son œuvre montre que l'auteur du *Théâtre et son double* a utilisé des textes exogènes tout au

long de sa vie dans un mouvement « accapareur » (Mannekens, 2007, p. 348). Ainsi, en 1921, il écrit le *Palais hanté*, inspiré du poème *The Haunted Palace* de Poe (1839); puis, en 1924, ce sera au tour de *L'étonnante aventure du pauvre musicien* à partir d'un texte anglais de Lafcadio Hearn (1903). En 1925, paraît son *Ombilic des limbes* qui comprend des textes inspirés des *Vies imaginaires* de Schwob (1896) et de la pièce de théâtre *Boule de verre* de Salacrou (1924). Six ans plus tard, il publie une traduction-adaptation du roman gothique *The Monk*, de Matthew Lewis (1796), qu'il intitule *Le Moine de Lewis, raconté par Antonin Artaud*, dans l'optique de le transposer à l'écran. En 1935, Artaud s'inspire d'une pièce de Shelley et d'un récit de Stendhal pour écrire la pièce de théâtre *Les Cenci*, qui se veut une incarnation des principes de son « théâtre de la cruauté ». Enfin, pendant son internement à l'hôpital Rodez, dans les années 1940, la traduction fait partie des techniques d'art-thérapie utilisées par son médecin, le D<sup>r</sup> Ferdière, parallèlement aux séances d'électrochoc<sup>1</sup>. Durant cette période, il traduit un extrait du *Through the Looking-Glass* de Lewis Carroll (1871) ainsi que des poèmes de Poe (1831) et de Southwell (1602)<sup>2</sup>. Pour Artaud, traduire prend donc une dimension expressive, au sens d'« extérioriser sous forme de langage une activité psychique » (Mannekens, 2007, p. 356). Voilà pourquoi nous préférons utiliser l'expression générale « acte traductif » ou « activité traductive » pour désigner la démarche traductionnelle chez Artaud.

Si la traduction et ses avatars sont omniprésents dans l'œuvre d'Artaud, il faut admettre que plusieurs facteurs l'y prédisposent. Polyglotte<sup>3</sup> de par ses origines levantines,

---

<sup>1</sup> Artaud subira une cinquantaine d'électrochocs sous la garde du D<sup>r</sup> Ferdière (de Mèredieu, 1996, p. 186).

<sup>2</sup> Voir l'annexe pour une liste des « textes exogènes » faisant partie de l'œuvre d'Artaud. Loin de prétendre être exhaustive, cette liste se veut uniquement un aperçu des textes qu'Artaud a « traduits », « adaptés » ou « réécrits » tout au long de sa vie.

<sup>3</sup> Artaud parlait couramment le français, le grec et l'italien (Tomiche, 2012, p. 376).

Artaud s'est sans cesse efforcé à exprimer sa pensée par divers moyens. Il nous a légué quelques textes traduits et adaptés d'où semble se dégager une vision assez différente de la traduction. Bien que ce corpus ne soit pas énorme, il est riche en originalité, au point de faire de la traduction un acte de création en soi. Or, il existe relativement peu d'études sur les textes traduits ou adaptés par Artaud. Faut-il comprendre par là que la traduction n'était qu'une activité secondaire pour Artaud? Bien au contraire, car tout laisse croire que les trois formes de traduction – intralinguistique, interlinguistique et intersémiotique (Jakobson, 1963 et 1973) – rayonnent sur l'ensemble de l'œuvre d'Artaud. Voilà pourquoi il est important, selon nous, d'essayer de comprendre comment Artaud concevait la traduction. Évidemment, réduire Artaud au simple rôle de traducteur ne saurait rendre justice à la richesse de son œuvre. En même temps, on ne peut nier la place qu'a occupée la traduction tout au long de son parcours.

Si l'œuvre d'Artaud a connu une ascension fulgurante après sa mort en 1948, c'est en partie grâce au travail mené par Paule Thévenin, qui assumait la tâche de rassembler tous les écrits produits par Artaud. L'édition des *Œuvres complètes*<sup>4</sup>, à laquelle Thévenin se voua presque toute sa vie, s'étale sur près de quarante ans, de 1956 à 1993. Résultat : un total de vingt-six tomes<sup>5</sup>, une des plus abondantes œuvres produites dans la littérature française. C'est d'ailleurs le choix éditorial de cette édition qui constitue le point de départ de notre questionnement.

---

<sup>4</sup> En 2004, Gallimard publie, en un seul volume, les œuvres d'Artaud, sous la direction d'Évelyne Grossman. Cette édition contient certains textes inédits, notamment les lettres d'Artaud envoyées de l'hôpital de Ville-Évrard. Nous avons toutefois choisi de nous servir de l'édition de Thévenin, en partie pour consulter les notes de l'éditeur. Nous avons utilisé l'édition de 2004 surtout pour les renseignements biographiques et les textes inédits qui y figurent.

<sup>5</sup> Voir *L'affaire Artaud. Journal ethnographique* (de Mèredieu, 2009) pour une explication détaillée des tenants et aboutissants de la saga juridique entourant la publication des œuvres complètes d'Artaud.

En fait, notre recherche est née de trois constats, dont deux qui, à première vue, semblent contradictoires. Le premier tient, comme nous l'avons dit, à la décision éditoriale d'inclure les textes traduits ou adaptés par Artaud dans ses « œuvres complètes ». Au vu de cette décision, on peut d'emblée déduire que l'activité traductive a occupé un rôle central dans l'évolution de l'œuvre d'Artaud. Du même coup, ce choix met aussi en exergue l'importance de la traduction pour la « fonction auteur » (Foucault, 1994[1969]). Les œuvres complètes devraient-elles inclure les traductions faites par l'auteur? Il semblerait que oui<sup>6</sup>, surtout lorsque la traduction aura joué un rôle dans l'art poétique ou le style d'écriture de l'écrivain. Évidemment, Artaud n'est pas le seul auteur à avoir traduit ou réécrit des textes d'autrui. Parmi les vingt-six tomes qui composent ses *Œuvres complètes*, seuls les tomes VI et IX présentent un intérêt particulier du point de vue purement traductologique<sup>7</sup>. Il s'agit là des tomes qui contiennent des « traductions-adaptations » et des lettres faisant référence à l'acte traductif. En tout, les textes traduits ou adaptés par Artaud ne représentent qu'un corpus restreint par rapport à ses œuvres complètes, mais la décision de la maison d'édition Gallimard de les intégrer dans les œuvres complètes d'Artaud, aux côtés des textes créés de « son cru », constitue une première piste pour notre réflexion sur la vision artaldienne de l'acte traductif.

Le second constat semble répondre au premier, un peu comme son négatif au sens photographique du terme. Ayant observé que les textes traduits ou adaptés par Artaud faisaient partie intégrante de ses œuvres complètes, nous avons cherché à savoir si son statut

---

<sup>6</sup> Par exemple, les traductions de Mallarmé figurent dans le volume II de ses *Œuvres complètes* (2003, p. 723-930).

<sup>7</sup> À cet égard, les tomes I et III peuvent également se prêter à une analyse traductologique, car ils contiennent plusieurs adaptations réalisées dans les années 1920. Toutefois, nous avons décidé de ne pas les inclure dans notre corpus, faute de métatextes pouvant éclaircir la démarche traductive employée par Artaud.

de traducteur était reconnu dans l'*Index Translationum* de l'UNESCO, qui se veut, comme on peut le lire sur le site Web, « un répertoire des ouvrages traduits dans le monde entier, la seule bibliographie internationale des traductions »<sup>8</sup>. Lorsqu'on fait une recherche bibliographique<sup>9</sup> dans cette base de données avec les mots clés « Artaud, Antonin » dans le champ « traducteur », on n'obtient qu'un seul résultat : *Crime passionnel*, traduit de l'anglais par Artaud et Bernard Steele à partir du roman *The Vehement Flame : The Story of Stephen Escott*<sup>10</sup> de l'écrivain américain Ludwing Lewisohn (1930). Publiée pour la première fois en 1932 par la maison d'édition Denoël, il s'agit de la seule traduction « proprement dite »<sup>11</sup> réalisée par Artaud. Or, fait intéressant, ce texte ne figure pas dans les *Œuvres complètes* d'Artaud<sup>12</sup>. Plusieurs raisons peuvent expliquer cette absence. D'abord, comme il s'agit d'une cotraduction, il est impossible de déterminer l'apport réel d'Artaud. Ensuite, contrairement à sa pratique habituelle, Artaud n'a pas écrit de préface ou de postface. Enfin, on ne dispose pas de métatextes qui mettent en lumière l'approche traductive employée par Artaud. On ne trouve qu'une petite mention de ce texte dans la section des notes, à la fin du tome VI des *Œuvres complètes* d'Artaud, selon laquelle l'exclusion de ce texte tient au fait que « ni dans le choix de l'œuvre, ni dans le style de la traduction, la marque d'Antonin Artaud n'est évidente » (p. 418). Pourtant, certains critiques (Virmaux, s.d.) ne sont pas

---

<sup>8</sup> Voir : [http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL\\_ID=7810&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

<sup>9</sup> À noter que l'Index ne contient que les publications après 1979. Il faut toutefois préciser que les textes *L'arve et l'aume* et *Le Moine* ont été tous deux réédités en 1989, respectivement chez L'Arbalète et Gallimard.

<sup>10</sup> Il semble y avoir confusion entre ce texte et un autre roman du même auteur. Ainsi, certains auteurs affirment à tort qu'Artaud aurait également traduit « The Case of Mr. Crump », du même auteur; or, d'après nos recherches, ce roman a été traduit par Richard Stanley sous le titre « Le destin de Mr Crump ». Cette confusion semble être attribuable à l'information erronée contenue dans le site Wikipédia, sous la rubrique « Ludwig Lewisohn » en français ([http://fr.wikipedia.org/wiki/Ludwig\\_Lewisohn](http://fr.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Lewisohn)).

<sup>11</sup> Une première comparaison entre l'original et la traduction révèle que le texte d'arrivée suit d'assez près le texte anglais, mis à part quelques petits ajouts. Nous avons repéré deux notes du traducteur qui servent à donner des renseignements généraux.

<sup>12</sup> Ce texte n'est pas non plus inclus dans l'édition de 2004, établie par Évelyne Grossman.

d'accord. Ayant fait scandale à l'époque, au prix d'être mis à l'index aux États-Unis, ce roman semble correspondre à l'esprit subversif d'Artaud. Il y a donc lieu de « s'interroger sur l'étrange croisement » entre la trajectoire de Lewisohn et celle d'Artaud » (*ibid.*), puisque ce roman remet en question les valeurs de la société américaine. Ce n'est pas sans rappeler les écrits d'Artaud qui critiquent la civilisation occidentale. Nous nous contenterons de retenir, à la lumière de la note éditoriale, qu'il existe un « style de traduction » propre au « style d'écriture » d'Artaud. Nous remarquons aussi que, réciproquement, la base de données de l'UNESCO ne contient pas deux autres traductions-adaptations faites par Artaud : *Le Moine* et *L'arve et l'aume*. Cette cohérence entre l'*Index Translationum* et les *Œuvres complètes* laisse entendre que les traductions-adaptations incluses dans les œuvres d'Artaud ne correspondent pas au sens « traditionnel » de l'activité traductive.

Enfin, le troisième constat découle de la fameuse postface qu'Artaud ajoutera en 1943 à sa version du chapitre VI de *Through the Looking-Glass* de Lewis Carroll (1871). Outre un petit extrait du *Jabberwocky*, que Humpty Dumpty – qui devient Dodu Mafflu dans la version d'Artaud – aide à déchiffrer, ce chapitre contient également un petit poème, de quelques vers dans l'original, qui deviendra tout autre dans la version d'Artaud. Et Artaud tient à se l'approprier :

J'ai eu le sentiment, en lisant le petit poème de Lewis Carroll [...] 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. (*O.C.* IX, p. 174)<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Par souci de facilité de lecture, nous citerons dorénavant les références aux *Œuvres complètes* d'Artaud en indiquant l'acronyme « *O.C.* » et le numéro du tome, suivi du numéro de page. En ce qui concerne les références à l'édition de 2004, établie par Évelyne Grossman, nous emploierons l'acronyme « *O.* », suivi du numéro de page.

Au vu de ce qui précède, nous pouvons déduire qu'Artaud conçoit différemment le rapport entre l'original et la traduction. La linéarité du temps inversée (« c'est moi qui l'avais et pensé et écrit, en d'autres siècles »), l'ajout d'un poème qui lui est « propre » (« il m'appartient »), l'invitation à une comparaison entre les deux textes (« on pourra le comparer [...] et on se rendra compte ») et la négation de la traduction (« n'est pas du tout la version française d'un texte anglais ») – voilà autant d'éléments qui remettent en question non seulement la figure d'autorité de l'auteur, mais aussi le statut du traducteur. Il se dégage là une vision assez proche de notions poststructuralistes, qui font du texte un réseau ouvert et tributaire du regard du lecteur.

Les deux premiers constats nous amènent à faire l'hypothèse que la tâche traductive d'Artaud fait partie intégrante de son œuvre et qu'Artaud s'approprie le texte original pour en faire un texte personnel : les textes traduits par Artaud sont sur le même pied d'égalité que les originaux. C'est justement quand Artaud suit de près le texte de départ – comme dans le cas du *Crime passionnel* – que son travail ne fait plus partie de son œuvre. Quant au troisième constat, il y a lieu de croire qu'Artaud est un poststructuraliste avant la lettre, car il semble esquisser les premiers éléments d'une réflexion sur l'acte traductif en tant que forme de réécriture, dans laquelle le traducteur est libéré du joug de l'original.

La présente thèse vise donc à porter un regard traductologique sur l'œuvre d'Artaud pour comprendre la place qu'a occupée la traduction dans l'univers de l'auteur. En même temps, nous proposons d'analyser la vision artaldienne de la traduction. Il s'agira, dans un premier temps, de puiser dans les écrits d'Artaud des notions transposables à la traduction. Comment l'ensemble de l'œuvre d'Artaud et surtout sa réflexion sur la traduction éclairent-ils notre recherche? Dans un deuxième temps, il s'agira d'établir une conception de la

traduction selon Artaud. Quelles questions Artaud soulève-t-il en ce qui concerne les statuts de l'auteur et du traducteur? Y a-t-il une différence entre le message d'Artaud, traducteur et celui d'Artaud, auteur? Voilà autant de questions qui guideront notre recherche.

Telle est, en gros, l'amorce de notre recherche. Nous partirons donc sur les traces d'Artaud dans son entreprise traductive. Il sera question de « suivre » le parcours traductologique d'Antonin Artaud afin de comprendre comment il concevait l'acte de traduire. Dans sa quête de l'absolu, Artaud a dû transgresser des règles, et nous tenterons de voir si cet esprit de subversion se manifeste aussi dans sa démarche traductive.

Notre thèse se divise en trois chapitres. Dans le premier, nous ferons une mise en contexte pour tracer le parcours singulier d'Artaud. Nous passerons également en revue les principaux ouvrages et articles dédiés à Artaud, le tout suivi d'une explication de la méthodologie employée pour mettre à l'épreuve notre hypothèse. Dans le deuxième chapitre, nous présenterons le cadre théorique qui guidera notre analyse, à la lumière de l'évolution du rapport entre l'original et sa traduction dans la pensée poststructuraliste. Enfin, dans le troisième chapitre, nous exposerons les résultats de notre recherche pour esquisser le portrait de ce qu'Artaud entendait par l'acte de traduire via ses écrits sur le théâtre et le cinéma.

## **Chapitre 1 : Mise en contexte**

Ce chapitre se veut une mise en contexte afin de préparer le terrain à notre analyse. D'abord, nous examinerons le parcours d'Artaud par rapport à son époque. Ensuite, nous passerons en revue les principales conclusions qui ont déjà été tirées au sujet de l'approche traductive d'Artaud afin d'avoir une idée de l'état de la question. De là, nous cernerons les aspects qui n'ont pas encore été traités de façon approfondie dans les études réalisées jusqu'à présent, ce qui nous permettra de délimiter notre apport personnel. Enfin, nous exposerons la méthodologie que nous comptons utiliser pour démontrer notre hypothèse dans les deux prochains chapitres.

### **1.1. Le parcours d'Artaud : de la poésie aux glossolalies**

Pour comprendre Artaud et, surtout, sa conception de l'acte traductif, il faut d'abord essayer de comprendre son époque et ce qui l'a conduit par plus d'une voie vers la formulation indirecte d'idées sur la traduction. La marginalité d'Artaud s'inscrit-elle dans son époque et permet-elle d'expliquer sa vision singulière de l'activité traductive, notamment en ce qui concerne le rapport de l'original à la traduction? Malgré le caractère actuel de ses idées, l'auteur du *Théâtre et son double* était aussi, dans une certaine mesure, le fruit de son époque. C'est ce que nous tenterons d'établir dans cette section par un bref rappel de quelques repères chronologiques.

Né le 4 septembre 1896, à Marseille, Artaud a vécu dans une période d'effervescence culturelle, intellectuelle et artistique. La première moitié du XX<sup>e</sup> siècle est également ponctuée de plusieurs bouleversements historiques d'une grande violence, dont deux guerres

mondiales. Dans le domaine de l'art, l'époque d'Artaud se caractérise par la manipulation de la subjectivité, qui oscille entre la pulsion de s'exprimer et l'opposition aux anciennes valeurs, dans le sillage des poètes du XIX<sup>e</sup> siècle comme Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Lautréamont et Nerval. Ces « suppliciés du langage » (*O.C.* IX, p. 186) hanteront l'écriture d'Artaud tout au long de son parcours poétique. À la figure du « poète maudit » se greffe celle du « poète fou », incompris parce qu'insoumis. Mais ce qui démarque Artaud de ses contemporains, c'est la souffrance physique « réelle » à laquelle il sera en proie toute sa vie et qui le conduira à la toxicomanie, dont il essaiera de s'affranchir à maintes reprises par des séjours dans diverses cliniques de désintoxication. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles il est confié, à l'âge de 24 ans, aux bons soins du D<sup>r</sup> Toulouse, à Paris. Artaud souffre d'angoisses, de douleurs physiques et de dépression (*O.*, p. 24). Dans une de ses premières lettres à Jacques Rivière, alors directeur de la *Nouvelle Revue française*, le jeune Artaud affirme : « Je suis un homme qui a beaucoup souffert de l'esprit, et à ce titre j'ai le droit de parler. »<sup>14</sup> (*O.C.* I, p. 38) La revendication du droit de s'exprimer passe donc par la souffrance « de l'esprit » qui, chez Artaud, se manifeste d'abord dans le corps.

Tout au long de son œuvre, Artaud parlera de l'impossibilité de traduire en mots ce mal de vivre : « Tout vrai sentiment est en réalité intraduisible. L'exprimer c'est le trahir. Mais le traduire c'est le *dissimuler* » (*ibid.*, p. 86). Aussi, ne faut-il pas s'étonner de la méfiance d'Artaud à l'égard de la traduction. L'intraduisibilité de sa pensée par le seul recours au langage le poussera à utiliser différents moyens d'expression : cinéma, théâtre, dessins, poésie, scénarios, etc.

---

<sup>14</sup> Sauf indication contraire, nous transcrivons les citations telles qu'elles apparaissent dans la source citée. Ainsi, les mots en italiques ou en majuscules correspondent à la typographie utilisée dans les *Œuvres complètes* publiées chez Gallimard.

Le mal d'exister est d'ailleurs le mot d'ordre de plusieurs artistes de son époque. « Mais de cette faiblesse toute l'époque souffre », écrira-t-il, « [...] ; alors d'où vient le mal, est-ce vraiment l'air de l'époque, un miracle flottant, un prodige cosmique et méchant, ou la découverte d'un monde nouveau, un élargissement véritable de la réalité? » (*O.C. I*, p. 50) Or, devant la multiplicité des « je », on se retrouve forcément dans un monde fragmenté – terrain fertile pour le dédoublement. C'est d'ailleurs un des reproches qu'Artaud fait à la société occidentale de son époque : « Si le signe de l'époque est la confusion, je vois à la base de cette confusion une rupture entre les choses, et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation. » (*O.C. IV*, p. 12) Selon nous, trois événements marquent le parcours d'Artaud : le mouvement surréaliste; l'avènement du cinéma et surtout, précisons-le, du cinéma muet; enfin, l'éloge de la folie créatrice. Bien entendu, comme nous le verrons, ces trois événements s'enchevêtrent les uns aux autres.

#### 1.1.1. **Le surréalisme**

Le surréalisme est un mouvement qui a ébranlé la façon dont on conçoit l'art. Presque aucun domaine n'y a échappé : poésie, littérature, cinéma, peinture et théâtre. Né d'un sentiment de révolte devant l'absurdité de la guerre de 1914-1918, le surréalisme prône un esprit d'anarchisme. Comme l'affirme Mèredieu (2004, p. 263-264) : « Tous sortent de cette guerre, ébranlés, et n'ont plus qu'une idée : en finir avec les fausses valeurs de cette civilisation qui a engendré cette guerre meurtrière et absurde. » En fait, le surréalisme découle du mouvement dadaïste, fondé par Tzara en 1916, mais il s'en éloigne dans les années 1920.

Les surréalistes, regroupés autour de Breton<sup>15</sup>, proposent une révolution radicale de la société et de l'art, mettant l'accent sur l'imaginaire, l'inconscient et les rêves. Ils veulent faire table rase du passé. Le but consiste à faire ressurgir des idées de l'intérieur vers l'extérieur pour essayer de mieux comprendre le « réel ». Dans le premier *Manifeste du surréalisme*, publié en 1924, Breton définit ainsi ce terme emprunté à Apollinaire :

SURRÉALISME, n. m. Automatismes psychiques purs par lesquels on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. (p. 37)

Les surréalistes inventent une panoplie de techniques « extralittéraires », propices à la créativité : sommeils hypnotiques, écriture automatique, simulations de délires, récits de rêves, pour en nommer quelques-uns. Le tout pour échapper à l'emprise de la réalité. Le surréalisme vise « rien moins qu'à libérer l'homme des contraintes d'une civilisation trop utilitaire » (Duplessis, 2002, p. 3). Il s'agit donc de provoquer l'écriture par différents moyens, qu'ils soient ludiques, psychologiques ou subconscients. Bref, le surréalisme met au défi l'intelligibilité de l'art, un sujet que défendra ardemment Artaud.

Lorsqu'Artaud se joint aux rangs des surréalistes en 1924, l'aventure surréaliste est déjà bien entamée. Il n'a donc pas connu Dada ni la première vague du surréalisme. Incarnant bon nombre des thèmes chers aux surréalistes, Artaud se met à jouer un rôle actif au sein du groupe. Pour Artaud, le surréalisme « vise à une dévalorisation générale des valeurs, à la dépréciation de l'esprit, à la déminéralisation de l'évidence, à une confusion

---

<sup>15</sup> Précisons que Breton et Artaud ont vécu la Première Guerre mondiale de façon presque opposée : le premier en tant qu'interne en psychiatrie et le second en tant que malade séjournant dans des maisons de santé (de Mèredieu, 2006, p. 283). Ils seront donc en contact avec les mêmes questions – désordres mentaux, folie et psychiatrie –, mais « dans des camps strictement opposés » (*ibid.*, p. 263).

absolue et renouvelée des langes, au dénivellement de la pensée » (*O.C. I*, p. 344). Toutefois, lorsque Breton veut donner une orientation politique à son mouvement, Artaud s'y oppose ouvertement, ce qui lui vaut son exclusion en 1926.

Quoi qu'il en soit, le surréalisme permettra à Artaud de « cristalliser » certaines idées, qui ne le quitteront plus, même après son expulsion du mouvement (de Mèredieu, 2006, p. 271). Ainsi, Artaud sera, jusqu'à ses derniers jours, un représentant du surréalisme : un « sur-surréaliste », pourrait-on dire. Son écriture et, par extension, sa façon de traduire des textes passeront d'abord par le corps et le « souffle ». Ce sont là les concepts clés de son « théâtre de la cruauté », un théâtre qui repose sur l'idée qu'il faut provoquer le malaise chez le spectateur pour l'amener à se questionner sur la « souffrance d'exister » (Virmaux et Virmaux, 1991, p. 43). On pourrait même dire qu'Artaud dépassera les surréalistes purs et durs, en ce sens que les mots résonneront en lui un « infra-sens », comme l'explique Deleuze (1969, p. 106) : « Il n'y a plus de frontière entre les choses et les propositions, précisément parce qu'il n'y a plus de surface des corps. » Tels des rayons infrarouges qui traversent la surface des choses, les mots provoqueront chez Artaud – surtout durant ses dernières années à l'asile – des réactions corporelles qui se manifesteront soit par des cris, soit par des glossolalies. Aussi n'est-il pas étonnant de voir qu'Artaud proposera une vision bien personnelle de l'acte traductif, si bien que le texte traduit acquiert les vertus d'un original. La frontière entre la création et la re-création deviendra de plus en plus poreuse, et la traduction en sera le vecteur. Le surréalisme aura donc une influence sur le « style de traduction » d'Artaud.

### 1.1.2. Le cinéma

La phase surréaliste de la vie d'Artaud correspond aussi à ses années d'acteur de cinéma muet et de scénographe. Aux images figées de la photographie succèdent les images animées, ce qui pousse les limites du temps et de l'espace. Artaud participera, en tant qu'acteur de second rôle, à plusieurs films marquants du cinéma muet, le plus important étant son interprétation du moine dans *La Passion de Jeanne d'Arc*, de Dreyer, en 1928. C'est surtout pour des questions de subsistance qu'il se lancera dans le domaine du cinéma, mais les rôles qui lui seront attribués viendront accentuer son identité de « marginal », c'est-à-dire des personnages fulgurants et excessifs, rôles très proches du personnage qu'il incarnait au naturel (Virmaux et Virmaux, 1991, p. 37).

L'avènement du septième art fut très important dans la vie d'Artaud. La première projection cinématographique a lieu le 28 décembre 1895, à Paris, presque un an avant la naissance d'Artaud. Comme on le verra, le cinéma, en l'occurrence le cinéma muet, contribuera à sa conception du double. Au début de sa carrière d'acteur au cinéma muet, Artaud est débordant d'enthousiasme puisqu'il croit avoir trouvé un nouveau langage qui saura surmonter les limites de la pensée<sup>16</sup>. Pour lui, le cinéma « implique un renversement total des valeurs, un bouleversement complet de l'optique, de la perspective, de la logique. Il est plus excitant que le phosphore, plus captivant que l'amour. » (*O.C.* III, p. 63) Parallèlement à sa participation au développement du cinéma en tant qu'acteur, Artaud écrit

---

<sup>16</sup> Artaud est conscient du grand potentiel que revêt le cinéma. Déjà en 1927, il aura prévu le cinéma en couleurs et même le cinéma en trois dimensions : « On aura un jour prochain probablement le cinéma en relief, voire le cinéma en couleurs. » (*O.C.* III, p. 65) Mais il enchaîne en disant que « ce sont des moyens accessoires et qui ne peuvent ajouter grand-chose à ce qui est le substratum du cinéma lui-même » (*ibid.*).

aussi des scénarios de film, dont seulement un sera transposé à l'écran, *La coquille et le clergyman*<sup>17</sup>.

En France, l'avant-garde cinématographique – représentée par Abel Gance, Jean Epstein, Louis Delluc – sera influencée par le cinéma expressionniste allemand (de Mèredieu, 2006, p. 324). Le cinéma devient un procédé comparable au rêve et au subconscient, qui est encore un terrain inconnu dans la psychanalyse. En tout, Artaud participera à 22 films (*ibid.*, p. 326). Même si les rôles qu'il jouera sont secondaires, le cinéma le conduira non seulement à entrer en contact avec d'importants artistes de son époque, mais il l'amènera aussi à faire des séjours à l'étranger<sup>18</sup>. Ce nouveau médium le mettra donc en contact avec l'altérité. Or, avec l'avènement imminent du cinéma parlant en 1928, Artaud délaissera peu à peu les plateaux de tournage. À la fin des années 1920, la question du cinéma parlant domine le monde cinématographique. Dans un de ses articles de 1933, intitulé « La vieillesse précoce du cinéma », Artaud indique : « Le monde cinématographique est un monde mort, illusoire et tronçonné. » (*O.C.* III, p. 97) Pourquoi une telle véhémence contre la superposition du son aux images? Est-ce parce qu'ils enlèvent la « magie » du cinéma muet? Ou parce que le cinéma parlant ne devient qu'une simple « imitation » de la vie? Si Artaud s'oppose au film parlant, c'est parce qu'il le considère comme une « négation du cinéma pur » (de Mèredieu, 2006, p. 398). On verra que cette recherche de la pureté se manifeste aussi dans sa quête d'un langage poétique. Chose certaine, ses critiques de films donnent de bonnes pistes de réflexion sur sa vision de l'original et du double, deux éléments clés dans le champ de la traduction.

---

<sup>17</sup> Réalisé par Germaine Dulac, en 1928, ce film sera considéré comme un des premiers films surréalistes.

<sup>18</sup> Ainsi, les tournages de *Graziella* (1926), de *Coup de feu à l'aube* (1932) et de *Zouave Chabichou* (1934) l'entraînent respectivement en Italie, à Berlin et à Laghouat, en Algérie, où il aura l'occasion de découvrir le désert. (de Mèredieu, 2006, p. 326)

### 1.1.3. La folie

Une autre bonne piste de réflexion réside dans l'éloge de la folie créatrice, qui caractérise tant l'époque d'Artaud. En effet, la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle est en quelque sorte obsédée par la folie, aussi bien sur le plan *clinique* que sur le plan *doxique*.

D'une part, il y a la folie « clinique », celle qui est étudiée, cartographiée et soignée par les médecins et les psychiatres. La folie devient un objet de curiosité pour l'institution qui veut imposer l'ordre et la raison. Les percées réalisées dans le domaine médical et psychanalytique visent à soigner les crises d'hystérie, les délires, la schizophrénie. Les asiles abondent en Europe; on y administre notamment de l'opium ou des électrochocs. Avec la naissance de la psychanalyse, Freud instaure un nouveau langage pour déchiffrer le subconscient par l'entremise de rêves.

D'autre part, on assiste à une folie « doxique », celle qui est louée dans le discours social de l'époque. Comme on l'a vu, les surréalistes s'en alimentent pour créer des œuvres. Sous leur influence, la folie sera considérée comme une source de création artistique. N'oublions pas le roman culte de Breton, *Nadja*, publié en 1928, dans lequel le personnage principal souffre de folie. Soulignons d'ailleurs que, par ses études en médecine, Breton avait très tôt pris connaissance des idées de Freud, dont il s'abreuvera pour l'application des techniques surréalistes mettant à contribution le subconscient (de Mèredieu, 2006, p. 263). Selon Freud, les malades qui se sont détournés de la réalité extérieure « en savent plus long que nous sur la réalité intérieure, et peuvent nous révéler certaines choses qui, sans eux, seraient restées impénétrables » (cité par Duplessis, 2002, p. 37). La folie donne donc accès à l'impénétrable, d'où sa valeur poétique. Elle est considérée comme l'expression du subconscient : elle se nourrit de l'imagination, des contradictions, des incohérences et de

l'absurdité. La folie se veut la concrétisation d'une subjectivité absolue, mais, paradoxalement, « cette aliénation mentale donne à l'homme socialement aliéné l'exemple de la plus grande liberté possible » (Bréchon, 1971, p. 70). Comme on le verra, le plaidoyer pour la subjectivité et la liberté sera relayé par Artaud dans sa démarche traductive. Il définira d'ailleurs la folie comme « [u]ne transplantation hors essence mais dans les gouffres de l'intérieur extérieur » (*O.C.* XI, p. 208) À la limite, on pourrait considérer cette « transplantation hors essence » comme le résultat de tout acte traductif, d'où le lien entre folie et altérité.

Les délires langagiers d'Artaud étaient-ils attribuables à sa toxicomanie ou allaient-ils plus loin qu'une simple expression de sa schizophrénie? Le « mal » dont souffrait Artaud était certes clinique, comme en témoignent ses dossiers médicaux, mais force est de constater que la folie imprégnait un peu toute l'époque. Selon Foucault (1969), « [l]a folie d'Artaud ne se glisse pas dans les interstices de l'œuvre; elle est précisément l'absence d'œuvre, la présence ressassée de cette absence, son vide central éprouvé et mesuré dans toutes ses dimensions qui ne finissent point. » (p. 662) Le caractère poly-genre de l'œuvre d'Artaud tient à sa volonté inlassable de s'exprimer à tout prix, peu importe le moyen. Si le parcours d'Artaud débouche sur le langage glossolalique, c'est parce qu'au sortir d'une période d'internement de presque neuf ans, Artaud voudra matérialiser un langage poétique qui lui est propre. Voilà pourquoi il serait simpliste de croire que la révolte d'Artaud n'est que le résultat de ses délires. Il existe d'autres cas de schizophrènes qui ont trouvé refuge dans le langage et la traduction. Pensons notamment à Friederich Hölderlin, Louis Wolfson et Jean-Pierre Brisset. Tous ces exemples montrent que l'acte traductif, de par l'opposition

entre le moi et l'autre, c'est-à-dire un dédoublement du sujet, promet d'être un exercice thérapeutique et créatif.

#### **1.1.4. Résultat : l'effondrement du sens**

En somme, ces trois événements – à savoir le surréalisme, le cinéma et la folie avec, en arrière-plan, la naissance de la psychanalyse – s'entrecroisent et se recourent. Si Artaud a eu recours, tout au long de sa vie, aux différents avatars de la traduction, c'était peut-être pour mieux affirmer son identité. Or, ce « je », aussi désaxé soit-il, s'inscrit dans son époque et « suit » la *doxa* sociale qui prône la transgression. Car Artaud, on l'aura compris, n'est pas le seul à participer à l'effondrement du sens.

Parallèlement à la psychanalyse, un autre domaine en est à ses premiers pas : la linguistique moderne. Dans son ouvrage posthume, *Cours de linguistique général*, publié en 1916, Ferdinand de Saussure définit toute langue comme un ensemble de signes, jetant ainsi les bases du structuralisme, dont les principes seront appliqués plus tard à l'analyse des textes littéraires et à d'autres domaines des sciences humaines. Du coup, la théorie saussurienne du signe met en évidence la parenté des langues. C'est peut-être ce qui amène Benjamin (1971 [1923]) à affirmer « les langues elles-mêmes pourtant s'accordent entre elles, se complètent et se réconcilient dans leur manière de viser un signifié » (p. 270).

Il est intéressant de noter que l'année de parution de l'ouvrage fondateur de la linguistique moderne correspond aussi à l'année de création du mouvement Dada, à Zurich. Ainsi, le dadaïsme voit jour en Suisse, au pays de de Saussure. Autre fait intéressant : de Saussure, un sanscritiste de renommée, s'était également intéressé au langage glossolalique (Tomiche, 2012, p. 242-247). Il faut dire que la glossolalie fonctionne un peu comme l'envers du signe saussurien, car la linguistique exclut le son et la voix de la définition du

signe (*ibid.*, p. 246). Ainsi, alors que la linguistique « décorporéise » la langue, la glossolalie « désémantise » la langue, car « le son, qui n'a pas d'existence en linguistique, existe en quelque sorte pour lui-même dans la glossolalie » (*ibid.*, p. 246).

Si l'intérêt pour la glossolalie est marqué durant cette période, c'est probablement dans l'esprit de transgression et d'opposition à l'utilitaire, d'ordre linguistique ou autre, en vue de brouiller les frontières entre le signifiant et le signifié. Dès lors, on aspire à l'utopie langagière, à ce que Benjamin (1971 [1923]) appelle « le langage pur » qui transcende la diversité des langues. À titre d'exemple, mentionnons Apollinaire qui, par ses anagrammes, influence considérablement la poésie moderne. N'oublions pas non plus le roman *Ulysse* de Joyce, paru en 1922. La glossolalie devient ainsi la forme privilégiée du langage poétique. C'est dire que, chez Artaud, le passage de la poésie aux glossolalies se fait dans le contexte général de l'effondrement du sens qui s'opère dans le sillage des avant-gardes littéraires et artistiques, en France et ailleurs. Il est donc intéressant d'étudier comment, dans une telle ambiance de « déréalisme », un esprit aussi rebelle qu'Artaud entend accomplir « la tâche du traducteur ».

## **1.2. État de la question**

Nombreux sont les articles, ouvrages et thèses consacrés à l'œuvre et à la vie d'Antonin Artaud, mais rares sont les articles et encore moins les ouvrages dédiés à son activité traductive. Ce n'est qu'à partir des années 1970 que l'activité traductive d'Artaud commence à susciter de l'intérêt. Jusqu'à présent, tout au plus une vingtaine d'articles traitent expressément des traductions, adaptations et réécritures d'Artaud. En gros, les articles portent sur le produit de l'acte traductif chez Artaud. D'autres articles portent sur le

processus de l'acte traductif chez Artaud, c'est-à-dire ce que traduire signifie pour Artaud. Ce sont surtout les textes produits durant ses années asilaires qui semblent avoir attiré l'attention.

Les articles que nous allons examiner dans les pages suivantes se penchent sur les textes traduits ou adaptés par Artaud durant ses années d'internement : *L'arve et l'aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll*, qui constitue la traduction du chapitre VI de *Through the Looking-Glass*; l'adaptation d'un poème de jeunesse du même auteur, intitulé « Tema cayon Variaziòni »; et l'adaptation d'un poème d'Edgar Poe, « Israfel », qui avait déjà été traduit par Mallarmé. Artaud avait traduit au moins deux autres textes durant son internement<sup>19</sup>, mais faute de paratextes pour aider à comprendre le processus traductif suivi par Artaud, ils n'ont pas fait l'objet d'études jusqu'ici. Quelques autres articles portent sur un travail de traduction-adaptation réalisé bien avant son internement, alors qu'il faisait partie du mouvement surréaliste : *Le Moine de Lewis, raconté par Antonin Artaud*, publié en 1931. Force est donc de constater qu'il existe une lacune en matière de recherche sur la place de la traduction dans l'œuvre d'Artaud. Même si le nombre d'articles et d'ouvrages qui y sont consacrés demeure minime par rapport à ce que le reste de son œuvre a bien pu générer, les observations et les conclusions qui en ressortent brossent un tableau percutant de la place qu'a occupée l'activité traductive dans l'œuvre d'Artaud.

De prime abord, la traduction a aidé Artaud non seulement à se remettre à écrire, mais aussi à forger sa propre identité poétique dans ses écrits après sa sortie de l'asile (Tomiche, 2012). La poétique artaldienne se manifeste à la sortie de Rodez. En quoi consiste-t-elle? Il

---

<sup>19</sup> Ces deux autres textes figurent dans le tome IX de ses *Œuvres complètes* : « Le chevalier mate-tapis », adaptation de « Ye Carpette Knyghte », un autre poème de Lewis Carroll; et un poème du poète anglais Robert Southwell, « The Burning Babe », traduit par « Le bébé de feu ». Artaud aurait traduit plusieurs autres textes durant ses années d'internement, mais les aurait détruits, n'ayant pas été satisfait du résultat.

s'agit d'une poétique axée sur la voix, le rythme et la scansion (*ibid.*, p. 20). Ce travail commence dès ses traductions durant son internement. À preuve, les glossolalies apparaissent pour la première fois dans la traduction du chapitre VI de *Through the Looking-Glass* et se poursuivent dans ses écrits après Rodez.

Il faudra attendre jusqu'en 2012 avant qu'un ouvrage soit entièrement consacré au rapport entre la traduction et la poétique d'Artaud<sup>20</sup>. Dans « *L'intraduisible dont je suis fait* », Tomiche examine trois traductions<sup>21</sup> réalisées par Artaud durant ses années d'internement. Fait intéressant, Tomiche utilise le mot « traduction » au sens freudien du terme : « Le concept freudien de traduction (*Übersetzung* ou *Übertragen*) [...] permet de penser la traduction en termes énergétiques plus que sémantiques, en termes de forces plus que de sens – termes qui éclairent la pratique d'Artaud. » (*ibid.*, p. 23) Adeptes de la traduction, Freud se servait du processus traductif pour expliquer le fonctionnement des rêves et l'apparition de symptômes somatiques : « Freud compare les rapports entre pensées du rêve et contenu du rêve au rapport séparant un texte original de sa version traduite. » (*ibid.*, p. 30) De plus, selon Freud, il n'y a pas un accès direct à l'original : « L'opération de traduction telle que Freud la pense, pour décrire l'hystérie, les rêves, l'appareil psychique ou le transfert, ne suppose pas un texte déjà là, originaire, dont on transporterait sans dommage le contenu signifié dans le système d'expression d'un autre langage. » (*ibid.*, p. 30) Cette absence d'original correspond à l'entreprise traductive artaldienne, puisqu'Artaud semble intégrer l'original dans le texte traduit pour créer un nouveau texte propre à sa vision. Selon

---

<sup>20</sup> En 2002, Gallimard faisait paraître *Jonathan Pollock présente Le moine (de Lewis) d'Antonin Artaud*, qui traite de l'adaptation du *Monk* (Lewis, 1796) par Artaud, mais il ne s'agit pas d'une analyse strictement traductologique.

<sup>21</sup> Il s'agit des textes suivants : « Variations à propos d'un thème » et « L'arve et l'aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll », tous deux de Carroll; et « Israfel », de Poe.

Tomiche, Artaud se sert justement des syllabes glossolaliques pour mettre en évidence la matérialité des mots : « [...] la glossolalie, si elle correspond à un travail sur la matière sonore, travail exercé sur les mots pris comme choses, ne conduit pas seulement à un effondrement du sens. Elle fait aussi émerger une multiplication de possibilités sémantiques, jouant du passage d'une langue à l'autre. » (*ibid.*, p. 108) Tel est donc le paradoxe du non-sens : tout soi-disant non-sens insinue également et en même temps une possibilité infinie de sens.

Dès 1969, Deleuze s'intéressait déjà à la question du non-sens dans le contexte victorien, dans son ouvrage intitulé *Logique du sens*, en prenant pour exemple l'œuvre de Lewis Carroll. La traduction du chapitre VI de *Through the Looking-Glass* réalisée par Artaud n'avait pas manqué d'attirer l'attention de Deleuze. On trouve ses réflexions sur ce texte d'Artaud dans le treizième chapitre intitulé « Treizième série, du schizophrène et de la petite fille ». Deleuze soutient que la schizophrénie a un langage à part, où le corps joue un rôle important. Dans la perspective deleuzienne, il y a un langage « émis à la surface » et un autre « taillé dans la profondeur des corps » (*ibid.*, p. 103), d'où la tension qui se crée entre Artaud, traducteur et Carroll, auteur. Tomiche (2012) affirme d'ailleurs que « c'est la confrontation à l'étranger qui permet de revenir à soi » (p. 17). Deleuze, pour sa part, met en évidence le rapport entre le corps et le langage : « Il n'y a plus de frontière entre les choses et les propositions, précisément parce qu'il n'y a plus de surface de corps. » (*op. cit.*, p. 106) Plus loin, il ajoute : « Tout mot est physique, affecte immédiatement le corps. » (*ibid.*, p. 107) On sait notamment que le corps joue un rôle central dans le « théâtre de la cruauté » d'Artaud. Toutefois, parler du langage d'Artaud uniquement du point de vue schizophrénique nous laisse un peu sur notre faim. Si Artaud a recours à cette série de

« surcharges consonantiques, gutturales et aspirées » (*ibid.*, p. 109), c'est pour différencier son langage poétique de celui de Carroll et, du même coup, montrer au D<sup>r</sup> Ferdière qu'il n'est justement pas fou et qu'il est prêt à sortir de l'asile.

Or, rappelons-nous qu'Artaud avait déjà recouru à la traduction avant son internement. Dans « Le concept de mimésis - Une clé pour la définition des *réécritures* d'Antonin Artaud », Mannekens (2007) dégage l'importance de la « réécriture » dans l'œuvre d'Artaud : « Alors qu'Artaud est considéré comme inimitable et absolument singulier, force est de constater que certaines de ses œuvres sont générées à partir de celles d'autres auteurs. » (*ibid.*, p. 347) Activité « périphérique », quoique « récurrente » (*ibid.*, p. 348), la traduction devient, pour Artaud, une sorte d'acte mimétique qui consiste à « *réécrire* les textes d'autres auteurs sans les imiter » (*ibid.*, p. 352). Selon Mannekens, la question est de savoir pourquoi Artaud utilise fréquemment des textes « exogènes » (*ibid.*, p. 348), c'est-à-dire des textes appartenant à d'autres. Pour trouver la réponse à cette question, Mannekens s'appuie sur les métatextes d'Artaud, à savoir les préfaces, les lettres et les essais critiques. Dans l'« Avertissement » qui précède à son texte *Le Moine*, traduit de l'anglais *The Monk* de Lewis, Artaud écrit noir sur blanc que son texte « n'est ni une traduction, ni adaptation » (*O.C.* VI, p. 13). D'ailleurs, le titre français en dit long : *Le Moine, de Lewis, raconté par Antonin Artaud*. Artaud ajoute que son texte est une « “ copie ” en français du texte anglais original » (*ibid.*). Il s'agit évidemment du terme « copie » au sens pictural, c'est-à-dire « [c]omme 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 » (*ibid.*). Mannekens conclut que : « Pour Artaud, donc, le peintre qui copie est créateur tout comme par extension, le *récrivain* est créateur. Copier équivaut pour lui à

*re-présenter* dans le sens étymologique du mot (présenter de nouveau). » (*ibid.*, p. 349) En ce sens, la traduction peut être considérée comme une nouvelle tentative de présenter l'original, sans qu'il persiste de lien d'appartenance entre les deux textes. L'identité de l'imitateur est importante :

« Une copie n'a pas la même valeur selon qu'elle est le travail d'un apprenti, d'un faussaire ou d'un artiste reconnu. En s'efforçant de recréer des tableaux anciens, le maître ne délaisse pas son œuvre pour autant; il revendique une filiation et libère des intensités encore latentes dans son modèle. Lorsque Picasso copie *Les Ménines* de Vélasquez, cela devient un tableau de Picasso. » (Pollock, 2002, p. 18-19)

Pourquoi n'en serait-il pas ainsi dans le domaine de la traduction aussi? Mannekens ajoute : « Copier ne signifie pas reproduire mais assimiler un texte, le faire sien jusqu'au point d'ailleurs d'effacer toute référence à l'auteur. » (*ibid.*, p. 349) Le texte-cible devient comme un écho « reconnaissable » du texte-source (*ibid.*, p. 350). Dans leur article « Quelques observations sur des traductions de Jabberwocky, de Lewis Carroll », Campillo et Lanctôt (1992) avaient également affirmé que, dans la version proposée par Artaud, l'histoire « reste reconnaissable, malgré de fréquents effondrements, des dérapages [...] » (p. 229). Malheureusement, aucun de ces auteurs ne poussent très loin l'idée du « reconnaissable ».

Toujours est-il que Mannekens arrive au même constat que Tomiche, à savoir qu'Artaud tente de créer sa propre identité grâce à l'acte traductif, d'où sa dimension existentielle : « Par l'assimilation de certains textes, [Artaud] essaie d'avancer dans cette quête d'un nouveau langage qui lui semble indispensable pour pouvoir *traduire* la réalité de sa pensée par le biais de modèles. » (Mannekens, 2007, p. 349) Tout original n'est donc qu'un modèle; par extension, tout auteur n'est qu'un producteur d'un modèle parmi tant

d'autres. Aussi, le mouvement « accaparateur » (*ibid.*, p. 353), comme le qualifie Mannekens, dont fait preuve Artaud vis-à-vis de l'original dénote une pulsion violente, presque « cruelle », et c'est cette pulsion qui est à l'origine de tout acte de création : « [...] en *réécrivant*, Artaud se fait auteur du texte et en tant qu'*auteur-traducteur* il s'approprie purement et simplement la paternité du texte. Artaud absorbe le texte et le détruit en s'appropriant le statut d'auteur. » (*ibid.*, p. 354) Cette destruction, au sens où l'entend Heidegger (Berman, 1999), est visible dès le titre qu'Artaud donne aux textes exogènes qu'il s'approprie, le plus évident étant *L'arve et l'aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll*. Voilà pourquoi la réécriture, et par ricochet la traduction, peuvent donner lieu à la création d'une œuvre originale, comme en témoignent les textes d'Artaud.

Si Mannekens se sert du concept de mimésis pour expliquer les réécritures d'Artaud, il ne faut pas l'entendre au sens traditionnel du terme : on ne parle pas ici d'une simple imitation, au sens de Platon, pour qui le but d'une œuvre d'art n'est pas d'imiter la réalité, mais de représenter la perception de l'artiste de cette réalité de façon esthétiquement plaisante. Derrida (1967) affirme que la mimésis, au sens de Platon, est « la forme la plus naïve de représentation » (p. 343). [...]. Artaud veut [...] en finir avec le concept *imitatif* de l'art. » (Derrida, 1967, p. 343-344) Lacoue-Labarthe propose deux types de mimésis : une mimésis restreinte, à savoir une simple reproduction ou copie technique – celle qu'Artaud rejette – et une mimésis générale qui est propice à la production et à la création. Selon Lacoue-Labarthe, pour imiter de façon créative, il faut « le don de rien », c'est-à-dire il faut « être absent de soi ». (Mannekens, 2007, p. 352) Cela correspond au « mal-être » qu'Artaud a douloureusement vécu tout au long de sa vie. Comme l'explique Mannekens, l'artiste doit n'être rien pour être tout et, dans la même veine, « [...] l'auteur doit se défaire de tout

modèle pour être tous les modèles, pour pouvoir être son propre corps d'écriture. » (*ibid.*, p. 353) Devant l'appropriation et la désappropriation de certains modèles par Artaud, Mannekens conclut qu'il faut repenser le rapport entre traduction et original : « [...] ce rapport ne peut plus être conçu à partir de notions comme transfert de sens, fidélité, équivalence. » (*ibid.*, p. 355)

En effet, il y a lieu d'analyser ces concepts dans les traductions d'Artaud, mais sous un autre angle. Dans « Antonin Artaud de l'autre côté du miroir : Analyse d'une traduction paradoxale », Brisset (1985a) présente une analyse sémiotique de la traduction faite par Artaud de la première strophe du poème « Jabberwocky », qui apparaît dans le chapitre VI de *Through the Looking-Glass*. N'oublions pas qu'Artaud avait ajouté le sous-titre « Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll ». Or, Artaud remplit-t-il vraiment sa promesse d'aller contre la grammaire et contre l'auteur? Selon Brisset, la tension entre l'auteur et le traducteur découle de deux conceptions différentes de l'écriture. Artaud s'oppose viscéralement à l'écriture cartésienne de Lewis Carroll. Pour montrer en quoi la traduction d'Artaud est paradoxale, Brisset analyse la fonction grammaticale des mots-valises proposés par Artaud. Il est vrai que dès le titre et l'apparition des glossolalies, le lecteur se sent dérouter, comme s'il se trouvait dans un monde étrange et étranger. Ce sentiment tient, en partie, au fait qu'Artaud « rejette jusqu'à l'opposition signifiant-signifié qui, précisément, institue la fonction symbolique [...] », (*ibid.*, p. 139) alors que Lewis Carroll ne s'attaque qu'au vocabulaire. Il devient alors évident que même si Artaud a recours à l'excès dans les mots-valises qu'il propose – mots-valises, qui comme on l'a vu, qui reposent surtout sur des syllabes glossolaliques –, son travail ne semble pas être le fruit du hasard. Au contraire, il semble être guidé par une certaine logique : « La traduction des mots

inconnus suit donc ici les règles de composition des mots-collages et des mots-valises expliqués par Humpty Dumpty. » (*ibid.*, p. 134) À travers son analyse, Brisset dégage un réseau d'isotopes qui correspondent non seulement à la poétique d'Artaud, mais aussi à ses conditions d'internement. Brisset conclut qu'il s'agit d'une traduction paradoxale, car, en affirmant vouloir être antigrammatical, Artaud reste fidèle à l'esprit de Humpty Dumpty : « [...] Artaud crée ses propres signes mais en cela, nous l'avons vu, il ne fait que se substituer à Humpty Dumpty dont il accomplit le programme. » (*ibid.*, p. 138) Artaud met donc l'accent sur le support sémantique du texte et finit par proposer, dans la langue d'arrivée, un texte tout aussi étrange que l'original. Brisset ajoute : « Dans une perspective fonctionnaliste où l'identité de l'effet produit sur le lecteur est l'un des principaux critères d'adéquation entre deux textes, Artaud honore le contrat. » (*ibid.*, p. 132) D'ailleurs, il y a lieu de considérer la version d'Artaud comme une parodie, car Artaud accentue le côté carnavalesque du propos du texte (Brisset, 1985b).

Or, l'importance accordée au lecteur n'apparaît pas uniquement dans les textes traduits par Artaud durant ses années d'internement. Elle était déjà présente dans son adaptation du roman gothique *The Monk*, rédigé par Matthew Gregory Lewis, publié en 1796. Dans l'article « Le Moine de Matthew G. Lewis vécu par Antonin Artaud », Galibert (1999) affirme ceci : « [...] En s'appuyant sur la traduction en français signée Léon de Wailly et en invitant clairement non à une traduction ou a (*sic*) une adaptation mais, selon ses termes, à une sorte de copie en français du texte original, Artaud est de ces faussaires qui, loin de reproduire l'original tel que l'a voulu l'artiste, l'envisagent selon le prisme du lecteur. » (p. 1079) Ce n'est pas sans rappeler la relation binaire qui caractérise les deux écoles de traduction : l'une qui préconise un « attachement au texte source » ou l'autre, une

« orientation vers le lecteur cible ». (Campillo et Lanctôt, 1992, p. 216) Artaud accorde l'importance non pas à l'auteur de l'original, mais au lectorat du texte d'arrivée, ce qui montre que, pour Artaud, le texte traduit possède les vertus d'un original dans la culture d'arrivée. Nous ne sommes donc pas bien loin de l'esprit du théâtre de la cruauté, où le spectateur se trouve au centre de la salle<sup>22</sup>. Lorsqu'Artaud traduit, il « interprète » à sa façon le texte d'un autre. En effet, Galibert affirme qu'Artaud « théâtralise » le roman de Lewis : « [...] l'influence du cinéma expressionniste allemand permet de traduire, en noir et blanc, deux obsessions récurrentes dans le reste des écrits artaudiens : la théâtralité et le fantastique. » (Galibert, 1999, p. 1079) D'ailleurs, Artaud avait l'intention de faire une adaptation théâtrale de ce récit, comme en témoignent les « tableaux vivants » qui accompagnent la première édition de sa traduction chez la maison d'édition Denoël; il s'agit d'une série de photographies prises par Artaud pour illustrer le récit. Il ne s'agit donc pas d'une simple traduction, puisqu'Artaud actualise le texte de Lewis au public de 1931. Dans son ouvrage au titre révélateur, *Jonathan Pollock présente Le moine (de Lewis) d'Antonin Artaud*, Pollock (2002) affirme :

« En entreprenant de « raconter » *The Monk* au public français de l'entre-deux-guerres, Antonin Artaud non seulement emboîte le pas à son auteur afin de reconstituer son histoire aussi fidèlement que possible, mais il s'adonne aussi à un travail d'« encadrement » que l'on peut qualifier à la fois de textuel, de narratif et de scénographique. » (p. 15)

Dans la même veine, Galibert (1999) soutient : « Les interventions directes du conteur ont pour objet de faciliter l'accès du lecteur à l'essence du texte, l'invitant parfois [...] à apporter sa propre contribution à l'entreprise de relecture. » (p. 1083) Il s'agit là d'une autre

---

<sup>22</sup> Cet aspect sera traité au chapitre III.

preuve qu'Artaud valorise davantage le lecteur que l'auteur, anticipant ainsi la mort de l'auteur, comme l'annoncera Barthes (1984) plusieurs décennies plus tard.

C'est d'ailleurs ce que fait remarquer Davison-Pégon (2000) dans son article « Le Moine (de Lewis) d'Antonin Artaud : le souffle du double ». Artaud s'inscrit dans la vision moderne de la traductologie : « Est inscrit dans la version artaldienne du texte de Lewis un véritable axe métaphysique qui contrebalance la philosophie de la traduction du XVIII<sup>e</sup> siècle tout en anticipant sur les travaux les plus contemporains en matière de traductologie [...]. » (*ibid.*, p. 191) Davison-Pégon analyse la problématique de la représentation, de l'altérité et du double dans *Le Moine* d'Artaud. « C'est un texte dont les grandes infidélités autant que les respectueuses fidélités invitent à poser la question de l'origine de l'œuvre, de l'identité narrative et du rapport entre rapporteur et discours rapporté. » (*ibid.*) Car Artaud ne s'identifie pas au rôle de traducteur, mais à celui de conteur. Artaud mentionne dans sa préface que le texte ayant déjà été traduit en français, son but n'est pas de retraduire le texte pour « corriger les défauts de la précédente » (*ibid.*). Davison-Pégon affirme que la version d'Artaud est « doublement double » (*ibid.*), puisqu'elle est antérieure non seulement à l'original, mais aussi aux versions déjà traduites. Il est à noter que, dans certaines sections, Artaud n'hésite pas à reprendre mot pour mot la traduction réalisée par Léon de Wailly. Comme le souligne Davison-Pégon, il s'ensuit que l'original et la traduction antérieure constituent « des avant-textes, la trame initiale, un itinéraire déjà tracé. » (*ibid.*, p. 195) En gros, Davison-Pégon montre en quoi l'approche d'Artaud est conforme à la position de Benjamin et de Berman. « La version d'Artaud réalise avant tout une traduction destruction selon la définition de Heidegger, une traduction qui analyse, qui trouble son texte d'origine en l'abordant non comme modèle mais comme source. » (*ibid.*,

p. 193) Selon Davison-Pégion, on trouve chez Artaud une réponse aux questions posées par Benjamin, à savoir « si une traduction se destine inévitablement à ceux qui ne savent pas lire l'original. » (*ibid.*, p. 191) Artaud réécrit des passages du roman, devenant ainsi « coauteur » et « sujet parlant » (*ibid.*, p. 193). C'est ce que Ladmiral appelle les « incrémentalisations » (Ladmiral, 1994, p. 219) : lorsque le texte traduit devient prolongement du texte original. La version d'Artaud s'inscrit dans le cadre de ce que Genette appelle « imitation indirecte » (*ibid.*), qui fait écho au concept de mimésis générale proposé par Lacoue-Labarthe. Après avoir passé en revue les diverses interventions d'Artaud dans le texte, Davison-Pégion compare l'approche d'Artaud à l'improvisation dans le domaine musical, plus précisément aux *cadenzi* effectués par les chanteurs d'opéra au XVII<sup>e</sup> siècle : « [...] l'interprète [...] devait faire preuve de sa propre virtuosité tout en incorporant dans son improvisation des allusions aux motifs thématiques alentour. La *cadenza* marquait donc une double temporalité, celle de la composition et celle de la performance. » (*ibid.*, p. 198) C'est ce qu'entend Davison-Pégion par l'expression « souffle du double » : « [...] le lieu d'une perte de soi en vue de revenir autrement à soi [...] », conformément à la logique de l'épreuve de l'étranger proposée par Berman (1995).

Non seulement le traduire chez Artaud correspond à la conception de Berman, mais aussi au « pur langage » imaginé par Benjamin. Dans son article « Artaud traducteur : de l'autre côté de la langue », Nouss (1995) affirme :

« La quête d'Artaud est une langue primordiale, non pas au sens d'une langue première, adamique, mère de toutes les langues du monde, rêve commun à de nombreux penseurs mystiques ou ésotériques, mais plutôt une langue archétypale, [...], langue de la source et langue-source [...], langue qui sort de l'usage commun et qui, en cela, permet au sujet de s'y retrouver et de se trouver. » (p. 85)

Tout comme Davison-Pégon, Nous montre à quel point la vision artaldienne de la traduction était en avance sur son temps : « Chez Artaud, la traduction est un exercice du vide et non du plein, ce qu'énonce le discours traductologique traditionnel pour qui la traduction serait le passage d'un sens plein, même si formellement déficient, d'un code à un autre. » (*ibid.*, p. 87) Toujours dans le même article, Nous soutient que la théorie traductologique actuelle est en retard par rapport à l'entreprise traductive d'Artaud, qui rejoint plutôt la nouvelle vision de la traduction proposée par des théoriciens tels que Meschonnic, Derrida et même Benjamin : « En effet le texte d'arrivée n'existe que grâce au texte de départ, il en exprime le manque, et, pareillement, le texte de départ n'existe que du texte d'arrivée, il en exprime le manque. Aucun n'existe en soi, chacun d'entre eux a par essence besoin de l'autre. » (*ibid.*, p. 91) Comme on le verra au chapitre suivant, la question de la survie d'une œuvre grâce à la traduction sera soutenue par Benjamin dès 1923.

Que faut-il conclure à partir de cet aperçu de ce qui a déjà été écrit sur l'acte traductif chez Artaud. En somme, trois constats ressortent de l'ensemble de ces articles et ouvrages. D'abord, on constate un flou sémantique quant à la désignation du texte-cible produit par Artaud. S'agit-il d'une traduction? d'une adaptation? d'une réécriture? d'une transposition? d'une représentation? ou même d'une parodie? Si l'on tient compte des dessins qu'Artaud joint à ses derniers textes, on pourrait même parler de « translation » (Tomiche, 2012), au sens géométrique du terme, surtout ses dessins accompagnés de textes<sup>23</sup>.

Deuxième constat : certains auteurs (Tomiche, 2012; Samacher, s.d.) s'accordent pour dire que la traduction a aidé Artaud à se remettre à écrire, comme l'aurait souhaité le D<sup>r</sup> Ferdière. Cependant, là-dessus, les avis divergent. Dans *C'était Antonin Artaud*, de

---

<sup>23</sup> Tomiche (2012) consacre le quatrième chapitre de son ouvrage aux dessins réalisés par Artaud à Rodez, dessins qu'elle nomme des « translations graphiques » (p. 279-300).

Mèredieu (2006) dénonce cette affirmation qui constitue, d'après elle, une « légende » (p. 772). En effet, selon certains auteurs (de Mèredieu, 2006; Virmaux et Virmaux, 1991), Artaud n'avait jamais cessé d'écrire durant son internement. C'est pourquoi de Mèredieu juge important de rectifier les faits : « Ferdière ne remet pas Artaud sur le chemin de l'écriture. Il le dirige vers un type d'écriture plus "littéraire", plus "socialisé". Et qui va devenir (c'est un fait indéniable) plus abondant. Ce sera, en particulier, la fonction des « traductions » qui va le conduire à entreprendre. » (*ibid.*, p. 772)

Troisièmement, on observe que le terme « appropriation » revient souvent dans la plupart des articles. En effet, il est clair qu'Artaud, de par ses interventions dans le text-cible, finit par s'approprier l'original. Or, pourquoi Artaud se donne-t-il « le droit » de s'approprier le texte d'autrui? Ou, inversement, pourquoi ne se donnerait-il pas ce « droit »? Une des réponses à cette question se trouve peut-être dans la constatation faite par Tomiche (2012, p. 12), à savoir qu'Artaud a toujours considéré la traduction de façon péjorative. En effet, Artaud ne s'est jamais vraiment identifié au rôle traditionnel de traducteur, ni même à celui de metteur en scène. Son identification à la fonction d'auteur ou de créateur, que ce soit dans le domaine de la traduction ou du théâtre, lui donne peut-être l'autorité de s'approprier le texte original.

### **1.3. Méthodologie**

Comme on peut le voir à partir de l'état de la question, la plupart des études sur la contribution d'Artaud à la traduction semblent se pencher sur le *produit* de l'acte traductif. Sans nier l'importance et l'intérêt d'une telle démarche, nous proposons de mettre l'accent sur le *statut* du traducteur. Autrement dit, nous ne nous bornerons pas à effectuer une analyse

comparative entre un texte de départ et un texte d'arrivée. La question qui guidera notre travail sera plutôt la suivante : « Comment Artaud conçoit-il la traduction et le rôle du traducteur? »

Pour tenter d'y répondre, nous nous intéresserons à tout ce qui entoure le texte traduit : préfaces, lettres, notes de bas de page et titres. Il s'agira en somme d'interroger l'œuvre d'Artaud à travers les paratextes afin de faire notre démonstration. Le fil conducteur sera le rapport entre l'original et la traduction dans l'entreprise traductive d'Artaud, le but étant de voir en quoi le statut du traducteur s'apparente à celui du « récrivain ». Au fond, nous tenterons de dégager une « lecture théorisante » (Nouss, 1995, p. 89) à partir des thèmes récurrents dans l'œuvre d'Artaud.

Or, comment nous y prendre si Artaud n'a pas laissé de théorie en tant que telle sur la traduction? En effet, notre poète ne s'est pas penché sur l'acte traductif proprement dit, si ce n'est que pour l'aborder brièvement dans deux préfaces<sup>24</sup> et dans une poignée de lettres. La rareté des textes sur l'acte traductif est d'autant plus accentuée par le fait qu'Artaud semble parfois tenir des propos contradictoires sur la traduction. Nous savons que le domaine qui était au centre de ses préoccupations, outre la poésie, était le théâtre. Se pourrait-il alors que nous trouvions quelques réponses du côté du théâtre? Après tout, le théâtre et la traduction évoluent, tous deux, sous le signe du double et, même, du dédoublement. Tout porte à croire que les écrits d'Artaud sur le théâtre – et par extension, sur le cinéma – sont susceptibles de nous donner quelques pistes pour comprendre sa conception de l'acte traductif. D'ailleurs, plusieurs auteurs ont déjà émis des réflexions sur le parallèle entre le théâtre et la traduction

---

<sup>24</sup> Il s'agit de la préface au *Moine* et de la postface à *L'arve et l'aume*.

dans l'œuvre d'Artaud. Le 1<sup>er</sup> mai 1931, à la publication du *Moine*, Cocteau écrivait ceci dans la *Nouvelle Revue française* au sujet d'Artaud :

« Il est acteur, il connaît les pactes qui permettent à un homme de se conjuguer avec un autre pour une dangereuse alchimie d'un soir. Le subterfuge des planches et des films n'est point simulacre. Ils exigent plus qu'une doublure ou qu'un double : un triple. Ce qui reste du modèle, ce qu'apporte le copiste composent un troisième personnage, un individu fantôme qui ne se désagrège pas sans laisser de traces. » (cité par Pollock, 2002, p. 189-190)

Plus d'un demi-siècle plus tard, à l'occasion du colloque « Antonin Artaud. Figures et portraits vertigineux », tenu à Montréal en 1995, Nous affirmais : « Au demeurant, théâtre et traduction sont la même chose, qui parlent (*sic*) de l'extraction de la parole et de sa représentation, de la mise à distance qui met à mal et remet en vie ce qui avait été mis en mots. » (Nous, 1995, p. 84) Toutefois, à notre connaissance, aucune étude ne s'est penchée de façon approfondie sur le parallèle, chez Artaud, entre le théâtre et la traduction. Voilà pourquoi il devient d'autant plus important de tenter de dégager les thèmes prédominants dans les écrits d'Artaud sur le théâtre pour déterminer à quel point ils résonnent dans son approche traductive. Bien que certains auteurs (Nous, 1995; Tomiche, 2012; Borie, 1989) aient évoqué l'importance des notions du « théâtre de la cruauté » dans l'acte traductif d'Artaud, on ne semble pas avoir analysé comment celles-ci ont influé sur sa conception de la traduction. Il s'agit là, nous semble-t-il, d'une bonne source dans laquelle puiser des idées afin d'établir une vision de la traduction propre à Artaud.

Nous proposons donc de cerner, dans les écrits d'Artaud sur le théâtre et le cinéma, des concepts qui illustrent son approche traductive. Pourquoi cette mise en parallèle? Parce qu'il nous semble que le combat d'Artaud dans ces deux domaines revenait au même. Il y est question des mêmes obsessions et de la même remise en question, même si le registre n'est

pas pareil. Un des ouvrages les plus importants d'Artaud, *Le théâtre et son double*, contient quelques idées importantes sur le concept du double, de la représentation et de l'imitation. N'oublions pas non plus qu'au début de sa carrière, Artaud avait publié plusieurs articles sur le cinéma, qui en était alors à ses balbutiements, ainsi que plusieurs comptes rendus de pièces de théâtre et de films. Voilà donc un corpus qui pourrait alimenter notre réflexion sur l'acte traductif selon Artaud.

Commençons par délimiter notre champ de recherche. En somme, notre approche consistera à examiner, d'une part, les écrits d'Artaud sur le théâtre et, d'autre part, ses écrits sur la traduction, puis à en extraire les thèmes récurrents pour voir si les deux visions concordent. L'abondance de textes dans le premier cas compensera peut-être la rareté de textes dans le second. S'agissant du théâtre, nous nous appuierons aux tomes IV et V des *Œuvres complètes* d'Artaud, intitulés respectivement *Le théâtre et son double* et *Autour du théâtre et son double*. Nous nous servirons également, dans une moindre mesure, du tome II qui réunit ses textes sur le Théâtre Alfred Jarry, prédécesseur du « théâtre de la cruauté ». En ce qui a trait au cinéma, nous nous limiterons au tome III, dans lequel sont rassemblés divers articles qu'Artaud avait écrits sur le septième art. Quant aux paratextes sur la traduction, nous nous concentrerons sur la préface du *Moine* (tome VI) et la postface de *L'arve et l'aume* (tome IX). Ces tomes réunissent également les lettres d'Artaud sur sa démarche traductive. Une fois cette lecture « traductologique » établie, nous tenterons de mettre en parallèle sa vision du théâtre et de la traduction.

Nous présenterons, au deuxième chapitre, un cadre théorique qui saura soutenir notre hypothèse. Celle-ci consiste à montrer, rappelons-le, qu'Artaud est un poststructuraliste avant la lettre, qui conçoit l'original et la traduction comme deux intertextes interdépendants.

Selon nous, l'ancrage théorique qui nous permettra au mieux de faire cette analyse s'appuie sur le concept d'intertextualité, qui comprend aussi la notion de réécriture. En effet, l'approche traductive d'Artaud prend toute sa dimension quand on l'examine sous l'angle de la réécriture, au sens de Lefevere (1992). Mais avant d'en arriver là, nous ferons une brève mise en contexte théorique dans laquelle nous expliquerons en quoi le rapport entre l'original et la traduction a évolué, voire s'est inversé. D'un rapport de « maître à esclave », l'original et la traduction en sont venus à occuper un rôle d'égal à égal dans le courant poststructuraliste. Ces quelques repères théoriques seront importants pour comprendre comment Artaud annonce certaines des principales notions du poststructuralisme.

C'est sur cette toile de fond théorique que nous entamerons, au troisième chapitre, notre analyse de l'approche traductive chez Artaud. Nous procéderons en trois temps. Dans un premier temps, en guise de contexte, nous nous attarderons sur le concept du « double », qui permettra de mettre en évidence les nombreux croisements entre le théâtre et la traduction. Dans un deuxième temps, nous analyserons *Le théâtre et son double*, du point de vue traductologique. Ici, nous dégagerons les concepts clés sur le rapport entre l'auteur et le metteur en scène. Nous verrons comment Artaud souhaite inverser ce rapport de dominant/dominé. Nous montrerons ainsi en quoi la vision artaldienne de la traduction incarne les principales notions poststructuralistes dans le domaine de la traduction, surtout en ce qui concerne le rapport entre l'original et la traduction. Enfin, dans un troisième temps, nous nous servirons des notions clés d'Artaud relativement au théâtre pour établir un parallèle avec sa vision de la traduction, qui s'articule autour de la triade que forment l'auteur, le metteur en scène et le spectateur. Nous nous servirons ici des paratextes d'Artaud

qui portent sur l'activité traduisante, dans l'optique de déterminer s'il y a un parallèle entre sa vision du théâtre et celle de la traduction.

Nous concédons que cette approche comporte des limites. D'abord, il s'agit d'une analyse dont la portée peut paraître trop vaste. Cependant, le but étant de comprendre la vision artaldienne générale de l'acte traductif, nous estimons que l'analyse des écrits d'Artaud sur le théâtre et le cinéma permettra d'aboutir à une idée assez précise de l'acte traductif chez Artaud. C'est d'ailleurs ce qui semble manquer dans les recherches actuelles sur Artaud et la traduction. Alors que la plupart des études s'attardent sur l'analyse des textes traduits ou adaptés par Artaud, nous voulons brosser une vue d'ensemble avec, en toile de fond, les principales notions dans *Le théâtre et son double*, pour montrer comment Artaud est resté fidèle à ses revendications et comment, pour lui, la traduction est un acte de représentation, donc de création, autant que la mise en scène.

## **Chapitre 2 : Cadre théorique**

La traduction est, à première vue, un terrain fertile pour les dichotomies. Plusieurs concepts opposés semblent entrer en jeu : l'original et la traduction, l'auteur et le traducteur, le texte-source et le texte-cible, la lettre et l'esprit, la théorie et la pratique, le même et le différent, le soi et l'autre. Toutefois, avec l'avènement du poststructuralisme, ces polarités sont peu à peu éliminées ou, du moins, atténuées; les frontières deviennent poreuses, et les distinctions sont brouillées. On repense la relation qu'entretient l'original par rapport à sa traduction. Cette remise en question invite à voir autrement le rôle de l'auteur, bouleversant ainsi les certitudes les plus élémentaires liées à l'auctorialité. Dans ce chapitre, nous passerons en revue quelques notions clés puisées dans le poststructuralisme, notions qui ne conçoivent plus les œuvres comme des entités fermées et isolées, mais comme des enchevêtrements donnant lieu à des réseaux de filiation sans fin. Nous ferons d'abord un petit détour par Hegel afin de comprendre la dynamique entre l'original et la traduction à travers le filtre dialectique du maître et de l'esclave. Nous examinerons ensuite quelques idées avancées par certains théoriciens – de Benjamin à Derrida, en passant par Foucault et Barthes, pour enfin aboutir à Genette et à Lefevere. Ces repères théoriques nous permettront d'analyser, au chapitre suivant, l'approche traductologique adoptée par Artaud.

### **2.1. La dialectique du maître et de l'esclave, selon Hegel**

Si le poststructuralisme a proposé l'interdépendance de l'original et de la traduction, plutôt que la dépendance du second par rapport au premier, c'est d'abord grâce à Hegel. Voilà pourquoi nous commençons par là. Le rapport entre l'original et la traduction nous fait

remonter jusqu'à la dialectique du maître et de l'esclave élaborée par Hegel dans sa *Phénoménologie de l'esprit* (Hegel, 1993 [1807]). Cette dialectique se divise en trois mouvements : la lutte des consciences; l'impasse du maître; le devenir de l'esclave (Palmier, 1968, p. 48). Selon Hegel, la conscience de soi passe par autrui. Lorsque deux consciences se rencontrent, il y a forcément une lutte dont le but ultime serait la reconnaissance. Le maître et l'esclave souhaitent tous deux être reconnus mutuellement. Hegel écrit : « La conscience de soi ne peut exister dans sa vérité que si elle est reconnue par l'autre. » (cité par Palmier, *ibid.*) Il s'ensuit alors une « lutte des consciences », dont l'issue ne sera pas la mort, car la mort signifierait l'absence d'un témoin; le vainqueur n'aurait ainsi pas la satisfaction d'être reconnu en tant que tel (*ibid.*, p. 49). Cette dialectique met en évidence le lien consubstantiel qui unit toute paire de concepts diamétralement opposés : l'un a besoin de l'autre pour assurer sa reconnaissance. Toutefois, à un moment donné durant l'évolution de ce rapport, la dynamique entre le maître et l'esclave est inversée. Il s'agit là d'un point de bascule qui oblige à repenser autrement la relation entre les deux. En effet, le maître se trouve dans une impasse dès qu'il se rend compte de sa dépendance à l'égard du travail de l'esclave. C'est le maître qui devient esclave. En somme, il est « l'esclave de l'esclave ». L'esclave, de son côté, est guidé par sa peur de la mort. Grâce à son travail, il finit par transformer le monde et se transformer lui-même, si bien que le maître perd sa place centrale. L'esclave comprend alors que sa conscience de soi est intimement liée à son travail. De fait, il n'atteindra son autonomie véritable qu'après avoir connu la servitude (*ibid.*, p. 51).

De ce qui précède, nous pouvons discerner plusieurs concepts qui s'appliquent aussi à la traduction. D'abord, l'importance de l'autre est cruciale. L'affrontement entre le soi et l'autre, le propre et l'étranger, transforme simultanément les deux antagonistes, qu'il s'agisse

de deux personnes, de deux cultures ou de deux langues. Ensuite, la tension entre le maître et l'esclave ressemble à celle qui nourrit le rapport entre l'original et la traduction. Cette tension existe aussi sur le plan de la langue de départ et de la langue d'arrivée, mais elle se présente différemment selon l'approche adoptée par le traducteur. Ainsi, celui-ci pourrait choisir d'accueillir l'étranger dans sa langue maternelle, tout comme il pourrait décider d'en effacer toute trace. C'est le discours dominant qui déterminera cette décision.

Évidemment, le passage du structuralisme au poststructuralisme ne s'est pas fait de façon tranchée. Les deux ont coexisté pendant un certain temps, et certains des théoriciens auxquels nous nous référerons, notamment Barthes, ont œuvré dans les deux courants de pensée. Alors que le structuralisme conçoit le texte comme une entité fermée, dont le sens ne provient que des relations entre les éléments internes, le poststructuralisme considère le texte comme un réseau ouvert, dont le sens n'est pas fixé, car il dépend du contexte. Dans le domaine de la traduction, le poststructuralisme a mis à mal des notions canoniques telles que l'équivalence, la fidélité et l'invisibilité du traducteur. La traduction est considérée comme un « discours rapporté », une « ré-énonciation » ou un « vouloir-redire » (Folkart, 1991). À ce titre, elle ne peut être considérée comme un exercice neutre. En tant que sujet de ré-énonciation, le traducteur modifie, consciemment ou inconsciemment, l'original. Benveniste (1996) montrera d'ailleurs les limites du signe saussurien, car il existe parfois un décalage entre le sens « littéral » d'un texte et l'intention de l'auteur ou, en l'occurrence, du traducteur. Le traducteur est donc plus qu'un simple médiateur ou messenger : il est un « réécrivain » (Lefevere, 1992), car le produit de son travail peut être considéré comme un original dans la culture d'arrivée. Et en tant que « réécrivain », le traducteur produit un nouveau texte pour de nouveaux lecteurs (Bassnett, 2014(1980), p. 47). C'est donc sous cet

angle que nous examinerons le rapport entre l'auteur et le traducteur, d'une part, et celui entre l'original et sa traduction, d'autre part.

### **2.1.1. La suprématie de l'auteur**

L'étymologie du terme « auteur » en dit long sur la raison pour laquelle l'auteur assume une supériorité. Ce terme vient du latin *auctor*, qui signifie agent, fondateur, instigateur, ainsi que « garant ». En signant son texte, l'auteur en prend la responsabilité et l'assume comme sien (Brunn, 2001, p. 16). Ce mot est également dérivé du verbe *augere* qui signifie « faire croître » ou « augmenter ». Il est également intéressant de noter que le terme *auctor* désignera plus tard, en latin chrétien, Dieu. Ce terme a aussi pour paronyme « actor », qui découle, pour sa part, du verbe « *agere* », c'est-à-dire « agir ». On aura deviné que c'est ce mot qui est à l'origine du terme « acteur ». Il s'agit d'une première piste pour notre réflexion sur le rôle de l'auteur, car tout « *auctor* » est forcément un « *actor* ».

L'auteur est celui qui « fait croître » la bibliothèque universelle; c'est aussi celui qui « agit » par la médiation de la langue sur la réalité. Autrement dit, l'auteur forge la langue et la conscience collective. Bien entendu, la notion d'auteur a évolué au fil du temps. L'idée d'assigner une œuvre à un nom propre n'apparaît que vers la Renaissance (Brunn et Martin, s.d.). Dans la Grèce antique, l'auteur est d'abord un orateur : la fonction d'auteur ne passe donc pas par l'écriture, mais par la parole. Au Moyen-Âge, c'est l'anonymat qui domine, l'auteur premier étant Dieu. C'est à la Renaissance, avec l'instauration du droit d'auteur en 1793, que le statut d'auteur obtient un caractère sacré. L'auteur devient le « père de son œuvre » (*ibid.*) et, à ce titre, il « jouit sur elle d'un droit moral qui engage son sens et son statut » (*ibid.*).

L'auteur est donc synonyme de sujet : un sujet qui s'individualise, d'où l'importance de son nom propre. Dans « Qu'est-ce qu'un auteur? », Foucault (1994[1969]) montre que le nom d'auteur n'est pas un nom propre ordinaire. Par exemple, le nom de Cervantès ou celui de Shakespeare évoquent, à eux seuls, toute une série de descriptions. Selon Foucault, le nom d'auteur joue un rôle dans le discours social (*ibid.*, p. 826). Il s'agit d'un rôle à trois volets. D'abord, le nom d'auteur permet de classer les textes et de les attribuer à une personne; ensuite, il permet de dégager des différences et des liens de parenté; enfin, la signature de l'auteur accorde un certain poids au discours qui s'y rattache. C'est ce qui amène Foucault à parler de la « fonction-auteur ». Selon cette notion, le nom d'auteur ne renvoie pas à l'individu qui écrit, mais à une pluralité de sujets. Foucault précise aussi que certains auteurs sont des « fondateurs de discursivité » (*ibid.*, p. 832), c'est-à-dire des auteurs qui engendrent une filiation de textes, même après leur mort. Tel est le cas de Freud ou de Marx (*ibid.*, p. 833). C'est donc dire que l'auteur assure son autorité sur le texte et ses dérivés.

### **2.1.2. L'invisibilité « illusoire » du traducteur**

La question de la « visibilité » du traducteur a pris naissance surtout dans les années 1990 (Bassnett, 2014[1980], p. 46). À l'inverse de l'auteur, qui est tout puissant, on s'attend à ce que le traducteur joue le rôle de serviteur. Ce « travailleur de l'ombre » n'est visible, semble-t-il, que dans les marges du texte, à savoir les préfaces ou les notes de bas de page. Selon Venuti (1995), dans la tradition anglo-saxonne, un texte traduit doit être transparent, c'est-à-dire qu'il doit donner l'impression d'être l'original. Il s'agit donc d'une illusion : le traducteur doit forcément intervenir dans le texte-source pour le transposer dans la langue d'arrivée, mais il doit effacer ses traces. L'invisibilité donne au traducteur une figure

spectrale. Comme l'explique Venuti, plus le traducteur est invisible, plus l'auteur devient visible (*ibid.*, p. 1-2). Cette pratique dévalorise le statut et le travail du traducteur. Il s'agit là d'un signe d'impérialisme et d'homogénéisation.

Pourtant, dans *Le conflit des énonciations*, Folkart (1991) montre que cette invisibilité est illusoire, car le traducteur laisse des traces de son intervention dans le texte. Comme l'explique Folkart, « le texte d'arrivée, ce texte qui est le plus souvent le produit d'un *vouloir-redire*, est voué à se démarquer du texte traversé au départ par un *vouloir-dire*. » (*ibid.*, p. 13) Ainsi, Folkart s'en prend à la notion de fidélité, puisque celle-ci escamote le travail de ré-énonciation et la saisie du texte d'arrivée par les ré-énonciataires (p. 12). Il devient donc évident que le texte traduit a une vie à part entière dans son contexte de réception.

## **2.2. Le rapport entre l'original et sa traduction**

En somme, on peut dégager les mêmes tensions dans la paire original/traduction. Tout comme le maître a besoin de l'esclave pour se sentir reconnu, l'original a besoin de la traduction non seulement pour légitimer la reconnaissance de l'auteur, mais aussi pour assurer la survie de l'œuvre à travers les cultures et les époques. Un renversement s'opère dès qu'on constate que l'original a besoin de la traduction pour obtenir cette reconnaissance. À preuve, un des critères de succès d'un livre demeure toujours le nombre de langues vers lesquelles un original a été traduit. Car la traduction symbolise le rayonnement d'une œuvre et son degré de popularité à l'échelle mondiale. À cette fin, l'original doit être traduit non seulement d'une langue à l'autre, mais aussi d'une époque à l'autre. C'est ce qui amène

Benjamin à conclure, comme on le verra, que la traduction assure non seulement la survie d'une œuvre, mais aussi « sa gloire » (*op. cit.*, p. 264).

### 2.2.1. La survie

Le lien de survie entre l'original et sa traduction a été mis en évidence par Walter Benjamin. Dans la préface à sa traduction vers l'allemand des *Tableaux parisiens* de Baudelaire, Benjamin (1971 [1923]) expose sa réflexion sur l'acte de traduire en proposant des idées qui demeurent les fondements de la traductologie moderne. Ce texte, écrit en 1923 et intitulé « La tâche du traducteur »<sup>25</sup>, sera un cadre de référence pour une nouvelle conception du rapport entre l'original et la traduction.

Dans cette préface d'une quinzaine de pages, le contemporain<sup>26</sup> d'Artaud propose une théorie de la traduction dans laquelle la restitution du sens n'est pas la priorité. Benjamin attribue à la traduction une visée quasi messianique : la traduction devient un symbole du rapprochement des langues, des cultures et, par ricochet, des humains. Le traducteur est au service d'une cause dont les ramifications sont plus étendues qu'on ne le pense. En quoi consiste donc la tâche du traducteur, selon Benjamin? À vrai dire, il s'agit d'une tâche à trois volets : d'abord, la traduction a pour but d'assurer la survie de l'original (*ibid.*, p. 264); ensuite, elle vise à éveiller, dans le texte d'arrivée, l'écho de l'original (*ibid.*, p. 269); enfin, son but suprême est de participer à la création d'un « pur langage »<sup>27</sup> (*ibid.*, p. 273).

Benjamin commence par affirmer que la traduction ne devrait pas avoir pour but principal de communiquer un message. Il ne faut pas se limiter au seul versant de la

---

<sup>25</sup> Il s'agit de la traduction faite par Gandillac. Le titre original est : « Die Aufgabe des Übersetzters ».

<sup>26</sup> Précisons que Benjamin écrira, en 1929, un article sur le mouvement surréaliste en France, sans toutefois faire mention d'Artaud, probablement parce que ce dernier en avait été expulsé en 1927.

<sup>27</sup> Gandillac traduit *die reine Sprache* par « pur langage », alors que Berman (2008, p. 24 et 160) utilise l'expression « pure langue ».

communication, puisque tel n'est pas l'objectif de l'original. Évidemment, il est question ici de traduction de poésies, et non pas de textes pragmatiques. Selon Benjamin, la « transmission inexacte d'un contenu inessentiel » (*ibid.*, p. 262) est d'ailleurs l'un des signes d'une mauvaise traduction, car l'essentiel dans le contexte d'un poème est « l'insaisissable, le mystérieux » (*ibid.*, p. 261), autrement dit le poétique, « cet intouchable vers quoi s'oriente le travail du vrai traducteur » (*ibid.*, p. 268). Pour arriver à transmettre cet aspect insaisissable, le traducteur doit faire lui-même « œuvre de poète » (*ibid.*, p. 262), c'est-à-dire se mettre dans la peau de l'auteur.

Si la traduction ne devrait pas se résumer à un acte de communication, c'est parce qu'elle est d'abord et avant tout une « forme » (*ibid.*), c'est-à-dire un moyen d'expression à part. À ce sujet, Benjamin écrit : « Pour la saisir comme telle, il y a lieu de revenir à l'original. Car c'est lui qui contient la loi de cette forme, en tant qu'elle est enclose dans la possibilité même qu'il soit traduit. » (*ibid.*) Tout original contient en lui le potentiel d'être traduit : « Car la traduction vient après l'original et, pour les œuvres importantes, qui ne trouvent jamais leur traducteur prédestiné au temps de leur naissance, elle caractérise le stade de leur survie. » (*ibid.*, p. 263) Il existe donc une corrélation intime, presque vitale et organique, entre l'original et la traduction.

Ce lien consubstantiel tient au fait que les langues sont elles-mêmes complémentaires. Pour Benjamin, le but ultime de la traduction est « d'exprimer le rapport le plus intime entre des langues. » (*ibid.*, p. 264) Il s'agit là « d'un mode représentation tout à fait original, qui n'a guère d'équivalent dans le domaine de la vie non-langagière. » (*ibid.*) La traduction joue donc un rôle dans le rapprochement des langues : « [...] les langues ne sont pas étrangères l'une à l'autre, mais, *a priori* et abstraction faite de toutes relations historiques, sont

apparentées l'une à l'autre en ce qu'elles veulent dire. » (*ibid.*) La traduction est un mode de réconciliation.

Le rapport qui relie la traduction à l'original n'a rien à voir avec le concept de « l'image-copie » (*ibid.*, p. 265). Selon Benjamin, « [...] aucune traduction ne serait possible si [...] elle s'efforçait à la ressemblance à l'original. » (*ibid.*) Essentiellement, Benjamin soutient que le sens change constamment, d'une époque à l'autre et d'un contexte à l'autre. Cet argument s'apparente, comme on le verra, au concept de « différance » proposé par Derrida. Mais attention : parenté n'insinue pas forcément ressemblance.

« Toute parenté supra-historique entre les langues repose bien plutôt sur le fait qu'en chacune d'elles, prise comme un tout, une chose est visée, qui est la même, et qui pourtant ne peut être atteinte par aucune d'entre elles isolément, mais seulement par le tout de leurs visées intentionnelles complémentaires; cette chose est le langage pur. » (*ibid.*, p. 266)

Lorsque Benjamin affirme que les langues ont un lien de parenté, il veut dire que les langues incluent les mêmes signifiés ou, comme il l'appelle, le même « visé » (*ibid.*, p. 266). Ce qui diffère d'une langue à l'autre, c'est la manière dont on vise le visé ou le « mode de visée », comme le nomme Benjamin (p. 266). Benjamin ajoute : « Tant que la manière de viser est en opposition dans ces deux mots, elle se complète dans les deux langues d'où ils proviennent. En elles, en effet, se complète la manière de viser le visé. » Et c'est la traduction qui doit mettre en évidence cette complémentarité entre les langues pour créer ce « pur langage » et tenter d'atteindre, sans jamais complètement y parvenir, « [...] le royaume promis et interdit où les langues se réconcilieront et s'accompliront » (*ibid.*, p. 268). Doit-on entendre par là une référence au monde utopique d'avant Babel? Benjamin adopte un ton messianique en imaginant la création du « pur langage », un peu comme celui auquel avaient

aspiré les humains en essayant de construire la tour de Babel. La traduction est ce qui permet d'élargir les limites de la langue d'arrivée.

Dans sa préface, Benjamin ajoute également quelques commentaires sur deux concepts importants en traduction : la fidélité et la transparence. La fidélité est généralement mise en opposition avec la liberté. Or, selon Benjamin, il y a lieu de réconcilier les deux. Le traducteur peut être libre dans sa fidélité. D'ailleurs, lorsque Nouss et Lamy (1997) retraduisent le texte de Benjamin, il propose un titre assez révélateur : « L'abandon du traducteur », au lieu de « La tâche du traducteur ». Comme l'affirme Derrida (1998 [1985], p. 212), le verbe « aufgaben » signifie également « donner », « expédier » et « abandonner ». Dans ce contexte, le mot « abandon » a deux sens : d'abord, l'idée d'abandonner la restitution du sens; ensuite, l'abandon au sens de « se laisser aller », d'être libre. Nous verrons que la notion d'« abandon » sera importante dans la vision artaldienne de la traduction, car il s'agit d'un des éléments qui nous permettront de comprendre le paradoxe de la « fidélité dans l'infidélité » chez Artaud. Tout comme Benjamin, Artaud semble croire que fidélité n'exclut pas liberté, et vice versa. Toutefois, alors qu'Artaud semble préconiser une fidélité à l'esprit, « en demeurant très près du texte, mais en [s]'efforçant de retrouver en français la vie originale de son esprit » (*O.C.* IX, p. 64), Benjamin prône la fidélité à la lettre : « [...] ce que signifie la fidélité dont la caution est la littéralité, c'est que l'ouvrage puisse exprimer la grande nostalgie d'un complément apporté à son langage. » (*op. cit.*, p. 272)

L'autre concept est celui de la transparence. D'ordinaire, par transparence, on entend le fait que le lecteur ne se rend pas compte qu'il s'agit d'une traduction. Une traduction transparente signifie que le texte d'arrivée « coule bien ». Or, assez paradoxalement, si

quelque chose est transparent, cela signifie qu'on peut voir ce qui se cache derrière. C'est dans ce sens qu'emploie Benjamin le terme « transparence »<sup>28</sup> : « La vraie traduction est transparente, elle ne cache pas l'original, elle ne se met pas devant sa lumière, mais c'est le pur langage que simplement, comme renforcé par son propre medium, elle fait tomber d'autant plus pleinement sur l'original. » (*ibid.*, p. 272) Voilà pourquoi Berman préfère traduire le mot *durchscheinend* par « translucide » : « La traduction n'est pas « transparente » [...], elle est comme un milieu translucide. Elle laisse passer la lumière de l'original, elle ne s'interpose pas entre l'original et la langue. » (*op. cit.*, p. 168) Il ne s'agit pas d'une traduction qui « s'auto-efface » (*ibid.*), puisqu'elle apparaît comme traduction et, pour ce faire, la traduction doit opérer « distorsions dans la langue traduisante » (*ibid.*).

Benjamin fait également remarquer qu'il y a une différence entre la ressemblance et le reconnaissable : « [...] ainsi, de même que les débris deviennent reconnaissables comme fragments d'une même amphore, original et traduction deviennent reconnaissables comme fragments d'un langage plus grand. » (*ibid.*, p. 271) Le rapport qui unit l'original et la traduction n'est pas tant la ressemblance que le reconnaissable. Reconnaître l'original, c'est aussi lui donner assez de visibilité dans le texte d'arrivée. Il y a donc une corrélation entre la transparence, au sens benjaminien, et le reconnaissable.

Comme on peut le voir, pour Benjamin, l'original et la traduction ont besoin l'un de l'autre. Cette dépendance est assez semblable à celle qui existe entre le maître et l'esclave dans la dialectique de Hegel. Garder l'écho de l'original dans le texte d'arrivée – voilà ce qui permet de transformer la langue d'arrivée et d'y accueillir l'autre, l'étranger. Toujours est-il que, selon la vision benjaminienne, l'auteur n'est pas encore mort, et le traducteur demeure

---

<sup>28</sup> Il s'agit du sens contraire à celui qu'en donne Venuti (1998).

au service de l'original. Cependant, avec le rejet de la restitution du sens comme tâche principale du traducteur, Benjamin prépare le terrain pour une remise en question de ces deux notions.

### **2.2.2. La dette**

Parmi les différentes interprétations qu'a suscitées la préface de Benjamin, celle de Derrida, intitulée « Des tours de Babel » (Derrida, 1998 [1985]), demeure l'une des plus célèbres. Derrida entreprend d'interpréter le texte de Benjamin à partir de la traduction française réalisée par Gandillac – ou, comme l'écrit Derrida, « [...] tenter de traduire à (s) manière la traduction d'un autre texte sur la traduction. » (*ibid.*, p. 219). Au rapport de survie et de dépendance entre l'original et la traduction se substitue, chez Derrida, un rapport de dette. Car une tâche insinue un engagement, un devoir, un contrat. Le traducteur devient donc un sujet endetté : il doit rendre ce qu'il a reçu. Or, en assurant sa survie grâce à la traduction, l'original devient lui aussi endetté envers la traduction. Le traducteur est celui qui reçoit le texte et, à ce titre, il doit rendre ce qui lui a été donné. Il s'agit donc d'une situation où les deux sont endettés l'un envers l'autre.

Dans le contexte de la déconstruction, le sens est toujours « différé ». L'ambivalence est d'ailleurs la marque de la déconstruction. Cette théorie repose sur l'ambiguïté des concepts dans un système donné. Comme l'écrit Zima : « Derrida cherche à décomposer ces systèmes en révélant leurs ambiguïtés et leurs contractions. » (Zima, 1994, p. 7) En cela, la déconstruction s'intéresse aux « marges » et aux « cadres » d'un domaine (Ramond, 2001). Par exemple, dans « La pharmacie de Platon » (Derrida, 1972), Derrida analyse l'ambivalence du terme « pharmakon » en s'appuyant sur la réflexion de Platon à propos de l'écriture. Derrida montre que « pharmakon » signifie, en grec ancien, à la fois un remède et

un poison. Et, comme on le verra plus loin, c'est exactement ce que représente la traduction pour Artaud.

Même si la traduction est à la fois nécessaire et impossible, à la fois un remède et un poison, l'original a besoin d'elle pour assurer sa survie. Pour Derrida, il ne s'agit pas seulement d'un besoin, mais d'une exigence : « Celui-ci [l'original] *exige* la traduction même si aucun traducteur n'est là, en mesure de répondre à cette injonction qui est en même temps demande et désir dans la structure même de l'original. » (Derrida, 1998 [1985], p. 216) Tout original contient en lui la possibilité d'être traduit. Il ne s'agit pas seulement d'une possibilité, mais d'une exigence, peu importe s'il y a un traducteur ou non. La traduction est donc une étape ultérieure de la croissance d'une œuvre. Elle permet à l'original de « s'y complét[er] *en s'agrandissant* » (*ibid.*, p. 222).

C'est pourquoi Derrida appelle l'original un « à-traduire ». En effet, tout texte est à traduire, c'est-à-dire à décoder, à déchiffrer, à délier. Or, au sens où l'entend Benjamin, la traduction n'est ni réception, ni communication, ni représentation (*ibid.*, p. 215). Derrida résume le message de Benjamin ainsi : « La traduction ne chercherait pas à dire ceci ou cela, à transporter tel ou tel contenu, à communiquer telle charge de sens mais à *re-marquer* l'affinité entre les langues, à exhiber sa propre possibilité. » (*ibid.*, p. 220) Autrement dit, la tâche du traducteur ne consiste pas à « restituer » ou à « copier » un original (*ibid.*, p. 222).

L'abandon de la restitution du sens, comme le propose Benjamin, s'inscrit justement dans la lignée de la déconstruction. Selon Derrida, le sens est différé, c'est-à-dire qu'il n'est jamais fixe. Voilà pourquoi Derrida propose le concept de la « différance », une combinaison des mots « différence » et « différer ». Comme l'explique Zima (1994), « [...] la présence du sens est irréalisable, dans la mesure où chaque signe renvoie sans cesse aux significations

antérieures et postérieures, opérant ainsi une désintégration de la présence du sens et de son identité. » (p. 52) La fixité du sens est donc remise en question. C'est ce que dénoteront les exercices de glossolalies d'Artaud, qui deviendront la marque de sa poétique.

L'instabilité du sens fait appel au concept derridien de l'« itérabilité » du signe. L'itérabilité désigne la répétition du signe d'une personne à l'autre, d'un discours à l'autre et d'une époque à l'autre. Le concept de l'itérabilité est le contraire de la permanence. La répétition d'un signe ou d'un mot change la signification de celui-ci (*ibid.*, p. 56). À cause de l'itérabilité du signe, on ne peut jamais prétendre avoir compris l'intention d'un auteur. L'itérabilité contribue à la dispersion du sens, ce qui renvoie au concept mallarméen de « dissémination ». La « différance » et « l'itérabilité » du signe permettent de mieux justifier l'affirmation de Benjamin, selon laquelle la restitution du sens ne devrait pas se trouver au centre des préoccupations de la traduction. Pour Artaud, l'accent ne devrait pas être placé sur l'auteur, mais sur le lecteur, mettant ainsi en question le principe de l'auctorialité.

### **2.2.3. La mort de l'auteur**

Un des points essentiels évoqués par Benjamin est que le traducteur se trouve naturellement parmi les lecteurs d'un original. Il va de soi que le traducteur est avant tout un lecteur. Cependant, contrairement à Benjamin qui rejette toute idée de réception en traduction, Barthes en fait la clé de voûte de sa théorie du texte. Deux textes de Barthes (1984) nous intéresseront dans cette partie, tous deux provenant du même ouvrage : *Le bruissement de la langue*. Le premier texte, intitulé *Sur la lecture*, porte sur la place du lecteur dans l'écriture. La lecture, selon Barthes, est « conductrice du Désir d'écrire [...] ». (*ibid.*, p. 44-45) Pour Barthes, « lire, c'est décoder » (*ibid.*, p. 46). Et décoder signifie également traduire, d'où le lien intrinsèque entre la lecture et la traduction. En tant que

décodeur, le traducteur doit donc tenir compte non seulement des lecteurs du texte de départ, mais aussi ceux du texte d'arrivée.

Alors que Foucault annonce la disparition de l'auteur, Barthes va un peu plus loin en annonçant la mort de celui-ci. Dans *La mort de l'auteur*, Barthes (1984) décrit l'évolution du concept de l'auteur pour expliquer comment la figure auctoriale a évolué au fil du temps. Barthes affirme que la mise à mort de l'auteur s'est concrétisée avec le mouvement surréaliste, qui a tenté de désacraliser l'auteur (*ibid.*, p. 63). Après sa désacralisation, l'auteur n'est devenu qu'un « scripteur » ou un « copiste ». Comme l'écrit Barthes : « [...] le scripteur moderne naît en même temps que son texte; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant*. » (*ibid.*, p. 64) Barthes ajoute qu'un texte ne peut être considéré comme « originel » : « [...] le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. » (*ibid.*, p. 65) Simple copiste, l'auteur puise sa source d'inspiration dans une sorte de bibliothèque universelle : « [...] la vie ne fait jamais qu'imiter le livre, et ce livre lui-même n'est qu'un tissu de signes, imitation perdue, infiniment reculée. » (*ibid.*) L'idée d'un « original perdu » sera une clé pour comprendre la vision artaldienne de la traduction.

Autre point important qui découle de la désacralisation de l'auteur, il devient inutile de tenter de déchiffrer un texte. Selon Barthes, on peut essayer de le « démêler », mais pas le « déchiffrer » (*ibid.*, p. 66). Barthes convient, comme Derrida, que le sens ne peut être fixe. Or, seul le lecteur peut être conscient des divers sens du texte : « [...] le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination [...]. » (*ibid.*)

Fidèle à la dialectique hégélienne, Barthes conclut qu'il faut renverser le mythe de l'écriture : « [...] la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur. » (*ibid.*, p. 67)

La naissance du lecteur peut également donner lieu à une « lecture contrauctoriale » (Rabau, 2012). L'idée de lire contre l'auteur est certes perçue comme un interdit, car l'écriture est généralement considérée comme un « discours de vérité ». Toutefois, dans l'approche contrauctoriale, elle est plutôt un « discours persuasif » dont la preuve relève uniquement de l'auteur : « [...] la figure de l'auteur apparaît clairement comme un argument d'autorité [...]. » (*ibid.*, p. 7) Attaquer le texte d'un auteur, c'est aussi se l'approprier. Ainsi, la lecture contrauctoriale est un prétexte pour la réécriture (*ibid.*, p. 16). Par extension, il est également possible de traduire contre l'auteur. La « traduction contrauctoriale » serait donc tout aussi subversive que la « lecture contrauctoriale », puisqu'elle attaquerait la figure de l'auteur. En traduction, attaquer la figure auctoriale reviendrait tout simplement à détronner l'auteur de son piédestal et à s'approprier le texte cible. Comme nous le verrons au chapitre suivant, Artaud semble avoir usé de plusieurs moyens pour mener à bien sa « tentative » contrauctoriale, le plus évident étant l'ajout de la préposition « contre » dans le titre du texte cible.

Précisons toutefois que traduire contre l'auteur ne signifie pas forcément aller à l'encontre de la logique du texte. Rabau (2012) propose l'idée d'une « lecture pseudo-contrauctoriale » : « [...] une lecture apparemment contrauctoriale peut en fait répondre au programme de l'auteur ou encore reconstituer une figure de l'auteur qui correspond à l'interprétation proposée. » (*ibid.*, p. 13) Ainsi, une traduction « pseudo-contrauctoriale » peut être fidèle au texte, même si elle s'attaque à l'auteur du texte de départ. Si nous nous intéressons à ce concept, c'est parce que, comme nous le verrons au chapitre 3, Artaud

propose une traduction « pseudo-contrauctoriale » du texte de Carroll, en indiquant dans son titre « une tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll ». Pourtant, comme le montre Brisset (1985a), Artaud ne s'écarte pas du support sémantique de l'original.

#### **2.2.4. L'intertextualité**

Comme on l'a vu, la mort de l'auteur annonce la naissance du lecteur. Du coup, il s'agit aussi d'une remise en question de l'original. S'il est une théorie qui bouscule les notions d'original et de traduction, c'est bien l'intertextualité. C'est également dans cette théorie que le lecteur joue un rôle primordial : celui de pouvoir dépister les liens qui unissent les différents textes. L'intertextualité se veut surtout une théorie littéraire, mais comme on le verra, elle s'applique aussi à la traduction.

En quoi consiste l'« intertextualité »? On doit ce terme à Kristeva, qui en fait mention dans son article « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », publié pour la première fois en 1967 et repris deux ans plus tard dans *Séméiotikè*. Ce mot apparaît ensuite sous la plume de différents théoriciens du groupe Tel Quel, dont Sollers, puis Barthes dans son article de l'*Encyclopedia Universalis*, intitulé « Théorie du texte ». Enfin, Genette et Riffaterre adoptent une approche plus pratique dans la théorisation de l'intertextualité (Gignoux, 2005). Pour les besoins de la cause, nous nous appuyerons sur l'ouvrage de Genette, intitulé *Palimpsestes*, dans lequel l'auteur fait une cartographie des différentes formes d'intertextualité.

Comme son nom l'indique, l'intertextualité désigne l'étude de l'interaction entre les textes. Selon cette théorie, tout texte entretient des liens avec d'autres textes, qu'ils soient

antérieurs ou, parfois, postérieurs<sup>29</sup>. Il se crée ainsi un effet de mise en abîme, où chaque texte découle d'un autre. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, l'intertextualité ne s'arrête pas seulement à l'étude des interactions de textes écrits dans une même langue. Elle s'intéresse aussi aux transferts qui se font d'une langue à une autre ou d'un système sémiotique à un autre. Ainsi, la traduction est incluse dans la portée de l'intertextualité. À ce sujet, citons Octavio Paz, pour qui tout texte est, en somme, la traduction d'un autre texte :

D'une part, le monde nous est présenté comme une collection de similitudes; d'autre part, comme une masse grandissante de textes, dont chacun est légèrement différent de celui qui le précède : des traductions de traductions de traductions. Chaque texte est unique, bien qu'il soit, en même temps, la traduction d'un autre texte. Aucun texte ne peut être complètement original, parce que la langue elle-même, dans son essence propre, est déjà une traduction – d'abord, du monde non verbal et puis, parce que chaque signe et chaque phrase sont une traduction d'un autre signe, d'une autre phrase. (cité et traduit par Basalamah, 2009, p. 386-387)

Cette citation, plus particulièrement la dernière phrase, montre que la compréhension est, elle-même, une forme de traduction – en l'occurrence, une traduction intralinguistique. Cet enchaînement infini de « traductions de traductions de traductions » rejoint la notion d'hypertextualité élaborée par Genette. Dans *Palimpsestes*, Genette (1982) propose le terme d'« hypertextualité » pour parler de l'étude des « relations de dérivation entre les textes » (Rabau, 2002, p. 235). L'hypertextualité étudie les différents modes de croisement, de tissage et de filiation des œuvres. Le travail de l'intertextualité consiste donc à « traquer dans n'importe quelle œuvre les échos partiels, localisés et fugitifs de n'importe quelle autre, antérieure ou postérieure » (Genette, 1982, p. 19). Comme Paz, Genette en vient à la conclusion que tout texte dérive d'un autre : « [...] il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à

---

<sup>29</sup> Voir Bayard (2000), *Le plagiat par anticipation*. Le plagiat par anticipation consiste à analyser l'influence des auteurs futurs sur les textes antérieurs

quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles » (*ibid.*, p. 18). Genette appelle « hypotexte » tout texte qui est à la base d'un autre texte, nommé « hypertexte ». L'hypertexte ne pourrait exister sans l'hypotexte, et vice versa. Selon Genette, il y a deux types de dérivation entre les textes : l'imitation ou la transformation. La première opération consiste à dire autre chose semblablement, alors que la seconde consiste à dire la même chose autrement (Rabau, 2002, p. 15). Genette propose ensuite des sous-catégories pour chacun de ces modes de transformation. Où se trouve la traduction dans tout cela? Genette classe la traduction dans la catégorie de « transposition » ou « transformation sérieuse », qu'il considère comme « [...] de loin la plus riche en opérations techniques et en investissements littéraires [...]. » (*ibid.*, p. 47) Genette consacre le chapitre XLI de son ouvrage *Palimpsestes* à la traduction (*ibid.*, p. 293-299). Comment la traduction est-elle définie dans le cadre de l'hypertextualité? Il s'agit en gros d'une transposition d'un texte d'une langue à une autre (*ibid.*, p. 293). Évidemment, l'hypertextualité ne s'occupe pas des questions théoriques de la traduction, mais Genette émet une hypothèse importante sur le concept de la fidélité : « [...] aucune traduction ne peut être absolument fidèle, et tout acte de traduire touche au sens du texte traduit. » (*ibid.*, p. 294) C'est donc dire que l'original ne peut sortir indemne du processus traductionnel.

N'oublions pas de mentionner l'exemple par excellence de l'intertextualité, qui revient souvent dans l'ouvrage de Genette : il s'agit de la nouvelle « Pierre Ménard, auteur du "Quichotte" », de Borges (2010 [1939]). Dans ce texte, Borges imagine un personnage qui écrit, ou réécrit, mot pour mot, le roman de Cervantes. Le seul fait que Pierre Ménard réécrive le *Quichotte* au XX<sup>e</sup> siècle donne un tout nouveau sens à l'hypotexte. Voici un

extrait qui montre comment Pierre Ménard s’y prend pour réécrire son *Don Quichotte* : « La méthode initiale qu’il imagina était relativement simple. Bien connaître l’espagnol, retrouver la foi catholique, guerroyer contre les Maures ou contre le Turc, oublier l’histoire de l’Europe entre les années 1602 et 1918, être Miguel de Cervantes. » (*op. cit.*, p. 470) Pierre Ménard devait donc se mettre dans la peau de Cervantès pour pouvoir composer un *Don Quichotte* exactement pareil à celui écrit au XVII<sup>e</sup> siècle.<sup>30</sup> Il s’agit certes d’un exemple d’intertextualité poussée à l’extrême, mais il montre bien comment une simple répétition ou imitation peut apporter un sens nouveau à ce qui est représenté.

Si l’intertextualité nous intéresse pour comprendre la vision artaldienne de la traduction, c’est parce que cette théorie considère tout texte comme le résultat d’un processus de « transformation » d’un autre texte. Et nous savons fort bien que la traduction est le produit par excellence d’une opération de transformation d’une langue à l’autre. On verra que le processus traductif d’Artaud ressemble à une opération intertextuelle et même intratextuelle – à même ses propres écrits. Il s’agit d’un réseau où l’hypotexte – le texte de départ – nourrit l’hypertexte – le texte d’arrivée – au point que celui-ci n’est qu’un dépassement de l’autre. Pour Artaud, la traduction est donc considérée comme une opération intertextuelle, c’est-à-dire un mode de réécriture.

Tout compte fait, ce survol de l’évolution du rapport entre l’original et la traduction et, par ricochet, de celui entre l’auteur et le traducteur permet de voir sous un autre angle la fonction auctoriale. Repenser le rapport entre l’original et la traduction dans le cadre du poststructuralisme permet une certaine liberté au sujet traduisant qu’est le traducteur. Celui-

---

<sup>30</sup> Assez curieusement, c’est l’approche adoptée par David Rattray, le traducteur américain des poèmes d’Antonin Artaud. Durant son séjour à Paris vers 1959, il entreprend de lire tous les livres qu’Artaud avait lus en 1934 à la Bibliothèque Nationale. Par la suite, Rattray fait un séjour au Mexique. (Kraus, 1995, p. 227)

ci se trouve alors sur un pied d'égalité avec le sujet écrivant puisque tous deux transforment un texte.

Une précision s'impose toutefois. Selon Berman (1999), la tradition occidentale de la traduction s'articule autour de trois axes : l'ethnocentrisme, l'hypertextualité et le platonisme (p. 26). Par conséquent, la « traduction ethnocentrique est nécessairement hypertextuelle, et la traduction hypertextuelle nécessairement ethnocentrique » (*ibid.*, p. 30). Si toute traduction ethnocentrique est forcément hypertextuelle, c'est parce que de par leur nature normative, les textes traduits renvoient à d'autres textes par « imitation, parodie, pastiche, adaptation, plagiat, ou toute autre espèce de transformation formelle » (*ibid.*, p. 29). Ce qu'il y a de différent chez Artaud, c'est que la filiation qu'il semble créer entre la traduction et l'original relève d'une forme d'« intratextualité », où le texte traduit ou adapté renvoie à des thèmes abordés par Artaud en tant qu'auteur. Si Artaud prend le contre-pied de l'auteur de l'original en s'appropriant le texte, il n'efface toutefois pas l'étrangeté dans la langue d'arrivée. Comme on le verra au chapitre suivant, chez Artaud, la traduction sera à l'épreuve de l'étrangeté.

### Chapitre 3 : L'acte traductif selon Artaud

Nous avons vu, au chapitre précédent, comment le rapport entre l'original et la traduction correspond à la dialectique du maître et de l'esclave. Toutefois, avec l'avènement du poststructuralisme, on assiste à un mouvement de balancier dans la direction opposée, si bien que l'auteur est détrôné de sa position toute puissante et l'original perd de sa force pour devenir, lui-même, une traduction d'un autre texte. Artaud s'inscrit justement dans la lignée d'une pensée poststructuraliste avant la lettre, et c'est ce que nous tenterons de montrer dans ce chapitre. À la question « comment Artaud conçoit-il la traduction? », il est impossible de répondre sans tenir compte de sa vision du théâtre. Notre tâche consistera donc, dans un premier temps, à passer en revue les principales idées qu'Artaud défend dans *Le théâtre et son double* et, dans un deuxième temps, à en faire un parallèle avec sa vision de la traduction. En analysant les paratextes sur la traduction, nous essaierons de dégager les différents moyens utilisés par Artaud pour placer la traduction au même rang que l'original. Enfin, nous verrons comment cette concordance entre les idées sur le théâtre et sur la traduction donne lieu à une conception intertextuelle de l'acte traductif, qui se présente dès lors comme une forme de réécriture (Lefevre, 1992).

Si l'approche traductive d'Artaud semble reposer sur sa vision du théâtre, ce n'est peut-être pas par hasard. Après tout, l'acteur et le traducteur sont des figures apparentées. Tous deux doivent représenter la parole d'autrui. Alors que le traducteur est appelé à faire passer un message d'une langue à l'autre, l'acteur est censé incarner l'autre, en passant d'un système de signes à l'autre, c'est-à-dire du texte à la représentation sur la scène ou à l'écran. L'acteur incarne un personnage, c'est-à-dire donne l'illusion d'être une autre personne; le

traducteur, quant à lui, donne l'illusion d'être l'auteur mais dans une autre langue. À la limite, un traducteur est un acteur qui joue le rôle de l'auteur, sans toutefois prétendre l'être<sup>31</sup>. Au théâtre, il s'agit de donner l'illusion de la « réalité »; en traduction, il s'agit plutôt de créer l'illusion de l'« original ». C'est d'ailleurs cette illusion qui mène à une « auto-oblitération » (Berman, 2008, p. 167) de la traduction et du traducteur, comme si la traduction est « un original qui n'aurait été fait par personne » (*ibid.*). Comme nous le verrons, Artaud s'oppose à l'idée de créer « une illusion », puisque ce concept fait référence au caractère imitatif du théâtre. Selon l'auteur du *Théâtre et son double*, le théâtre n'est pas censé illustrer la réalité, mais la « doubler », c'est-à-dire acquérir une réalité qui lui est propre. Une idée qui préfigure déjà les penseurs postmodernes tels que Baudrillard (1981) avec le concept du « simulacre » notamment.

Par ailleurs, tant les acteurs que les traducteurs emploient les mêmes expressions pour parler de leurs métiers respectifs. Ne dit-on pas qu'il faut « se mettre à la place » de l'auteur et du lecteur? Le traducteur « change de peau » chaque fois qu'il entreprend une traduction, tout comme l'acteur change de costume pour interpréter tel ou tel personnage. Il doit « faire comme si » le texte n'a pas été traduit, à l'instar de l'acteur, qui doit « faire comme si » son « interprétation » d'un personnage constitue la réalité. Le parallèle entre théâtre et traduction se manifeste donc déjà dans la langue.

Or, les similarités ne s'arrêtent pas seulement au niveau sémantique. Car au théâtre comme en traduction, les mêmes dichotomies conceptuelles sont à l'œuvre. Les deux ont pour dénominateur commun le double, étant donné que toute entreprise théâtrale ou traductive part d'un texte qui sera alors « transposé » en une autre représentation. C'est ici

---

<sup>31</sup> On verra que, dans le cas d'Artaud, la fonction auteur (Foucault, 1994[1969]) sert de tremplin à son approche traductive.

que se dégage une autre similarité, cette fois entre le traducteur et le metteur en scène. L'asservissement au texte et à l'auteur est une réalité tout aussi prédominante dans le domaine de la traduction que celui du théâtre. Tout metteur en scène doit décider s'il veut rester proche d'une œuvre dramatique ou s'en éloigner pour l'adapter au public. Car le metteur en scène « traduit » aussi le texte à sa manière. En cela, deux écoles de pensée coexistent au théâtre : le textocentrisme et le scénocentrisme. Selon le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, une œuvre dramatique peut désigner soit un objet littéraire, soit une réalité scénique, selon le point de vue adopté :

« [...] selon les textocentristes, le texte serait ainsi la langue, l'invariant, la forme de l'expression, ou encore la matrice des possibles scéniques, alors que la réalisation scénique serait la parole, la variable, la substance de l'expression ou encore les actualisations; face à eux, les scénocentristes ne cessent de réaffirmer la primauté de la réalisation scénique : réduisant le texte dramatique soit à un canevas prescriptif ou script, soit à un élément de la réalisation scénique [...]. » (Ducrot et Schaeffer, 1995, p. 612)

Ce clivage entre le scénocentrisme et le textocentrisme au théâtre met en évidence la supériorité de l'auteur dans toute représentation ultérieure de son texte, qu'il s'agisse d'une réalisation scénique ou d'une traduction. Il n'est d'ailleurs pas sans intérêt de noter que le droit d'auteur a vu le jour en France durant les années révolutionnaires, parallèlement à la libération du théâtre et des dramaturges, aux dépens des comédiens (Basalamah, 2009, p. 109). Dans cette perspective, Artaud semble préconiser le scénocentrisme, c'est-à-dire tout ce qui est de l'ordre de la mise en scène, en mettant à l'arrière-plan le texte et son auteur. Ainsi, dans le premier manifeste du « théâtre de la cruauté », Artaud déclare : « C'est autour de la mise en scène, considérée non comme le simple degré de réfraction d'un texte sur la scène, mais comme le point de départ de toute création théâtrale, que se constituera le

langage type du théâtre. » (*O.C.* IV, p. 110) Assez paradoxalement, chez Artaud, la mise en scène passe par l'absence de scène, c'est-à-dire l'éclatement du cadre théâtral lui-même pour créer un « lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte » (*ibid.*, p. 114-115) entre le spectateur et le spectacle.

Au théâtre, Artaud s'en prend surtout à la figure d'autorité de l'auteur. « Que les poètes morts laissent la place aux autres », clamera-t-il (*O.C.* IV, p. 93-94) Aussi n'est-il pas surprenant de constater qu'il adopte la même vision dans le domaine de la traduction. Si le double est au cœur du rapport entre le théâtre et la vie, il l'est également dans celui entre l'auteur et le traducteur. Aux yeux de tout traductologue, un titre aussi révélateur que *Le théâtre et son double* ne peut qu'évoquer la dualité qui anime l'original et la traduction. Nous proposons donc de nous attarder sur le sens du terme « double » dans le domaine de la traduction.

### **3.1. Sous le signe du double**

Le discours sur la traduction foisonne d'analogies liées au concept du « double ». La traduction, dit-on, est une écriture « à quatre mains » ou un « double foyer » qui permet de voir l'autre sous les lentilles de sa propre culture. Ce qu'il y a de particulier avec la notion du double, c'est qu'elle ne fait pas nécessairement appel à une notion linéaire du temps, contrairement à la dichotomie « premier/second ». Car le double présuppose un état non pas « avant » un autre, mais « en parallèle » ou « en simultané ». Ainsi, on a souvent tendance à considérer la traduction comme étant secondaire du seul fait qu'elle est « seconde », minimisant ainsi le rapport de « survie » dont est tributaire l'original (Benjamin, 1971 [1923]). Par contre, le double insinue une interdépendance entre le texte de départ et le texte

d'arrivée. Par le fait même, il renvoie également à une fonction mimétique. La traduction est censée créer un « double » de l'original. On serait porté à croire qu'il s'agit là d'un acte répétitif, mais si l'on s'en tient à la définition du verbe « doubler », on constate qu'il y est également question d'ajout. En effet, selon le *Petit Robert* (2008), le verbe « doubler » signifie également « augmenter ». On perçoit là l'écho sémantique du mot « auteur » qui, rappelons-le, vient du verbe « *augere* », lequel signifie « faire croître » ou « augmenter ». Le double repose donc sur l'idée de partir d'un acquis en vue de le modifier (Basalamah, 2009, p. 3).

Au concept du double s'ajoute aussi celui de la « doublure » (Brisset, 1985b, p. 192). En assurant la survie de l'original, la traduction renforce le texte de départ, comme la doublure d'un vêtement. C'est ce qui assure la « survie » de l'étoffe. Il s'agit de la reproduction de ce qui existe déjà. D'ailleurs, dans le monde du théâtre et du cinéma, la doublure désigne la personne qui remplace l'acteur en cas d'absence, qui lui prête main-forte. Le traducteur est, en quelque sorte, la doublure de l'auteur, dans la mesure où le texte de celui-ci est absent par défaut dans la langue d'arrivée.

Bien entendu, le double est également présent dans le septième art. Le cinéma a recours au « doublage »<sup>32</sup> pour transposer le son aux images. On utilise généralement le terme anglais « dubbing » pour désigner cette technique. C'est d'ailleurs ce qui a mis fin à l'ère du cinéma muet, au grand désarroi d'Artaud. En 1933, il écrit un article à ce sujet, intitulé « Les souffrances du dubbing » (*O.C.* III, p. 85-87). Dans ce texte, il critique le cinéma parlant qui « croit avoir trouvé la synchronisation absolue du son et de l'image, et

---

<sup>32</sup> À l'époque d'Artaud, le doublage n'avait pas le même sens qu'aujourd'hui, c'est-à-dire le « remplacement de la bande sonore originale d'un film par une bande provenant de l'adaptation des dialogues en une langue différente » (*Le Petit Robert*, 2008).

qui fort souvent au moment de nous les présenter ensemble les voit se détacher l'un de l'autre [...] » Certes, à l'époque d'Artaud, le cinéma parlant en est à ses balbutiements et la paire son/image est loin d'être parfaitement synchronisée. Artaud ne cache d'ailleurs pas son opposition à la juxtaposition « après coup des sons aux images » (*ibid.*, p. 85). Dans un autre article, cette fois intitulé « La vieillesse précoce du cinéma » (*O.C.* III, p. 81-84), Artaud écrit : « Le monde du cinéma est un monde clos, sans relation avec l'existence. Sa poésie se trouve non au-delà mais en deçà des images. » (*ibid.*, p. 83) Le cinéma parlant est, dira-t-il dans une lettre, la « négation même du cinéma » (*ibid.*, p. 144) puisque la parole est une entrave à « la poésie inconsciente et spontanée des images » (*ibid.*, p. 83). Par son opposition au cinéma parlant, c'est-à-dire à la transposition du son aux images, Artaud réitère sa répulsion pour le concept de l'« imitation ». C'est donc à la nature « mimétique » de la traduction qu'il s'en prendra.

Au vu de ce qui précède, on observe que le mot « double » renferme deux sens contraires : le même et le différent. Le même, car le double est censé *imiter* ou *refléter* l'autre. Le différent, car le double est censé « ajouter » quelque chose de la *même*<sup>33</sup> valeur. Le concept du double repose donc sur un dilemme, une « double contrainte », à laquelle est soumis le traducteur : le choix de se diriger vers le même ou vers l'autre. Voilà pourquoi le traducteur, ce « travailleur de l'ombre » (Wecksteen, 2011, p. 32), se trouve souvent dans un « entre-deux », donnant ainsi à son entreprise un caractère schizophrénique.

C'est peut-être sous l'angle de la métaphore que la notion du double rejoint le plus étroitement la traduction. La traduction peut, elle-même, être considérée comme une métaphore. C'est d'ailleurs ce que dénote l'étymologie de ce mot, qui vient du grec

---

<sup>33</sup> Mais encore faut-il préciser ce qu'on entend par « même ». Il semble qu'en traduction, tout se joue dans le « dire *presque* la même chose » (Eco, 2006).

« métapherô » : « transporter d'un lieu à un autre », une définition qui s'applique à la traduction aussi. Ainsi, la traduction peut englober toute forme de transformation, même l'écriture. Elle est un agent de métamorphose ou, pour reprendre le terme d'Artaud, une « alchimie ». Comme nous verrons dans ce qui suit, c'est l'idéal que vise Artaud dans toute activité artistique, dont le théâtre.

### **3.2. Artaud et le théâtre**

C'est à bord du navire qui l'amène vers le Mexique, en 1936, qu'Artaud trouve le titre de son recueil de textes sur le théâtre : *Le théâtre et son double* « [...], car si le théâtre double la vie, la vie double le vrai théâtre [...] » (*O.C.* V, p. 272). Par double, il entend « le grand agent magique dont le théâtre par ses formes n'est que la figuration en attendant qu'il en devienne la transfiguration » (*ibid.*, p. 272-273). Ce passage de la figuration à la transfiguration en dit long sur son projet de théâtre et, de surcroît, sur sa vision de la traduction. Transfigurer l'original, c'est le dépasser, le transcender et l'enrichir. Dans la citation susmentionnée, on trouve un autre terme important : le « devenir ». Car toute œuvre recèle ce potentiel de « devenir » autre chose. Du même souffle, Artaud ajoute : « C'est sur la scène que se reconstitue l'union de la pensée, du geste, de l'acte. Et le Double du Théâtre c'est le réel *inutilisé* par les hommes de maintenant. » (*ibid.*, p. 273) Aux yeux d'Artaud, le double représente donc tout potentiel qui attend d'être réalisé, ce qui est très proche de ce que dit Benjamin (1971 [1923]) dans *La tâche du traducteur*, lorsqu'il parle d'éveiller l'« écho » de l'original dans le texte traduit (p. 269). Le double chez Benjamin est aussi, à un degré ultime, son idée d'un « langage pur », qui n'est accessible que par la traduction (*ibid.*, p. 266).

Jusqu'en 1933, Artaud mène en parallèle ses activités cinématographiques et théâtrales, mais comme on l'a vu, après l'avènement du cinéma sonore, il laisse peu à peu de côté le cinéma. Le théâtre redeviendra, pour lui, l'art suprême. Pourquoi? Parce que le théâtre regroupe l'ensemble des arts – tout comme le cinéma, certes --, mais avec ceci de plus : l'immédiateté de l'action et la proximité entre les comédiens et les spectateurs. Y a-t-il une différence conceptuelle entre le théâtre et le cinéma par rapport à la traduction? Le cinéma ressemble davantage à la traduction de l'écrit, alors que le théâtre ressemble surtout à la traduction de l'oral, c'est-à-dire la traduction simultanée ou l'« interprétation ». Au cinéma, chaque « représentation » est la même « version » d'un scénario, que le directeur choisit parmi plusieurs prises. Il n'y a qu'une version finale du jeu des acteurs, répétée à chaque représentation : la « traduction » du « texte » ne change pas, seule l'« interprétation » qu'en fait le spectateur peut changer. Donc, cette transposition à l'écran est « fixe », c'est-à-dire figée dans le temps. Au théâtre, un même « texte » peut être « traduit » différemment à chaque « représentation » par les acteurs. Au théâtre, chaque pièce est jouée différemment. Même Artaud affirme que rien ne se joue de la même façon : « L'acteur ne refait pas deux fois le même geste. » (*O.C. IV*, p. 17) On pourrait donc affirmer que le théâtre offre une certaine liberté à l'interprète, ce qui correspond à la façon dont Artaud traduit ses textes. Voilà pourquoi, dans *Le théâtre et son double*, Artaud estime que le théâtre présente un vecteur créatif supérieur à toute forme d'art, car il permet « briser le langage pour toucher la vie » (*ibid.*, p. 18). Mais au théâtre comme au cinéma, Artaud voudra représenter et matérialiser « l'irreprésentable » (*O.*, p. 173), c'est-à-dire les sensations affectives qui forment le rythme et le mouvement de l'esprit.

Toujours est-il qu'Artaud doit attendre deux ans avant que son ouvrage ne soit publié. À la parution du *Théâtre et son double* en 1938<sup>34</sup>, Artaud compte à son actif une vaste expérience théâtrale et cinématographique, ayant joué dans plus d'une vingtaine de films muets et pièces de théâtre. C'est sans compter ses scénarios de film<sup>35</sup> et comptes rendus critiques. Mentionnons également qu'Artaud a été, entre autres, décorateur et maquettiste chez Dullin, assistant à la mise en scène chez Jouvet, acteur chez Pitoëff (Virmaux, 1970, p. 68). Avec Baty, ces trois figures forment, dans les années 1920, le Cartel des quatre, dont le but est de rendre le théâtre accessible pour un public plus populaire, à l'encontre d'un « théâtre mercantile » (Viala, 2012, p. 99). Les années de formation qu'il passera auprès de ces metteurs en scène influenceront sur Artaud et ses idées sur le théâtre.

Toutefois, la rupture avec le théâtre conventionnel, Artaud l'avait déjà amorcée avec le Théâtre Alfred-Jarry<sup>36</sup>, fondé en 1926 en collaboration avec Roger Vitrac et Robert Aron (*O.*, p. 172). Véritable prémisses de son théâtre de la cruauté, le Théâtre Alfred Jarry avait été créé pour, comme l'écrit Artaud en 1928, « se servir du théâtre et non pour le servir » (*O.C.* II, p. 29). Il s'agit d'un projet théâtral qui n'a « aucun respect des auteurs ni des textes » et qui ne prétend « à aucun prix, ni à aucun titre, s'y confirmer » (*ibid.*). Donc, dès la fin des années 1920, Artaud aspire à un théâtre qui n'est pas clos et qui n'est pas assujéti à l'auteur. Toutes ces idées seront reprises et étayées dans *Le théâtre et son double*. À vrai dire, Artaud n'est pas le seul, à son époque, à revendiquer une nouvelle esthétique théâtrale axée sur la mise en scène. Il s'inscrit dans le droit fil des autres théoriciens de l'avant-garde théâtrale. En effet, durant les années 1920-1930, le théâtre connaît un renouveau, grâce à

---

<sup>34</sup> À la publication du *Théâtre et son double*, Artaud est déjà interné.

<sup>35</sup> Seul un de ses scénarios sera porté à l'écran : *La coquille et le clergyman*, réalisé en 1926 par Germaine Dulac.

<sup>36</sup> Alfred Jarry est l'auteur d'*Ubu Roi*, un des textes ayant inspiré le mouvement dadaïste et ayant contribué à la destruction de la langue et à la « transformation corrosive de la scène théâtrale » (de Mèredieu, 2006, p. 338).

plusieurs bouleversements inspirés essentiellement du théâtre russe (avec le constructivisme russe), puis du théâtre allemand (avec l'expressionnisme allemand). Comme le rappelle de Mèredieu (2004) :

« Lorsqu'Artaud réalise ses mises en scène entre 1927 et 1935, les grandes révolutions théâtrales concernant le décor, la mise en scène, le jeu de l'acteur et le fameux rapport au texte, ces grandes révolutions sont déjà accomplies. Sur le plan technique, [...] les souhaits d'Artaud allaient dans le sens des théâtres russes et allemands. Il est d'ailleurs bien conscient du retard de la France en ce domaine. » (p. 329)

En fait, la naissance de la mise en scène moderne correspond à l'avènement de l'éclairage à l'électricité, au dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui modifie profondément les pratiques théâtrales (Viala, 2005, p. 95-96). Cette fonction existait auparavant, mais elle était assumée par le chef de troupe ou par l'auteur lui-même (*ibid.*, p. 96). Dans la foulée des prouesses techniques liées à l'éclairage et à la sonorisation, le metteur en scène sera d'abord chargé de donner des directives aux éclairagistes et de coordonner le mouvement des acteurs selon la projection des lumières, mais peu à peu, son rôle se trouvera au cœur même de l'art théâtral. Le XX<sup>e</sup> siècle marquera donc « l'âge d'or de la mise en scène » (Simon, s.d.), notamment grâce aux constructivistes russes et aux expressionnistes allemands (*ibid.*). On assiste dès lors à une rupture avec le théâtre réaliste et naturaliste de la période romantique, c'est-à-dire, pour reprendre les termes d'Artaud, « un théâtre purement descriptif [...] qui raconte de la psychologie » (*O.C. IV*, p. 92) – bref, un théâtre qui se borne « à faire vivre sur la scène des êtres plausibles mais détachés » (*ibid.*).

Dès 1920, en Allemagne, le courant expressionniste privilégie l'organisation spatiale du théâtre, de manière à agir « sur la sensibilité du spectateur par les couleurs et les lumières » (Simon, s.d.). La scène devient ainsi « le lieu où s'exprime l'inconscient » (*ibid.*),

d'où l'importance du langage onirique du cinéma qui influe sur le théâtre. Le courant expressionniste compte des figures comme Reinhardt, Reigbert, Stern et Brunner. Quant au constructivisme, dont le foyer se trouve en U.R.S.S., on trouve les principaux metteurs en scène et scénographes du théâtre soviétique de l'époque révolutionnaire, dont Eisenstein, Federov et Meyerhold. Ce dernier s'oriente vers un théâtre « antiréaliste », mettant en valeur la machinerie théâtrale au service des mouvements des comédiens (de Mèredieu, 2006, p. 418). Les constructivistes conçoivent l'acteur comme « un robot ou un automate dont il s'agit de perfectionner les rouages » (*ibid.*, p. 228). On verra qu'Artaud proposera, lui aussi, un langage propre au jeu des acteurs, qui représenteront des « hiéroglyphes à trois dimensions » (*O.C. IV*, p. 74) dans son « théâtre de la cruauté ». Comme autre influence du théâtre russe, nous ne saurons oublier l'apport de Stanislavski<sup>37</sup>, qui élabore la « méthode psychotechnique » pour la formation des acteurs; ces principes seront d'ailleurs repris par le fameux Actor's Studio à New York (Simon, s.d.).

C'est donc dans ce contexte d'effervescence que baigne tout Paris durant les années 1920, au moment où Artaud fait son entrée dans l'univers théâtral. Ainsi, selon de Mèredieu (2006), les idées contenues dans le « théâtre de la cruauté » d'Artaud s'inscrivent dans le sillage du Théâtre du Grand-Guignol, fondé par Méténier en 1897, et du « Théâtre de la peur » d'André de Lorde, qu'Artaud avait découvert dans les années 1920 (p. 461). Par conséquent, les thèmes chers à l'aventure théâtrale d'Artaud – folie, cruauté, la toute puissance médicale – faisaient déjà partie du répertoire de ces troupes (*ibid.*, p. 462). La contribution d'Artaud au théâtre de son époque tient surtout à la dimension métaphysique de son projet théâtral, « conçu comme l'équivalent d'une médecine, d'une gymnastique mentale

---

<sup>37</sup> Stanislavski fera des représentations à Paris en décembre 1922, alors que Meyerhold y sera de passage en 1930 (de Mèredieu, 2006, p. 227-228).

et spirituelle qui vise à transformer l'homme en profondeur. » (de Mèredieu, 2004, p. 330)

D'ailleurs, il le dira lui-même en 1926 dans le premier manifeste du Théâtre Alfred Jarry :

« Le spectateur qui vient chez nous sait qu'il vient s'offrir à une opération véritable, où non seulement son esprit mais ses sens et sa chair sont en jeu. Il ira désormais au théâtre comme il va chez le chirurgien ou chez le dentiste. » (*O.C.* II, p. 17)

Bref, cette vaste expérience de première main du théâtre et du cinéma, conjuguée à sa conception d'une nouvelle forme de théâtre, qui aboutira au « théâtre de la cruauté », amène Artaud à exposer ses principales idées sur le théâtre dans ce qui deviendra *Le théâtre et son double*. Il s'agit, en gros, d'un recueil de textes sur le théâtre qui représentent non pas une théorie à proprement parler, mais plutôt une vision poétique du théâtre, voire un « art théâtral » destiné à ériger les principes d'un nouveau théâtre qu'Artaud appelle « le théâtre de la cruauté ». Cet ouvrage regroupe une dizaine de textes, dont trois en particulier sont pertinents pour notre recherche sur le lien entre le théâtre et la traduction dans la vision d'Artaud. Il s'agit des textes suivants : les deux manifestes sur « Le théâtre de la cruauté » (*O.C.* IV, p. 106-119 et p. 146-153), « La mise en scène et la métaphysique » (*ibid.*, p. 40-57) et « En finir avec les chefs d'œuvre » (*ibid.*, p. 89-100).

Assez curieusement, ce qu'Artaud dit dans ses manifestes du théâtre de la cruauté et du théâtre Alfred Jarry pourrait s'appliquer tout aussi bien à la traduction. Dans certains passages, il suffirait de remplacer les mots « théâtre » et « metteur en scène » par « traduction » et « traducteur » pour saisir le lien intime entre la traduction et le théâtre.

Nous proposons donc de faire une analyse de l'ouvrage *Le théâtre et son double*<sup>38</sup> du point de vue traductologique pour essayer de dégager les principes qu'Artaud applique également à sa démarche traductive.

### 3.2.1. Le rejet de l'assujettissement au texte

Dans *Le théâtre et son double*, Artaud critique l'orientation dans laquelle le théâtre de son époque semble s'être engagé.

« La longue habitude des spectacles de distraction nous a fait oublier l'idée d'un théâtre grave, qui, bousculant toutes nos représentations, nous insuffle le magnétisme ardent des images et agit finalement sur nous à l'instar d'une thérapeutique de l'âme dont le passage ne se laissera plus oublier. » (*O.C.* IV, p. 102)

Le théâtre devrait-il être réduit à un instrument de divertissement et à une simple répétition de la réalité? Pour Artaud, la réponse sera toujours un non retentissant. Il préconise un « théâtre de la cruauté » qui dérange et qui crée un sentiment de malaise chez le spectateur : « Le théâtre, écrit-il, est fait pour permettre à nos refoulements de prendre vie » (*ibid.*, p. 12). Et qui dit refoulement, dit subconscient. En ce sens, Artaud veut restituer la fonction rituelle qui était attribuée au théâtre à l'Antiquité, fonction qui consistait à représenter des mythes en vue de donner le sentiment réconfortant de contrôler l'inconnu et d'éliminer la peur. Contrairement à ce que son nom évoque, le « théâtre de la cruauté » n'a rien à voir avec la violence et les bains de sang. Artaud utilise le mot « cruauté » pour définir une nouvelle vision du théâtre, où le texte ne prime plus.

---

<sup>38</sup> Nous avons choisi de nous concentrer sur *Le théâtre et son double*, d'abord, en raison du titre très évocateur du point de vue traductologique et, ensuite, parce qu'Artaud y compare clairement le rôle traditionnel du metteur en scène à celui du traducteur. Toutefois, nous nous servirons également, de façon complémentaire, des écrits d'Artaud sur le Théâtre Alfred Jarry, réunis dans le tome II de ses *Œuvres complètes*.

Comme l'explique Virmaux (1970) : « [...] il ne s'agit nullement d'une cruauté physique ou même morale, mais avant tout d'une cruauté ontologique, liée à la souffrance d'exister [...] » (p. 73). Artaud en veut surtout à l'illusionnisme et à la « rethéâtralisation » du théâtre (*ibid.*, p. 10), car, affirme-t-il, ces contemporains « alors qu'ils cherchaient à se débarrasser du théâtre, ils pensaient encore et toujours au théâtre. » (*ibid.*, p. 9) « Ce qu'il faut, poursuit-il, c'est trouver *la vie du théâtre*, dans toute sa liberté » (*ibid.*, p. 10), c'est-à-dire se départir du support (le texte) et du cadre (la scène). Son opposition farouche à l'idée selon laquelle le théâtre devrait « donner l'illusion » d'être la réalité rejoint, comme on le verra, son objection à l'idée que le texte traduit devrait « donner l'illusion » d'être l'original. Car, comme il l'écrit, le but est de « se débarrasser de [...] de toute vraisemblance » (*O.C.* II, p. 11).

Le théâtre, selon Artaud, est tout d'abord sacré puisqu'il est une incarnation, voire une transe, que l'acteur a le devoir de transmettre au spectateur. L'acteur n'est pas un simple « organe d'enregistrement » (*O.C.* IV, p. 18).

« Il y a dans un spectacle comme celui du Théâtre Balinais quelque chose qui supprime l'amusement, ce côté de jeu artificiel inutile, de jeu d'un soir qui est la caractéristique de notre théâtre à nous. Ses réalisations sont taillées en pleine matière, en pleine vie, en pleine réalité. Il y a en elles quelque chose du cérémonial d'un rite religieux, en ce sens qu'elles extirpent de l'esprit de qui les regarde toute idée de simulation, d'imitation dérisoire de la réalité. » (*ibid.*, p. 72-73)

Artaud illustre bien la pensée scénocentriste puisque, selon lui, ce qui doit primer au théâtre, c'est la mise en scène, c'est-à-dire l'acteur, le son, le décor. Il souhaite inverser le rapport de supériorité entre le texte et la mise en scène. Dans *Le théâtre et son double*, Artaud parle souvent de la « dictature de l'écrivain » et de l'« assujettissement du théâtre au texte » (*ibid.*, p. 148).

« Cette idée de la suprématie de la parole au théâtre est si enracinée en nous et le théâtre nous apparaît tellement comme le simple reflet matériel du texte que tout ce qui au théâtre dépasse le texte, n'est pas contenu dans ses limites et strictement conditionné par lui, nous paraît faire partie du domaine de la mise en scène considérée comme quelque chose d'inférieur par rapport au texte. » (*ibid.*, p. 82-82)

Cette « infériorité » supposée de la mise en scène par rapport au texte ressemble à la position inférieure que l'on attribue généralement à un texte traduit. Dans sa vision du théâtre, Artaud préconise « [...] la prépondérance absolue du metteur en scène dont le pouvoir de création élimine les mots. » (*ibid.*, p. 65) Selon Artaud, le metteur en scène doit se détacher du texte pour ne plus être sous son emprise. Ce détachement sous-tend forcément une « systématique trahison des auteurs » (Virmaux, 1970, p. 90). Ce faisant, Artaud revendique « le droit de briser avec le sens du langage, de rompre une bonne fois l'armature, de faire sauter le carcan, d'en revenir enfin aux origines étymologiques de la langue qui à travers des concepts abstraits évoquent toujours une notion concrète. » (*OC. IV*, p. 121) N'est-ce pas là le but de Hölderlin lorsqu'il traduit Sophocle? Comme l'affirme Bouthors-Paillart (1997) : « La Cruauté devra permettre au metteur en scène comme aux acteurs d'échapper à la tradition théâtrale occidentale de la Soumission à une Parole dictée par un Autre. » (p. 188) Il s'agit donc d'une trahison intentionnelle des auteurs qui s'inscrit également, on le verra, dans la démarche traductive d'Artaud.

Le rejet de la soumission au texte tient aussi au fait que, pour Artaud, « toute parole prononcée est morte et n'agit qu'au moment où elle est prononcée. » (*O.C. IV*, 115) On sait qu'au théâtre, chaque nouvelle répétition d'une pièce est différente de celles qui la précèdent. Artaud prône un spectacle qui est unique, qui « donne l'impression d'être aussi imprévu et aussi incapable de se répéter que n'importe quel acte de la vie, n'importe quel événement amené par les circonstances. » (*O.C. II*, p. 18), car, selon lui, « [l]'acteur ne refait

pas deux fois le même geste. » (*O.C.* IV, p. 17) C'est ce qu'il tente de faire valoir dans « En finir avec les chefs-d'œuvre ». En fait, Artaud va jusqu'à affirmer qu'il faut détruire les textes, une fois qu'ils ont été créés, afin d'ouvrir la porte à d'autres créations : « On doit en finir avec cette superstition des textes et de la poésie *écrite*. La poésie écrite vaut une fois et ensuite qu'on la détruisse. Que les poètes morts laissent la place aux autres. » (*ibid.*, p. 93-94)

Bien avant son « théâtre de la cruauté », Artaud écrit ceci dans « L'évolution du décor », un article paru dans *Comoedia*, le 19 avril 1924 : « L'asservissement à l'auteur, la soumission au texte, quel funèbre bateau! Mais chaque texte a des possibilités infinies. » (*O.C.* III, p. 9) Si Artaud affirme que chaque texte offre des « possibilités infinies », c'est dire qu'il conçoit le texte comme un réseau ouvert, interprété de différentes façons selon la subjectivité des lecteurs : « des traductions de traductions de traductions », pour reprendre l'expression de Paz (cité par Basalamah, 2009, p. 386-387). Étant tributaire du regard d'autrui, le sens du texte n'est donc pas fixe. Notons aussi l'emploi de l'adjectif « funèbre ». N'est-ce pas là un clin d'œil à la « mort » de l'auteur-Dieu? Artaud renverse donc la hiérarchie entre l'auteur et le metteur en scène et, comme on le verra plus loin, celle entre l'auteur et le traducteur.

### **3.2.2. Le renversement du rapport entre l'auteur et le metteur en scène**

S'en prendre à la « tyrannie du texte » (Derrida, 1967, p. 347) signifie également remettre en question la suprématie de l'auteur sur la mise en scène de son œuvre. Entre l'auteur et le metteur en scène se dégage le même rapport de maître à esclave que celui qui existe entre l'auteur et le traducteur. Et Artaud en est pleinement conscient :

« Si donc, l’auteur est celui qui dispose du langage de la parole, et si le metteur en scène est son esclave, il y a là une simple question de mots. Il y a une confusion sur les termes, venue de ce que, pour nous, et suivant le sens qu’on attribue généralement à ce terme de metteur en scène, celui-ci n’est qu’un artisan, un adaptateur, une sorte de traducteur éternellement voué à faire passer une œuvre dramatique d’un langage dans un autre; et cette confusion ne sera possible et le metteur en scène ne sera contraint de s’effacer devant l’auteur que tant qu’il demeurera entendu que le langage des mots est supérieur aux autres, et que le théâtre n’en admet pas d’autre que celui-là. » (*O.C.* IV, p. 143)

À première vue, Artaud semble attribuer une connotation péjorative au mot « traducteur ». Mais, en réalité, il en veut surtout au paradigme conventionnel de la mise en scène et, par extension, de la traduction. À ce sujet, Derrida (1967) affirme : « [...] c’est au théâtre comme répétition qu’[Artaud] ne peut pas se résigner, au théâtre comme non-répétition qu’il ne peut pas renoncer [...] » (p. 366-367). En effet, aux yeux de l’auteur du *Théâtre et son double*, le metteur en scène doit tout faire pour éviter d’être un simple imitateur qui doit sans cesse représenter la parole d’autrui, sans ajouter du sien. Autrement dit, le metteur en scène ne devrait pas être ce « traducteur éternellement voué à faire passer une œuvre dramatique d’un langage dans un autre ». Ici, on ne peut s’empêcher de penser au mythe de Sisyphe. Au lieu de répéter le même geste comme Sisyphe, le metteur en scène – et par extension, le traducteur – doit apporter un souffle nouveau au texte. Selon Artaud, le but de la représentation, quelle qu’elle soit, n’est pas de répéter ce qu’un autre a écrit, mais de le dépasser et de l’actualiser. Il en résulte donc un texte « transfiguré » et actualisé. Transfiguré, car le texte cible se trouve enrichi par le passage du temps et le regard d’autrui. Actualisé, car le texte doit répondre aux besoins du « Grand Public » (*O.C.* VI, p. 405). Artaud semble donc renier la fonction « platonicienne » de la représentation, comme simple

exercice d'imitation ou de répétition, et cette vision se manifeste aussi dans sa façon de traduire ou de transposer les textes d'autrui.

Aux yeux d'Artaud, l'auteur d'une pièce de théâtre ne devrait pas avoir la mainmise sur la réalisation de celle-ci. Le metteur en scène, lui, a le pouvoir d'adapter un texte – qui est figé dans le temps – à l'époque dans laquelle il se trouve. Parfois, plusieurs siècles séparent l'auteur et les spectateurs d'une pièce de théâtre. Le « théâtre de la cruauté » propose de « faire venir » le texte au public, et non l'inverse. Sur ce point, Artaud s'inscrit en faux contre la démarche traductive privilégiée par les Romantiques allemands qui sont contre la naturalisation des œuvres. Ainsi, dans *Des différentes manières du traduire*, Schleiermacher (1999 [1813]) affirme : « Ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille et fait que l'écrivain aille à sa rencontre. » (p. 49)<sup>39</sup> Comme l'exprime Berman (*ibid.*, p. 19-20), dans le premier cas, il s'agit de faire « comme si » le lecteur savait lire la langue de départ et dans le second cas, de faire « comme si » l'auteur savait écrire dans la langue d'arrivée. Schleiermacher préconise la première méthode, alors qu'Artaud préfère la seconde. Il ne fait aucun doute qu'Artaud est contre l'idée de laisser l'écrivain « le plus tranquille possible ». En effet, Artaud définit le théâtre de la cruauté comme « [...] un théâtre qui élimine l'auteur au profit de ce que dans notre jargon occidental du théâtre, nous appellerions le metteur en scène » (O.C. IV, p. 72).

Sans doute l'exemple le plus éloquent de ce rapport subversif à l'auteur remonte à l'époque du Théâtre Alfred Jarry. En 1928, une des pièces au programme était un acte du *Partage de midi*, joué sans annonce et sans la permission de son auteur, Paul Claudel, pour

---

<sup>39</sup> Traduit par Antoine Berman.

« bien marquer qu'une œuvre littéraire appartient à tous » (de Mèredieu, 2006, p. 366). Il s'ensuit un scandale, alimenté par Breton et ses amis. Aussi ne faut-il pas s'étonner de voir qu'Artaud préconise la « visibilité » du metteur en scène. D'ailleurs, toujours à l'époque du Théâtre Alfred Jarry, lors de la première représentation du *Songe* de Strindberg en juin 1928, Artaud montrera sur scène pour déclarer, à la surprise générale des spectateurs au nombre desquels on comptait une délégation suédoise, que Strindberg « détestait toutes les patries, et en particulier sa patrie suédoise » (*ibid.*, p. 384). De « travailleur de l'ombre », le metteur en scène se retrouve donc sous les feux de la rampe. En somme, Artaud veut rendre « visible » le travail du metteur en scène, dans le but de remplacer la dualité entre l'auteur et le metteur en scène par un « Créateur unique, à qui incombera la responsabilité double du spectacle et de l'action » (*ibid.*, p. 111-112). Pour Artaud, la mise en scène n'est pas un « art mineur et asservi » (*ibid.*, p. 143). Dans une lettre datée du 15 septembre 1931, il écrit à Benjamin Crémieux :

« Tant que la mise en scène demeurera [...] un simple moyen de présentation, une façon accessoire de révéler des œuvres, une sorte d'intermède spectaculaire sans signification propre, elle ne vaudra qu'autant qu'elle parviendra à se dissimuler derrière les œuvres qu'elle prétend servir. » (*ibid.*, p. 126)

Bref, Artaud défend ardemment le rôle créateur du metteur en scène. Mettre en scène une pièce, c'est rendre visible un texte abstrait, le transposer en chair et en os, sous un autre format, par l'entremise des acteurs qui servent de signes. Il s'agit donc là d'un acte traductif dans son sens le plus expressif : le metteur en scène joue le rôle du traducteur au théâtre et, encore, plus au cinéma où il a un plus grand contrôle sur le produit final. Le 28 mai 1933, Artaud écrit à Jean Paulhan : « Pour moi nul n'a le droit de se dire auteur, c'est-à-dire créateur, que celui à qui revient le maniement direct de la scène. » (*ibid.*, p. 141) Artaud

considère donc le rôle du metteur en scène plus important que celui de l'auteur, car ce qui compte pour lui, ce n'est pas l'auctorialité, mais bien la créativité. On peut donc en déduire que, pour Artaud, un auteur est synonyme de créateur et que celui qui s'emploie à « faire passer une œuvre dramatique d'un langage dans un autre » devrait occuper un rôle tout aussi créateur. Ainsi, Artaud annonce la « mort de l'auteur » (Barthes, 1984).

### **3.2.3. Le rôle central du spectateur**

En renversant la hiérarchie entre l'auteur et le metteur en scène, Artaud crée un théâtre où le spectateur ne peut rester indifférent à la représentation dont il est témoin et où le recours à la parole est réduit au strict minimum. Pour ce faire, Artaud souhaite employer de nombreuses techniques innovatrices. D'abord, inspiré de la danse balinaise, Artaud entend créer un nouveau langage théâtral dans lequel les acteurs sont des « hiéroglyphes à trois dimensions » (*O.C.* IV, p. 65-66) qui transmettent « un sens précis, qui nous frappe plus qu'intuitivement, mais avec assez de violence pour rendre inutile toute traduction dans un langage logique et discursif » (*ibid.*). Devenu signe intersémiotique, l'acteur artaldien n'aura plus besoin de recourir au langage courant, c'est-à-dire aux mots : le cri, le souffle, le corps suffiront pour transmettre directement au spectateur son état d'âme : « Toute émotion a des bases organiques. C'est en cultivant son émotion dans son corps que l'acteur en recharge la densité voltaïque. » (*ibid.*, p. 182) C'est ce qu'Artaud appelle l'« athlétisme affectif » (*ibid.*, p. 154) Le « théâtre de la cruauté » fait donc appel à un « langage de sons, de cris, de lumière, d'onomatopées » (*ibid.*, p. 107). Cette conception de l'acteur correspond, nous le verrons, aux glossolalies qu'Artaud intégrera dans ses traductions durant la période asilaire : les mots deviennent des cris, dénués de sens mais, en même temps, riches en possibilités sémantiques.

Devant cette surcharge « affective », le spectateur n'est plus un voyeur passif, mais un agent qui contribue au sens de la représentation. Comme dans la théorie du « Reading response », ou la théorie de la réception et de la lecture (Murray, 1999), le lecteur participe au sens. Dans cette école de pensée, la triade Auteur-Texte-Lecteur est renversée, le lecteur étant la force motrice de l'actualisation d'un texte. Autrement dit, le récepteur est au centre de la littérature. Nous verrons que ce principe est important dans sa conception du théâtre et de la traduction.

Dans son projet du « théâtre de la cruauté », Artaud accorde un rôle central au spectateur et ce, de différentes façons. En premier lieu, Artaud transforme complètement l'espace théâtral pour mettre le spectateur au centre de l'action. Il change la configuration spatiale de la scène de sorte que le spectateur soit assis au centre et que l'action se déroule autour de lui. « Dans cet enclos, écrit Artaud, le spectateur sera placé au centre et le spectacle se déroulera autour de lui [...] » (Virmaux, 1970, p. 115). Dans le premier manifeste du « théâtre de la cruauté », Artaud propose d'ailleurs de supprimer la scène, cette barrière entre l'acteur et le spectateur, comme on peut le lire dans le premier manifeste du théâtre de la cruauté :

« Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera établie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle. Cet enveloppement provient de la configuration même de la salle. » (O.C. IV, p. 114-115)

Dans ce nouvel espace où vie et théâtre coexistent, le spectateur se sent au cœur de l'action, le but étant de faire en sorte que le théâtre devienne la vie réelle. Si nous jugeons cet

aspect important du point de vue de la traduction, c'est parce que le rapport qu'Artaud entretient avec le spectateur détermine aussi sa relation avec le lecteur.

« La salle sera close de quatre murs, sans aucune espèce d'ornement, et le public assis au milieu de la salle, en bas, sur des chaises mobiles qui lui permettront de suivre le spectacle qui se passera tout autour de lui. En effet, l'absence de scène, dans le sens ordinaire du mot, invitera l'action à se déployer aux quatre coins de la salle. » (*ibid.*, p. 115)

Stimulé par tous ses sens, le spectateur se trouve ainsi « au milieu » (*ibid.*, p. 98) du spectacle, tant au sens propre qu'au sens figuré : « C'est pour prendre la sensibilité du spectateur sur toutes ses faces, que nous préconisons un spectacle tournant, et qui au lieu de faire de la scène et de la salle deux mondes clos, sans communication possible, répande ses éclats visuels et sonores sur la masse entière des spectateurs. » (*ibid.*, p. 103) Si Artaud insiste sur l'importance d'agir sur la sensibilité du spectateur, c'est parce qu'il veut créer un effet puissant sur son subconscient. Il écrit : « [...] je propose d'en agir avec les spectateurs comme avec des serpents qu'on charme et de les faire revenir par l'organisme jusqu'aux plus subtiles notions. » (*ibid.*, p. 97-98) À cette fin, il utilise des techniques jamais employées jusqu'alors : enregistrement audio du bourdon d'une cathédrale, bruits de machines, ondes Martenot, éclairages, cris – tout est mis à l'œuvre pour mettre le spectateur dans un état de transe, « le mêler de force à l'action » (*ibid.*, p. 300) et « laisser l'acteur et le public épuisés » (*ibid.*, p. 301).

Enfin, Artaud préconise l'actualisation du théâtre de sorte que le commun des mortels puisse comprendre les œuvres anciennes. Il appartient donc au metteur en scène d'adapter les pièces de théâtre au goût du jour. Voici ce qu'Artaud propose au programme du théâtre de la cruauté, entre autres, une « adaptation d'une œuvre de l'époque de Shakespeare, entièrement

conforme à l'état de trouble actuel des esprits (...) » (*O.C.* IV, p. 118-119). On constate qu'au théâtre, Artaud vise le fonctionnalisme, c'est-à-dire tout ce qui est de l'ordre de la mise en scène pour créer un effet chez le spectateur. Artaud transposera cette vision dans le domaine de la traduction, surtout durant ses années asilaires. Dans le droit fil de la théorie du *skopos* formulée par Hans Vermeer (1996), qui contient les premiers soubresauts de la libération et de l'indépendance du traducteur par rapport à l'auteur, Artaud entend mettre le spectateur au premier plan des priorités du metteur en scène :

« Les chefs-d'œuvre du passé sont bons pour le passé : ils ne sont pas bons pour nous. Nous avons le droit de dire ce qui a été dit et même ce qui n'a pas été dit d'une façon qui nous appartienne, qui soit immédiate, directe, réponde aux façons de sentir actuelles, et que tout le monde comprendra. » (*ibid.*, p. 89)

Cette dernière phrase nous paraît d'une importance cruciale pour comprendre l'approche traductive d'Artaud. L'actualisation des chefs-d'œuvre du passé en appelle de la position supérieure attribuée à l'auteur. À ce sujet, Artaud affirme : « Et si, par exemple, la foule actuelle ne comprend plus *Œdipe Roi*, j'oserais dire que c'est la faute à *Œdipe Roi* et non à la foule. » (*ibid.*, p. 90) Le théâtre n'est donc plus réservé à l'élite.

Ici, une remarque s'impose sur le principe d'actualité, qui est si cher pour le « théâtre de la cruauté ». Artaud ajoute : « Si la foule ne vient pas aux chefs-d'œuvre littéraires c'est que ces chefs-d'œuvre sont littéraires, c'est-à-dire fixés; et fixés en des formes qui ne répondent plus aux besoins du temps. » (*ibid.*, p. 91) Le metteur en scène doit donc tâter le pouls de son public, ici et maintenant.

« [...] et reconnaissons que ce qui a été dit n'est plus à dire; qu'une expression ne vaut pas deux fois, ne vit pas deux fois; que toute parole prononcée est morte et n'agit qu'au moment où elle est prononcée, qu'une forme employée ne sert plus et n'invite qu'à en rechercher une autre, et que le théâtre est le seul endroit au monde où un geste fait ne se recommence pas deux fois. » (*ibid.*, p. 90-91)

En somme, le geste ne s'accomplit qu'une fois sur la scène, d'où la supériorité de la mise en scène par rapport au texte. Par le fait même, l'œuvre est détachée de son point d'origine – l'auteur – pour être recréée à chaque nouvelle interprétation. Une pièce de théâtre devient unique dans chaque réception ou représentation de l'œuvre. Si nous insistons sur cet aspect, c'est parce qu'il permet de comprendre pourquoi Artaud produit des traductions déliées du texte de départ. Qu'un texte soit représenté sur les planches – c'est-à-dire une traduction « intersémiotique » (Jakobson, 1963 et 1973) – ou qu'il soit transposé vers une autre langue – c'est-à-dire une traduction « interlinguistique » (*ibid.*) –, le résultat est forcément différent à chaque interprétation – ou du moins, telle doit en être la visée, selon Artaud. Il est évident que le passage du temps, du texte source au texte cible, vient ajouter une couche sémantique qui n'existait pas dans l'original. Or, le poststructuralisme pousse cette idée encore plus loin, en alléguant que tout texte est tributaire du regard qu'on lui porte, nonobstant le passage du temps. Artaud semble prévoir ici le concept derridien de l'« itérabilité », qui désigne le côté instable du signe (Ramond, 2001).

Par ailleurs, en affirmant que le théâtre, art complet, doit répondre aux besoins du public, Artaud prend le contre-pied de Benjamin, pour qui l'art n'est pas destiné à un public. Artaud déclare : « Assez de poèmes individuels et qui profitent à ceux qui les font beaucoup plus qu'à ceux qui les lisent. » (*ibid.*, p. 95) On constate donc l'importance du lecteur, que l'on peut considérer comme un avatar du spectateur.

En renversant la hiérarchie entre l'auteur et le metteur en scène, Artaud souhaite mettre fin à l'asservissement du théâtre au texte et accorder au spectateur une place centrale. Un tel constat n'est pas sans avoir des répercussions directes sur l'acte traductif. Voilà pourquoi il n'est pas surprenant de voir Artaud traduire des textes à la manière d'un metteur en scène qui transforme l'œuvre selon les besoins du public et de l'époque. C'est ce que nous permettra de constater notre analyse des paratextes sur la traduction. Nous verrons qu'Artaud applique ces mêmes concepts – la visibilité du metteur en scène et de l'acteur, la primauté de la mise en scène sur le texte et le rôle central du spectateur – lorsqu'il est appelé à traduire des textes.

### **3.3. Artaud et la traduction**

Si on examine l'acte traductif sous l'angle du « théâtre de la cruauté » d'Artaud, on obtient un nouveau statut du traducteur qui s'apparente à celui de l'acteur et du metteur de scène – en somme, au statut du créateur. Comme on vient de le voir, au théâtre, Artaud veut se libérer du carcan du texte et des auteurs de jadis. Il tient à rompre avec l'assujettissement de la mise en scène au texte, mettre fin à l'asservissement du metteur en scène à l'auteur et donner au spectateur un rôle central. Il s'agit là d'un combat à trois axes qui se transpose, à quelques différences près, dans la manière dont Artaud perçoit le rapport entre l'original et la traduction. Dans cette section, nous ferons un survol des paratextes d'Artaud pour essayer de voir en quoi il renverse la hiérarchie entre l'auteur et le traducteur et entre l'original et sa traduction. Avant d'aborder cet aspect, il nous paraît indispensable de déterminer d'abord ce qu'Artaud entend par traduire.

Lorsqu'on passe en revue les paratextes d'Artaud au sujet de la traduction, on constate des points de vue assez contradictoires. En fait, si Artaud n'est pas vraiment épris du rôle de traducteur, c'est parce qu'il ne s'y identifie pas – du moins pas au rôle conventionnel qu'on lui attribue. La plupart du temps, surtout à ses débuts, Artaud parle du caractère « intraduisible » de sa pensée : « Je souffre d'une effroyable maladie de l'esprit. Ma pensée m'abandonne à tous les degrés. Depuis le fait simple de la pensée jusqu'au fait extérieur de sa matérialisation extérieure dans les mots. » (*O.C. I*, p. 30) Ces mots, il les aura écrits dans sa correspondance avec Jacques Rivière. Ailleurs, Artaud écrit : « Je souffre que l'Esprit ne soit pas dans la vie et que la vie ne soit pas l'Esprit, je souffre de l'Esprit-organe, de l'Esprit-traduction, ou de l'Esprit-intimidation-des-choses pour les faire entrer dans l'Esprit » (*O.C. I*, p. 49). De plus, dans presque chaque préface ou chaque lettre sur la traduction, Artaud semble nier le fait d'avoir traduit le texte. Jugeons-en par nous-mêmes à partir de l'Avertissement qui précède *Le Moine*, d'après le roman gothique *The Monk*, de l'écrivain anglais Matthew Gregory Lewis, qui avait fait scandale à sa parution, en 1796 :

« La présente édition [...] 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. » (*O.C. VI*, p. 13)

Si Artaud n'ose pas utiliser les termes « traduction » ou « adaptation » pour décrire sa version du *Moine*, c'est parce que ces mots semblent avoir des connotations négatives dans le domaine littéraire, car l'élément de la créativité y est souvent absent. À quoi fait-il allusion en évoquant les « sales privautés » de la traduction? Probablement au fait que la traduction est généralement considérée comme un acte d'imitation, dénué de créativité. Cela

rejoint en quelque sorte la définition du mot « version », comme simple exercice pédagogique (Ladmiral, 1994, p. 55). D'aucuns diront que le mot « copie » insinue déjà cette idée d'imitation, mais Artaud emprunte ce terme non pas du domaine textuel, mais de celui pictural. En effet, dans le domaine des beaux-arts, la copie est un processus d'apprentissage ainsi qu'un tremplin vers la création. Pollock (2002) affirme à juste titre :

« Une copie n'a pas la même valeur selon qu'elle est le travail d'un apprenti, d'un faussaire ou d'un artiste reconnu. En s'efforçant de recréer des tableaux anciens, le maître ne délaisse pas son œuvre pour autant; il revendique une filiation et libère des intensités encore latentes dans son modèle. Lorsque Picasso copie *Les Ménines* de Vélasquez, cela devient un tableau de Picasso. » (p. 18-19)

Tout comme le maître-peintre recrée un tableau et se donne le droit de s'approprier le produit final en raison de sa « fonction peintre », Artaud réécrit un texte et se donne le droit d'en revendiquer la propriété grâce à sa « fonction auteur ». Voilà pourquoi Artaud affirme, à tout bout de champ, qu'il n'a pas traduit tel ou tel texte au sens conventionnel du terme. Artaud ne croit donc pas que la traduction est un acte d'imitation. Tout comme au théâtre, Artaud ne veut pas « imiter » ce qui a déjà été écrit, mais plutôt l'« actualiser » et le « personnaliser ».

Cette horreur de l'imitation est apparente dans une lettre qu'Artaud rédige à Jean Paulhan durant son séjour au Mexique et dans laquelle Artaud exhorte ce dernier à faire publier sans tarder *Le théâtre et son double* :

« Si j'insiste c'est que je pense que dans une époque de trouble, de désordre et de révolution ce livre contient des réponses à bien des questions qui se posent; s'il avait paru en février dernier comme c'était convenu j'aurais fait figure de précurseur, maintenant et COMME D'HABITUDE, je risque de faire figure de suiveur et d'imitateur. » (*O.C.* V, p. 289)

Faire figure de précurseur et non pas de suiveur et d'imitateur – tel semble être le mot d'ordre d'Artaud même lorsqu'il traduit. Dans une autre lettre adressée à Jean Paulhan et datée du 21 mai 1936, toujours pendant son séjour au Mexique, Artaud écrit ceci :

« Je viens de conclure un arrangement avec les principaux journaux de Mexico, [...] pour que les conférences que je vous ai envoyées soient publiées en espagnol. C'est pourquoi j'espère beaucoup, cher ami, que ces conférences paraîtront dans leur texte original, en français, dans la N.R.F. avant que Paris ne les connaisse en espagnol et qu'on ne soit obligé de les traduire pour les lire. [...] Évitez-moi, cher ami, je vous en prie, cette dérision de voir mes textes connus en espagnol à Paris avant de l'être dans leur langue originale. » (*ibid.*, p. 284-285)

Les deux extraits ci-dessus montrent à quel point Artaud tient à ce que ces textes écrits en français apparaissent avant leur traduction, comme si la traduction diminuait la valeur de ses écrits. À partir de ces constats, on peut conclure que, pour Artaud, traduire ne signifie pas imiter, mais recréer. En conférant au traducteur un statut de réécrivain, Artaud revendique l'indépendance du traducteur. Comme au théâtre, cette posture sera articulée selon trois axes : la visibilité du traducteur, le renversement du rapport auteur/traducteur et le rôle central du lecteur.

### **3.3.1. Le rejet de l'invisibilité du traducteur**

L'invisibilité du traducteur, on l'a vu, est une notion illusoire, puisque la subjectivité entre en jeu dans tout acte d'énonciation. Cette illusion de l'invisibilité est attribuable au fait que, dans le domaine éditorial et selon la doxa juridique, notamment le droit d'auteur, on s'attend à ce que la place du traducteur soit en marge et en retrait du livre. Il suffit, pour s'en convaincre, d'examiner la page couverture de tout livre traduit. En général, le nom du traducteur apparaît en petits caractères au-dessous de celui de l'auteur. Les seuls endroits où

le traducteur peut se rendre visible se trouvent en marge du texte, c'est-à-dire dans les notes de bas de page, les préfaces et les postfaces. C'est là qu'il peut se permettre d'apporter des précisions et des explications au lecteur. Mais le traducteur peut, consciemment ou non, laisser des traces de son intervention dans le texte d'arrivée.

Artaud a recours, lui aussi, à ces mêmes moyens pour intervenir dans le texte qu'il traduit, mais il va beaucoup plus loin qu'une simple précision ajoutée ici et là. Lorsqu'il traduit des textes, il se rend visible. On ne parle pas ici d'une visibilité subtile, mais bien d'une visibilité qui saute aux yeux, qui défie parfois la logique et qui remet en question le rapport unissant l'auteur à son texte. Au lieu de se confiner dans les marges du texte, Artaud s'immisce dans le texte même : non seulement ajoute-t-il des sections de son cru, mais il annonce son intention dans le titre même, soit en modifiant complètement le titre au point de le rendre méconnaissable, soit en ajoutant son nom à l'intérieur même du titre, à côté de celui de l'auteur.

Une double visibilité donc : dans le texte même et dans le titre. Plusieurs études, (Tomiche, 2012; Brisset, 1985a et 1985b; Davison-Pégon, 2001) ont déjà mis en lumière la visibilité dans le texte traduit. Rappelons que Tomiche (2012) a montré comment, par l'utilisation de glossolalies dans les textes traduits durant la période asilaire, Artaud s'est forgé une poétique propre à lui. Voilà pourquoi, pour les besoins de la cause, nous nous attarderons à la visibilité dans le paratexte et non dans les textes mêmes. Notre analyse portera donc sur la visibilité d'Artaud dans le choix de ses titres.

En effet, avant même le texte, la visibilité d'Artaud apparaît dès le titre. Ce qui est d'autant plus intéressant, c'est l'utilisation de prépositions pour marquer l'appropriation du texte par Artaud. Jugeons-en par nous-mêmes. *The Monk* sera traduit par *Le Moine de Lewis*,

*raconté par Antonin Artaud; The Cenci, A Tragedy in Five Acts* de Percy Shelley par *Les Cenci. Tragédie en quatre actes et dix tableaux, d'après Shelley et Stendhal*; et le chapitre VI de *Through the Looking-Glass*, intitulé en anglais « Humpty Dumpty » par *L'arve et l'aume, Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll*. À travers ces trois prépositions – « par », « d'après » et « contre » –, on observe une évolution du rapport d'Artaud avec l'original et l'auteur. Ces trois titres correspondent respectivement aux trois grandes étapes de sa vie : la période surréaliste, la période du « théâtre de la cruauté » et la période asilaire. Nous examinerons, à tour de rôle, chacune de ces prépositions afin de mieux comprendre le rapport entre le texte-source et le texte-cible dans la vision artaldienne de la traduction.

### **3.3.1.1. *Le Moine de Lewis, raconté par Antonin Artaud***

Il est rare de voir un traducteur juxtaposer son nom à côté de celui de l'auteur, dans le titre même du texte traduit. Une telle démarche, certes avant-gardiste, sous-entend deux particularités du texte d'arrivée : d'abord, qu'il ne s'agit peut-être pas d'une traduction traditionnelle et, ensuite, que le traducteur tient à souligner son apport personnel dans le but, intentionnel ou non, de s'appropriier le texte de départ. Chose certaine, le traducteur se rend visible dès le départ. Cela crée aussi l'effet d'une mise en abîme ou, pour ainsi dire, d'une parenthèse à l'intérieur d'une parenthèse. Tel est l'effet qui ressort du titre *Le Moine de Lewis, raconté par Antonin Artaud*. Autre particularité, alors que seul le nom de famille de l'auteur apparaît, le traducteur, lui, ajoute son nom au complet. Telle une balance penchée d'un côté, ce titre semble accorder plus de poids au traducteur. Pourquoi Artaud choisit-il d'ajouter son nom au titre? Que peut-on déduire d'un tel choix de titre quant à sa vision de l'acte traductif?

C'est à l'instigation de Robert Denoël, jeune éditeur belge installé à Paris, qu'Artaud se met à traduire le roman gothique *The Monk* de Lewis. Breton (1963[1924]) considérait ce roman comme un modèle pour le surréalisme (p. 24). À cette époque, Artaud fait partie du mouvement surréaliste et adhère aux principes qui l'animent. Il n'est donc pas surprenant que ce roman laisse une vive impression sur Artaud, qui prévoit d'ailleurs en faire un film. Comme l'indique de Mèredieu (2006) : « *Le Moine* est un de ces romans "gothiques", qui plurent au XIXe siècle, et dont l'atmosphère sombre d'occultisme et de magie noire, relayée par un clergé décadent, ne pouvait que séduire un Artaud alors friand d'anticléricalisme. » (p. 429) Mentionnons qu'à sa parution, en 1796, l'ouvrage fut censuré<sup>40</sup>. *The Monk* raconte l'histoire d'un moine qui tombe dans le piège de la tentation et commet des actes jugés répréhensibles par la religion. Y sont traités des sujets tabous comme le viol, l'inceste, le parricide – autant de thèmes subversifs qui reviennent souvent dans l'écriture d'Artaud, avant, pendant et après son internement. Parallèlement à la traduction, Artaud compose quelques « tableaux vivants » illustrant certaines sections du roman. Ces photographies sont insérées dans l'édition originale du *Moine*, qui paraît aux éditions Denoël et Steele en 1931. Artaud s'investit donc corps et âme à la traduction du *Moine*, en y ajoutant sa touche personnelle. D'où son hésitation à utiliser les termes « traduction » ou « adaptation » pour décrire son travail. Dans sa préface, intitulée « Avertissement », il exprime son admiration envers le texte de Lewis :

---

<sup>40</sup> *The Vehement Flame*, de Lewisohn, paru en 1930 aux États-Unis eut le même sort. On constate qu'Artaud, dans ses choix de texte à traduire ou à adapter, semble privilégier les ouvrages qui traitent de thèmes subversifs.

« Ceci dit, reste le côté fantastique du *Moine* contre lequel je continuerai à ne pas m'inscrire en faux, quelles que soient les réactions des modes littéraires à son sujet. La valeur intrinsèque du *Moine*, au point de vue littéraire, n'est ici pas en cause et ce n'est pas l'aspect sous lequel je veux le considérer. Si les milieux littéraires, qui ont remis ce livre à la mode il y a quelques années, s'en détournent, – libre à eux, – cela n'empêche pas que, littérairement parlant et en fonction de l'atmosphère extraordinaire, véritablement surnaturelle qu'il dégage par endroits, le *Moine* ne continue à demeurer un livre réussi, et d'actualité. » (*O.C.* VI, p. 15)

Par son souhait de ne pas « s'inscrire en faux » contre le côté fantastique du roman, Artaud signale indirectement son intention de respecter le support sémantique du texte de départ, sans toutefois se lier les mains. Ainsi, il réduit de moitié le texte, réécrit plusieurs chapitres et supprime toute section qui n'est pas centrale à l'action (*ibid.*, p. 416-418). En un mot, comme l'indique le titre, Artaud raconte « à sa manière » ce roman du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans un projet de lettre datée du 3 janvier 1931, Artaud écrit : « [...] ayant lu une œuvre qui m'a vivement impressionné, j'en fais à mon tour un récit aussi fidèle que possible de l'ancien, mais en y ajoutant de moi. » (*ibid.*, p. 402) Voilà pourquoi Artaud juxtapose son nom à celui de l'auteur : il « rapporte » la parole de l'autre auteur, d'un autre siècle. Artaud insiste donc sur l'importance d'actualiser ce roman. Comme on l'a vu, l'idée d'actualiser une œuvre est un des principes qu'il défend dans *Le théâtre et son double*.

En plus de moderniser le récit du *Moine*, Artaud ajoute une section, qu'il revendique comme le sien. Dans une lettre adressée à Jean Paulhan et datée de novembre 1930, Artaud écrit :

« Je vous avais averti que le texte que je vous donnais n'était qu'une adaptation. Mais dans la partie que je vous ai remise (Histoire du Juif Errant) tout ce qui est texte, rédaction proprement dite est de moi, et une certaine façon d'exposer les événements, d'en dégager le sens. Je ne pouvais aller plus loin sous peine d'aller contre l'esprit de l'œuvre qui est un roman. Et peut-être d'ailleurs suis-je déjà allé un peu loin, et je prévois qu'on me le reprochera, comme aussi toute cette adaptation dans son ensemble. » (*ibid.*, p. 401)

Artaud est conscient du risque qu'il court pour être « allé un peu loin », mais il en assume les conséquences, au nom de la création. En plus d'avoir insisté dans la préface de *Moine*, Artaud répète dans plusieurs lettres que sa version n'est pas une traduction proprement dite. Voici ce qu'il mentionne à Jean Paulhan dans une lettre du 13 janvier 1931 :

« En tout cas il ne faudrait pas prendre le travail fait pour une traduction ni même une adaptation. J'ai *raconté le « Moine »* comme de mémoire et à ma façon, faisant toutefois effort pour m'abstraire de mon *mouvement* personnel qui m'aurait induit à introduire dans toutes ces histoires une anarchie intellectuelle qui les aurait rendues imperméables au Grand Public *pour lequel ce travail m'a été COMMANDÉ.* » (*idib.*, p. 405)

Cette citation montre clairement qu'Artaud veut rester fidèle au texte, mais en actualisant le récit; il le raconte à sa manière et « de mémoire ». Artaud a d'abord dû « interioriser » le texte, comme un acteur le ferait pour l'interprétation d'un personnage « à sa manière ». D'ailleurs, Artaud avoue lui-même, dans la préface, qu'il s'était servi d'une version traduite antérieure, celle de Léon de Wailly. Il en fait donc une lecture « stéréoscopique », une méthode de lecture qui consiste à utiliser à la fois l'original et une ou plusieurs de ses traductions, vers la langue cible ou vers d'autres langues (Gaddis Rose, 1997, p. 90). En ce sens, comme l'explique Pollock, il s'agit d'une « copie au second degré » (Pollock, 2002, p. 25). D'ailleurs, selon plusieurs sources (*O.C.* VI, notes de l'éditeur,

p. 416)<sup>41</sup>, Artaud ne maîtrisait probablement pas l'anglais. Voilà un autre signe que pour Artaud, Si Artaud ajoute ou supprime des passages, c'est pour raconter le récit, « ici et maintenant ». Car l'acte de raconter présuppose une immédiateté et, presque à coup sûr, une certaine déviation par rapport à l'original. Il s'agit, en somme, d'un discours « rapporté » et, comme pour toute ré-énonciation, la subjectivité du traducteur se manifeste dans le texte (Folkart, 1991). En « racontant de mémoire et à sa manière », Artaud ajoute donc une touche personnelle à sa version de l'original<sup>42</sup>.

### 3.3.1.2. *Les Cenci. Tragédie en quatre actes et dix tableaux, d'après Shelley et Stendhal*

Artaud n'a pas pu mener à bien son projet de réaliser un film à partir de son *Moine*, ayant peu à peu délaissé le cinéma pour se concentrer sur le théâtre. *Les Cenci* s'inscrit dans la lignée du « théâtre de la cruauté ». Artaud s'inspire de deux textes : celui de Shelley (1819) et celui de Stendhal (1855), d'où le sous-titre *Tragédie en quatre actes et dix tableaux, d'après Shelley et Stendhal*. À noter que l'original de Shelley est une pièce proprement dite, intitulée *The Cenci, A Tragedy in Five Acts*, alors que celui de Stendhal est un récit qui fait partie de ses *Chroniques italiennes*. La pièce de Shelley, bien que publiée en 1819, ne fut pas représentée du vivant de l'auteur, à cause des sujets thèmes traités, notamment le parricide et l'inceste. Elle ne sera jouée pour la première fois qu'en 1922, à Londres. Cette pièce fut traduite en français par F. Rabbe, en 1887 (*O.C.* IV, notes de l'éditeur, p. 390), mais à en juger par le titre qu'Artaud donne à sa version, il y a lieu de croire qu'il se servit du texte de Stendhal en guise d'appui. Comme on peut le voir, Artaud

---

<sup>41</sup> « De plus, comme il (Artaud) l'avoue à Anaïs Nin, dans une lettre datée du 3 avril 1933 (deux ans après l'adaptation du *Moine*), il lit fort mal et pour ainsi dire pas du tout l'anglais. » (*O.C.* VI, notes de l'éditeur, p. 416)

<sup>42</sup> Voilà peut-être pourquoi *Le Moine* d'Artaud ne figure pas dans l'*Index Translationum*, puisqu'elle semble être considérée comme un « original » plutôt qu'une « traduction ».

entreprend une fois de plus une retraduction « stéréoscopique » (Gaddis Rose, 1997), en s'appuyant sur un texte anglais et sur un texte français.

Malheureusement, les représentations des *Cencis* prirent fin après deux semaines. Cette pièce est un point culminant dans la vie et l'œuvre d'Artaud, car après l'échec de son « théâtre de la cruauté », Artaud décide de partir au Mexique, puis en Irlande, d'où il est déporté au Havre. C'est à partir de là que commence son périple asilaire, qui durera environ neuf ans. Représentés dix-sept fois au Théâtre des Folies-Wagram à partir du 6 mai 1935, *Les Cenci* constituent une autre œuvre qui traite de sujets tabous, propres à choquer le spectateur de l'époque (*O.C. IV*, notes de l'éditeur, p. 389). Comparativement à la version de Shelley, « [...] les personnages d'Antonin Artaud parlent moins et agissent plus, ses indications des jeux de scène sont beaucoup plus importantes et détaillées. » (*ibid.*, p. 391)

Comme pour *Le Moine*, Artaud utilise deux versions, l'une en anglais et l'autre en français, pour aboutir à une troisième version qui lui est propre. On pourrait même soutenir qu'en l'occurrence, il s'agit de deux originaux, puisque *Les Cenci* de Stendhal n'est pas la traduction du texte de Shelley. Artaud juxtapose le nom des deux auteurs dans le titre; il reconnaît ainsi ses sources d'inspiration, mais le sous-titre « Tragédie en quatre actes et dix tableaux » ne correspond pas aux cinq actes du texte anglais. Là encore, Artaud reconnaît son apport personnel :

« J'ai tiré ma pièce de Shelley et de Stendhal, ce qui ne veut pas dire que j'ai adapté Shelley ou imité Stendhal. À l'un et à l'autre, j'ai pris le sujet, lequel d'ailleurs est historique et beaucoup plus beau en nature que sur la scène et dans les manuscrits. [...] En écrivant *les Cenci*, je n'ai pas cherché à imiter Shelley, pas plus que je n'ai copié la nature, mais j'ai imposé à ma tragédie le mouvement de la nature, cette espèce de gravitation qui meut les plantes [...]. » (*O.C. V*, p. 45)

Comme le laisse entendre la préposition « d'après », Artaud s'inspire de ces deux auteurs pour créer une pièce de théâtre propre à sa vision du théâtre de la cruauté. Il s'inscrit ainsi dans une filiation. Comme on le voit, même si Artaud suit les traces de Shelley et de Stendhal, il ne les suit pas « de près ». Les textes de Shelley et de Stendhal servent de modèles pour créer un troisième texte, à l'image du « théâtre de la cruauté. » Artaud affirme que son produit n'est ni une adaptation, ni une imitation. S'il ne s'agit ni d'une traduction proprement dite, ni d'une adaptation, ni même d'une imitation, en quoi consiste alors ce « troisième » texte? La juxtaposition des noms de Shelley et de Stendhal met en évidence les liens qui existent entre les textes. Les originaux deviennent des « pré-textes » ou des sources d'inspiration pour Artaud. L'inspiration, cet oxygène de la créativité, tisse des liens directs ou indirects entre les œuvres. Le mot « inspiration » vient du latin « spiratus », qui signifie « esprit ». Artaud écrit donc dans l'esprit de Shelley et de Stendhal. En traduction, l'original peut être considéré comme le matériel de base qui sert de source d'inspiration. La préposition « d'après » laisse entendre une reconnaissance de la source d'inspiration, mais aussi un éloignement par rapport à l'original. L'inspiration, c'est ce qui vient avant l'expiration. Il y a un rapport d'avant-après. « D'après » signifie donc « ce qui vient après », de près ou de loin. Nous associons la préposition « d'après » à l'idée d'une source d'inspiration qui traverse le produit, tout en proclamant l'autonomie de celui qui s'en inspire.

### **3.3.1.3. *L'arve et l'aume, Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll***

Avec *Le Moine* et *Les Cenci*, Artaud suit les traces des auteurs, mais seulement en parallèle : il laisse ainsi ses propres empreintes à côté de celles des auteurs dont il s'inspire. Or, durant sa période asilaire, Artaud adopte une autre approche dans la traduction du texte de Lewis Carroll : s'il suit les traces de l'auteur, c'est pour mieux les détruire.

*L'arve et l'aume, Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll* est presque aux antipodes de « Humpty Dumpty », titre que Lewis Carroll avait donné au chapitre VI de son *Through the Looking-Glass*. Le seul élément, dans le titre, qui semble lier le texte d'arrivée au texte de départ est le nom de l'auteur. D'emblée, on peut constater qu'Artaud s'en prend à deux entités : l'auteur et la langue. La langue étant un contrat social, on peut déduire qu'Artaud en veut à la société et aux psychanalystes<sup>43</sup>. C'est d'ailleurs ce qui ressort dans ses lettres durant son internement : un sentiment d'injustice envers lui, puisqu'il ne se considère pas comme un fou. Dans une lettre à Parisot, datée du 6 octobre 1945, Artaud écrit : « Et je n'admets pas que le poète que je suis ait été enfermé dans un asile d'aliénés parce qu'il voulait réaliser au naturel sa poésie. » (*O.C.* IX, p. 194)

Comme on l'a vu, cette traduction-adaptation a fait couler beaucoup d'encre. Nous proposons ici d'analyser la préposition « contre » selon la notion « skopos », qui fait le postulat suivant : toute activité humaine est déterminée par son but. On verra que le but d'Artaud, durant sa période asilaire, est tout autre.

Comme en témoignent les paratextes accompagnant ses écrits durant la période asilaire, au début de son internement à Rodez, Artaud signe ses lettres « Antonin Nalpas », du nom de jeune fille de sa mère. Dans plusieurs lettres, il parle de lui à la troisième personne, signe de son dédoublement. C'est aussi une négation de sa fonction auteur. En annonçant sa propre mort, Artaud annonce aussi la « mort de l'auteur ». Le 15 avril 1943, il écrit à Jean-Louis Barrault : « Or Antonin Artaud est mort à Ville-Évrard en août 1939. » (*O.C.* X, p. 40) Peu à peu, toutefois, Artaud se réapproprie son identité d'auteur. Il fait le bilan de son œuvre dramaturgique dans une lettre au D<sup>r</sup> Ferdière, datée du 13 août 1943 :

---

<sup>43</sup> Artaud fera figure de proue pour le mouvement « anti-psychiatrie ».

« [...] laissez-moi vous rappeler M. Ferdière qu'Antonin Artaud était le Créateur d'une Dramaturgie qu'il n'a pas seulement exposée dans de multiples écrits mais qu'il a encore matérialisée sur la scène dans les mises en scène de quatre pièces qui sont :

*Les Mystères de l'Amour* de R. Vitrac

*Le Songe* de Strindberg

*Partage de Midi* de Paul Claudel

*Victor ou les enfants au Pouvoir* de R. Vitrac

et les *Cenci* qu'il avait composés lui-même d'après Shelley et Stendhal –. »

(Artaud, Nouveaux écrits de Rodez, 1977, p. 54)

La première lettre dans laquelle il réutilise son vrai nom date du 17 septembre 1943.

Dans cette lettre, adressée au D<sup>r</sup> Ferdière, Artaud lui fait la demande suivante :

« Une seule et dernière petite chose me manque pour achever d'entrer en possession totale du bonheur. C'est 1<sup>o</sup> une occupation, une attribution, une fonction, quelque chose ici qui me donne la sensation d'être utile, de servir à quelque chose, d'être ancré sur quelque chose, vous trouverez certainement un travail à me donner ici et qui m'occupera quelques heures par jour correspondant à mes capacités. » (*ibid.*, p. 61)

On constate dans cet extrait qu'Artaud souhaite occuper une fonction pour « servir à quelque chose ». C'est alors que le D<sup>r</sup> Ferdière lui demandera de traduire le chapitre VI de *Through the Looking-Glass*. Au début, Artaud semble se soumettre au texte de départ. Dans ses premières lettres sur son travail, il écrit au D<sup>r</sup> Ferdière :

« Je crois qu'il serait excellent pour moi de me mettre à un travail précis et objectif. Voudriez-vous me faire communiquer le livre de Lewis Carroll : « the looking-glass ». Je ferai cette traduction pour Delanglade et je la ferai dans l'esprit dans lequel je vous ai traduit le petit poème de « Phantasmagorie » *thema con variazioni*, en demeurant très près du texte, mais en m'efforçant de retrouver en français la vie originale de son esprit. » (*ibid.*, p. 63-64)

Artaud a donc l'intention de suivre de « très près » le texte, tout en cherchant à restituer son « esprit » en français. Tomiche fait noter que cet esprit de soumission est peut-être lié au rapport patient-psychiatre, puisqu'Artaud souhaite montrer au D<sup>r</sup> Ferdière qu'il n'a pas perdu raison et qu'il n'a plus besoin de séances d'électrochocs. Comme le fait remarquer Tomiche : « Ce que la double entreprise d'Artaud (traduction et remise à l'écriture) va donc remettre en cause, c'est non seulement la position du sujet de l'énonciation par rapport à son énoncé mais également celle de l'original par rapport à sa traduction et celle du psychiatre par rapport à son patient comme Maîtres absolus. » (Tomiche, 2012, p. 81)

Le titre qu'Artaud finira par donner à son texte laisse entendre une prise de position contre l'auteur, Lewis Carroll. Or, cela n'insinue pas nécessairement un dérapage total par rapport au texte. Par sa traduction, Artaud propose une lecture « contrautoariale » de Lewis Carroll. Dans cette traduction « contrautoariale », on a l'impression qu'en traduisant Carroll, Artaud souhaite traduire en justice l'auteur et, par extension, la société en général pour l'injustice qu'il subit. Le titre qu'il donne à son texte, *L'arve et l'aume*, ressemble phonétiquement à un texte qu'il avait écrit en 1929 : « L'art et la mort » (*O.C.*, I). Notons au passage que le terme « larve »<sup>44</sup> est mentionné dans *Le théâtre et son double* : « Ce théâtre purement populaire, et non sacré, nous donne une idée extraordinaire du niveau intellectuel d'un peuple, qui prend pour fondement de ses réjouissances civiques les luttes d'une âme en proie aux larves et aux fantômes de l'au-delà. » (*O.C.* IV, p. 68) Cet indice intertextuel nous permet de postuler qu'Artaud est visible dans le titre.

---

<sup>44</sup> Voici ce qu'on peut lire dans *Le Bestiaire des surréalistes* au sujet d'Artaud : « Mobilisée par l'invective, la zoologie d'Artaud fait surtout porter son accent sur le vocabulaire des mal aimés du répertoire collectif, "cochon" et "chienne", auxquels se joint la vermine, "punaise" et "larve" » (Maillard-Chary, 1994, p. 37).

Si Artaud est contre Carroll, c'est aussi qu'il se rencontre avec celui-ci sur certains points. Le choc avec l'autre, ou la tension qui s'ensuit, permet à Artaud de s'affirmer, ou plutôt de se réaffirmer comme auteur et poète. La traduction devient donc un acte de confrontation, mais en même temps, un point de rencontre avec l'auteur, l'autre, l'étranger. En ce sens, « contre » veut aussi dire « égal ». D'ailleurs, dans la théorie de la déconstruction de Derrida, il s'agit d'un mot ambigu, car « être contre » signifie « être opposé à », donc « se distinguer de », mais c'est aussi « être proche » et, à la limite, « tout proche » (Ramond, 2001, p. 17) L'exemple le plus concret, c'est celui d'un escalier « contre » un mur : le mur sert à la fois d'appui et de résistance. Ainsi, si Artaud s'en prend à Lewis Carroll, c'est pour mieux revendiquer sa poétique, pour mieux se démarquer. Ce « choc » avec l'autre semble lui donner l'élan nécessaire pour créer son propre langage poétique.

Dans la postface de *L'arve et l'aume*, Artaud 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 [...], 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. » (O.C. IX, p. 174) Et il ajoute : « 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. » (*ibid.*, p. 174) En effet, mis à part les premiers vers, le poème d'Artaud est bien loin du thème ludique original. Artaud s'approprie donc ce segment à l'intérieur d'un texte qui ne lui appartient pas. Comme pour ses autres traductions, Artaud insiste sur le fait que sa version est non seulement différente de l'original, mais aussi originale. L'acte traductif devient pour lui un moyen de revendiquer son auctorialité et de s'emparer du produit qui en résulte. La traduction comme appropriation nous ramène au

concept d'ethnocentrisme de Berman (Berman, 1999, p. 29) et de Venuti. Selon Venuti (1995), la traduction est un acte empreint de violence dans la mesure où la reconstitution du texte de départ se plie aux valeurs et aux croyances de la culture d'arrivée. Venuti ajoute que la violence ethnocentrique de la traduction est inévitable, car dans le processus traductif, tout ce qui est de l'ordre de l'étranger subit un certain degré d'exclusion et de réduction, à l'image du contexte culturel de la langue d'arrivée (*ibid.*, p. 267).

Or, dans le cas d'Artaud, cette violence au texte de départ ne se limite pas à un simple acte de transposition ethnocentrique, car il rejette les valeurs mêmes de la culture et de l'institution où il se trouve emprisonné, d'où sa démarche « anti-grammaticale ». Comme le laisse entendre le titre, il ne s'agit que d'une « tentative », et non pas d'un acte pleinement accompli, ce qui insinue que tout texte est un système ouvert, à l'image de la « bibliothèque universelle » de Borges (Rabau, 2002). La « cruauté » envers le texte de Carroll est une façon, pour Artaud, de non seulement s'appropriier l'original mais aussi se réapproprier le statut d'auteur. Une double appropriation, donc, qui passe par l'autre, d'où le sens d'« égal » dans la notion du « contre » plus haut.

### **3.3.2. Le renversement du rapport entre l'auteur et le traducteur**

En revendiquant comme sien le texte traduit, Artaud renverse le rapport de supériorité de l'auteur par rapport au traducteur. Comme on l'a mentionné, Artaud ne s'identifie pas au rôle de traducteur, même lorsqu'il est appelé à traduire. Il trouve toujours moyen de traduire « à sa manière ». Comme au théâtre, où Artaud libère le metteur en scène du joug de l'auteur, il en va de même avec le traducteur. Ce renversement s'articule autour de deux axes : la primauté du texte traduit et l'inversion de la ligne temporelle.

D'un simple exercice de version – comme l'aurait voulu, peut-être naïvement, le D<sup>r</sup> Ferdière – Artaud montre que la traduction peut devenir un acte de subversion, dans la mesure où elle sert à transgresser la figure supérieure de l'auteur. Ainsi, la traduction peut devenir une forme de « lecture contrauctoriale » (Rabau, 2012), dans le prolongement de la « mort de l'auteur » de Barthes (1984).

### 3.3.2.1. La primauté du texte traduit

Nous avons vu que l'original, pour Artaud, sert surtout de trame, de point de référence et de modèle. Force est donc de constater que l'original prend un sens tout autre chez Artaud. En réalité, notre poète accorde plus d'importance à l'« originalité » qu'à l'original. C'est ce qui explique son rapport contradictoire à l'original. D'ailleurs, son « théâtre de la cruauté » repose sur un « retour aux sources » (Borie, 1989). Comme l'explique Bouthors-Paillart :

« Après l'échec des *Cenci* en 1935, Antonin Artaud quitte (fuit) tout à la fois le théâtre et la France pour entreprendre son odyssee initiatique au Mexique en 1936 puis en Irlande : nouvelle recherche éperdue des origines [...]. Antonin Artaud n'a pas trouvé au pays des Tarahumaras, encore moins à Dublin, l'énoncé des origines en quelque sorte venu d'ailleurs, *autre*, dont il était en quête. » (Bouthors-Paillart, 1997, p. 191)

Par ailleurs, Artaud fait souvent référence à un original perdu, surtout durant la période asilaire. Le 22 septembre 1945, il écrit à Parisot :

« Et j'ai, en 1934, 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. Il a été imprimé à très peu d'exemplaires, mais des influences abominables de personnes de l'administration, de l'église ou de la police se sont entremises pour le faire disparaître, et il n'en est resté qu'un exemplaire que je n'ai pas mais qui est resté dans les mains de l'une de mes filles : Catherine Chilé. » (O.C. IX, p. 187)

Bien entendu, il s'agit d'une fille imaginaire, parmi les quelques-unes qu'il évoque durant son internement. Nous ne saurons jamais s'il a réellement écrit un tel livre, mais chose certaine, il crée une filiation imaginaire. On apprend un peu plus loin que ce livre s'intitule « Letura d'Eprahi Falli Tetar Fendi Photia o Fotre Indi ». Il s'agit d'un exemple suprême des glossolalies qu'Artaud commencera à utiliser dans ses textes durant la période asilaire. La création d'une langue universelle que tout le monde peut comprendre, n'est-ce pas là un retour à l'avant-Babel? En somme, c'est très proche du concept du « pur langage » de Benjamin, un idéal utopique.

### **3.3.2.2. L'inversion de la ligne temporelle**

Artaud ne perçoit pas le rapport entre l'original et la traduction dans une ligne temporelle linéaire. Cela se manifeste surtout durant sa période asilaire. Rappelons cette fameuse phrase tirée d'une lettre adressée à Parisot et datée du 20 septembre 1945 : « [...] 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. » (*ibid.*, p. 188) Dans une autre lettre à Parisot, Artaud écrit :

« Je ne vous invite même plus à relire la Prophétie de saint Patrick dans le Dictionnaire d'Hagiographie. Car peu importe à cette heure que j'y aie été nommément désigné non seulement par mon nom, mais encore par plusieurs passages de mes poèmes de Tric Trac du Ciel paru en 1920 ou de l'Ombilic des Limbes paru en 1925, alors que ce Dictionnaire d'Hagiographie a été imprimé en 1894, deux ans avant ma naissance, et que je ne l'ai lu qu'en 1934, époque où j'ai écrit Héliogabale. » (*ibid.*, p. 231)

Cette conception non linéaire des œuvres remet en question l'argument selon lequel l'original prime du simple fait qu'il vient avant le texte traduit. Chez Artaud, le processus

traductif ressemble un peu à l'alchimie : le produit final vaut plus que les éléments de départ, parce qu'il a été « enrichi » d'une expérience nouvelle.

### **3.3.3. Le rôle central du lecteur**

Que ce soit le spectateur, la foule ou le lecteur, Artaud accorde beaucoup d'importance au récepteur de son œuvre. En somme, le lecteur représente l'autre. C'est le témoin de la souffrance d'Artaud. C'est celui qui comprend. Le lecteur a plusieurs avatars dans l'œuvre d'Artaud. Il est le destinataire de ses nombreuses lettres, le spectateur de ses pièces de théâtre ou la foule en proie à un malaise social. Durant la période asilaire, le lecteur de ses textes est d'abord le D<sup>f</sup> Ferdière, à qui il veut montrer qu'il n'est pas un « fou », comme on l'a diagnostiqué. La fonction « lecteur » est donc d'une importance capitale. Tout comme le spectateur au théâtre, le lecteur occupe une place centrale dans l'œuvre d'Artaud. Cela est d'autant plus évident si l'on tient compte de l'ardent désir d'Artaud, tout au long de sa vie, de se faire comprendre. En témoigne son abondante écriture épistolaire.

Dans les textes traduits par Artaud, le lecteur occupe une place importante dans les notes de bas de page. Artaud interpelle le lecteur, fonction qui est généralement attribuée à l'auteur et non pas, au traducteur. La suprématie du lecteur se manifeste de trois façons : les notes de bas de page, le recours abondant à la correspondance et le souci d'actualiser l'original.

En ce qui concerne les notes de bas de page ou les « notes du traducteur », il faut dire qu'Artaud ne les utilise pas souvent pour apporter des précisions quant au sens. Au contraire, ses notes de bas de page servent à interpeller le lecteur et à le faire participer à l'interprétation du sens. Nous en avons repéré deux qui sont d'intérêt puisqu'elles assument une fonction semblable à ce qu'on appelle, au théâtre, des didascalies. Selon *Le Nouveau*

*dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, les didascalies servent de « prescriptions linguistiques appelées à être transposées scéniquement ». (Ducrot et Schaeffer, 1995, p. 619) L’auteur d’une pièce ou d’un scénario s’en sert pour donner des indications aux acteurs ou aux metteurs en scène. Cependant, certaines didascalies s’adressent directement au lecteur et présentent une fonction métanarrative. Ainsi, dans *Le Moine*, Artaud ajoute la note de bas de page suivante :

« Nous avons supprimé une bonne partie du poème qui n’a d’intérêt que pour Elvire et Lorenzo et peu pour le lecteur. Celui-ci remplacera l’intervalle des points par des strophes de son invention et s’imaginera que leur lecture a duré assez de temps pour motiver le passage de dona Elvire dans la pièce à côté et son retour quelques minutes après. » (*O.C. VI*, p. 190)

On trouve également une note de bas de page dans *L’arve et l’aume*. Artaud traduit le titre « Jabberwocky » comme suit :

NEANT OMO NOTAR NEMO  
“Jurigastri – Solargultri  
Gabar Uli – Barangoumti  
Oltar Ufi – Sarangmumpti  
Sofar Ami – Zantar Upti  
Momar Uni – Septfar Esti  
Gonpar Arak – Alak Eli\*” (*O.C. IX*, p. 165)

L’astérisque qui accompagne le dernier mot renvoie à la note de bas de page suivante :

« Si tout cela ne plaît pas on peut choisir comme titre une seule de ces phrases, par exemple : MOMAR UNI ou GONPAR ARAK ALAK ELI, qui veut dire : as-tu compris? »

Ainsi, dans ces notes de bas de page, Artaud invite le lecteur à participer à l’interprétation du sens du texte. Cela montre que, pour Artaud, le sens d’un texte n’est pas

fixe. Il varie d'un lecteur à l'autre et d'une époque à l'autre. À ce sujet, rappelons ce qu'il dit au sujet de sa traduction du *Moine* :

« J'ai raconté le « *Moine* » comme de mémoire et à ma façon, faisant toutefois effort pour m'abstraire de mon *mouvement* personnel qui m'aurait induit à introduire dans toutes ces histoires une anarchie intellectuelle qui les aurait rendues imperméables au Grand Public *pour lequel ce travail m'a été COMMANDÉ.* » (O.C. VI, p. 405)

L'importance accordée aux lecteurs apparaît également dans l'écriture épistolaire abondante d'Artaud. Quand Artaud écrit, que ce soit une lettre, un manifeste ou une traduction, il s'imagine un lecteur qui le comprendra. C'est le cas surtout durant la période asilaire où la traduction devient pour Artaud une façon de rejoindre son public. Dans une lettre adressée à Parisot et datée du 17 septembre 1945, Artaud écrit : « Mais je suis sûr qu'un lecteur de mes œuvres posthumes (pensez donc!) dans quelques années la comprendra – car il faut le recul du temps ou des bombes pour juger de la situation comme il convient. » (O.C. IX, p. 187-188) Parfois, Artaud redemandait à ses correspondants de lui renvoyer ses lettres afin de les inclure dans les livres à paraître (Virmaux, 1970). La suprématie du lecteur est importante pour Artaud, car c'est ce qui lui donne l'espoir d'être compris.

Comme on peut en déduire à partir du rôle central du spectateur au théâtre, Artaud ne perd pas de vue le lecteur. On voit donc que, dans l'univers artaldien, ce n'est pas l'auteur qui occupe une position de supériorité, mais bien le lecteur. Encore là, on peut dégager une conception fonctionnaliste de la traduction.

### 3.4. Artaud, un poststructuraliste avant la lettre?

L'analyse du *Théâtre et son double* nous montre qu'Artaud souhaite libérer le metteur en scène des chaînes qui le relient au texte et annuler la suprématie de l'auteur au profit du lecteur. Sa vision de l'acte traductif semble s'articuler autour des mêmes axes : libérer le traducteur du texte, renverser la supériorité de l'auteur et accorder la priorité au lecteur. Cette symétrie entre sa vision du théâtre et celle de la traduction ne fait que renforcer les idées qui sont à la base de son « théâtre de la cruauté ». En effet, Artaud semble proposer un autre modèle de traduction gouverné par des principes inspirés du théâtre : la visibilité du traducteur/interprète/metteur en scène, le rejet de l'assujettissement à l'auteur et la primauté du lecteur/spectateur. En cela, Artaud peut être considéré comme un poststructuraliste avant la lettre, ayant prédit certaines des notions clés de ce mouvement.

Premièrement, Artaud s'attaque à la figure auctoriale et annonce la « mort de l'auteur » à plusieurs occasions, surtout dans son texte « En finir avec les chefs-d'œuvre ». Des phrases comme « ce qui a été dit n'est plus à dire » (*O.C.* IV, p. 90) ou « [q]ue les poètes morts laissent la place aux autres » (*ibid.*, p. 94) plaident en faveur de ce que Barthes (1984) affirme dans « La mort de l'auteur » :

« Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. » (p. 65)

Le texte devient donc le lieu de rencontre entre plusieurs textes, une sorte de mise en abîme qui estompe les limites de l'original. L'Auteur-Dieu est remplacé par le « scripteur » (*ibid.*, p. 64). Barthes affirme que la désacralisation de l'auteur permet au lecteur, de par son

pouvoir d'interpréter un texte à l'infini, d'en devenir l'agent producteur. Car « l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination [...] » (*ibid.*, p. 66) Autrement dit, l'unité d'un texte se trouve entre les mains du lecteur, du spectateur et, en l'occurrence, du traducteur. Tout se passe donc en aval. Cette conception du rôle central du lecteur s'inscrit dans la lignée de la théorie du « skopos » qui préconise un regard prospectif de la traduction, plutôt qu'un regard rétrospectif mettant l'accent sur le texte-source (Vermeer, 1996). Artaud accorde donc à la traduction un potentiel prospectif : il ne pense qu'au lecteur et qu'à la réception, mettant au second plan l'auteur et l'original. Il faut garder à l'esprit que le traducteur, qui tient compte de ses lecteurs cibles et de leurs circonstances, a en même temps un autre visage : celui du lecteur du texte original qui produit le sens pour lui-même comme partie du processus traductif. Par sa position de Janus, le dieu romain du passage dans l'espace et le temps, le traducteur est appelé à manipuler la langue d'arrivée (Wecksteen, 2011, p. 29). Voilà pourquoi il serait illusoire de croire que le traducteur est « invisible » (Folkart, 1991). Artaud accorde donc autant d'importance à la recevabilité de ses textes traduits qu'à celle de ses propres textes.

Deuxièmement, Artaud met en exergue le principe d'actualité. Pour Artaud, toute œuvre doit répondre aux besoins de son temps, après quoi il faut passer à autre chose ou, à tout le moins, l'adapter à l'époque actuelle. Là encore, il s'agit d'une position qui rejoint celle de Barthes (*op. cit.*) : « [...] il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant*. » (p. 64) L'acte performatif de l'écriture correspond à la théorie oxfordienne des actes de langage, élaborée par Austin et Searle. Or, la traduction est elle aussi un acte performatif, en ce sens que toute traduction se fait *ici* et *maintenant* dès l'intervention du traducteur. En actualisant le texte d'autrui, au théâtre

comme en traduction, Artaud se pose comme auteur. Or, actualiser le texte signifie également déchirer « son repos » (*O.C. IV*, p. 16), c'est-à-dire lui faire violence. Ce rapport singulier avec l'original – entre la survie et la violence – correspond à la démarche d'Artaud, en tant qu'auteur.

Le souci d'actualisation chez Artaud insinue aussi que la traduction peut comme une forme de réécriture parmi tant d'autres. En somme, il envisage la retraduction dans l'optique d'actualiser une œuvre. Ainsi, lorsqu'on lit *L'arve et l'aume*, on reconnaît l'histoire de Humpty Dumpty, mais on sait fort bien qu'il s'agit d'un texte tout à fait artaldien. On y retrouve certes les traces de l'original, mais le texte d'arrivée résonne avec les autres textes écrits par Artaud, d'où un « style de traduction » qui lui est propre. Cette résonance avec des thèmes chers à Artaud – la cruauté, la révolte, le grotesque, les glossolalies – constitue un moyen de s'appropriier le texte.

À la rigueur, on pourrait affirmer qu'Artaud conçoit la traduction comme une forme de métissage entre le soi et l'autre. Ce « branchement » (Amselle, 2004) des textes exogènes dans l'ensemble de son œuvre s'apparente à la notion moderne de « métissage » (Laplantine et Nouss, 2001) entre les cultures, où les frontières sont de plus en plus brouillées. La mise en parallèle et en opposition des textes permet à Artaud à façonner sa propre identité de poète.

Tout compte fait, Artaud propose une vision poststructuraliste de l'acte traductif, sous l'impulsion d'un rapport subversif à la figure auctoriale, à l'image de son « théâtre de la cruauté ». La traduction devient pour lui une forme de « lecture contrauctoriale » (Rabau, 2012), dans laquelle Artaud s'attaque à la figure d'autorité de l'auteur. Dans *Le théâtre et son double*, il affirme : « Toute vraie effigie a son ombre qui la double; et l'art tombe à

partir du moment où le sculpteur qui modèle croit libérer une sorte d'ombre dont l'existence déchirera son repos. » (*O.C.* IV, p. 16) Le traducteur est, en quelque sorte, ce sculpteur qui cherche à libérer l'original de « son repos » et à lui donner un nouveau souffle. À vrai dire, Artaud ne peut être considéré uniquement comme un traducteur. Il est resté fidèle à lui-même, surtout aux concepts qu'il a défendus pour assurer le renouveau théâtral de son époque. Voilà pourquoi nous préférons dire qu'Artaud était un « trad-*auctor* », incarnant les avatars de l'interprétation et de la représentation : à la fois auteur, acteur et traducteur. En effet, Artaud est le parfait exemple de l'« auteur-traducteur », celui qui prend le relais de ses prédécesseurs pour modifier ce qui existe déjà et, par le fait, s'inscrire dans une filiation (Basalamah, 2009, p. 3). En somme, même dans ses traductions, Artaud est resté fidèle à lui-même et, par son insoumission et sa confrontation à l'original, il a montré que l'acte traductif peut constituer un acte de création à part entière, conférant ainsi au traducteur un statut de ré-écrivain, libre et libérateur.

Si nous affirmons qu'Artaud est un poststructuraliste avant « la lettre », nous reconnaissons en même temps qu'il l'est sans vraiment prétendre « l'être »<sup>45</sup>. Certes, les écrits d'Artaud et, de surcroît, son approche traductive recèlent les germes du poststructuralisme, mais certaines nuances subsistent entre la pensée d'Artaud et celle des théoriciens poststructuralistes que nous avons examinés dans notre ancrage théorique exposé au chapitre 2. Il s'agit de présenter ces quelques bémols afin de montrer la touche personnelle d'Artaud. Loin de contredire la pensée poststructuraliste, ces différences révèlent plutôt qu'Artaud n'entre dans aucun moule fixe et distinct. Selon nous, ces différences s'articulent autour de deux grands axes : la notion de survie de Benjamin et la mort de

---

<sup>45</sup> Nous empruntons ce jeu de mots à Basalamah (février 2014).

l'auteur selon Barthes. Cela nous amènera aussi à parler du concept bermanien de l'ethnocentrisme du point de vue des traductions d'Artaud. Dans cette partie, nous prendrons pour modèle *L'arve et l'aume*, car comme le démontre Tomiche (2012), c'est durant sa période asilaire, et un peu grâce à ce texte, qu'Artaud forgera son art poétique.

### **3.4.1. De la survie de l'original à la survie du nom d'auteur**

Il ne fait aucun doute qu'Artaud et Benjamin se rencontrent sur de nombreux points. En plus d'assister aux mêmes bouleversements de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ces deux contemporains<sup>46</sup> s'intéressaient aux mêmes sujets : le cinéma, la peinture, le langage. Dans un article rédigé initialement en 1935 et intitulé « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », Benjamin expose son point de vue sur les promesses et les limites des nouvelles techniques de reproduction de son époque, notamment du cinéma. Ce texte, écrit presque dix ans après « La tâche du traducteur », montre un certain parallèle avec la vision benjaminienne de la traduction. « Par principe même, écrit Benjamin, l'œuvre d'art a toujours été susceptible de reproduction. Ce que des hommes avaient fait, toujours d'autres le pouvaient refaire. » (*ibid.*, p. 174). Ainsi, l'authenticité de l'original réside dans « l'ici et le maintenant » (*ibid.*, p. 175), contrairement à sa reproduction. Selon Benjamin, ce constat s'explique par deux raisons : « D'une part, la reproduction technique est plus indépendante de l'original. [...] D'autre part, la technique peut transporter la reproduction dans des situations où l'original lui-même ne saurait jamais se trouver. » (*ibid.*) Le lien de « survie » entre l'original et sa « traduction » subsiste donc même au cinéma. Cette citation nous paraît d'une importance cruciale pour expliquer le concept d'« original » chez Artaud. Car c'est

---

<sup>46</sup> À la mort de Benjamin en 1940, Artaud était déjà interné à l'hôpital de Rodez.

exactement ce que cherchera à accomplir Artaud dans toutes ses entreprises artistiques, y compris la traduction : essayer de transmettre l'ici et le maintenant du sentiment original. Autrement dit : chercher l'authenticité même dans la reproduction, au lieu de s'en tenir à un acte imitatif.

Par ailleurs, nous avons vu au chapitre 2 que, selon Benjamin (1971 [1923]), une des tâches du traducteur est de participer à la création d'un « pur langage » (*ibid.*, p. 273). Les glossolalies peuvent-elles être considérées comme l'expression d'un « pur langage »? Chose certaine, elles incarnent l'aspiration à un langage universel que « tout le monde [peut] lire » (*O.C.* IX, p. 171). Les glossolalies d'Artaud semblent recourir à plusieurs langues.

Cette brève mise en dialogue entre Artaud et Benjamin montre que les deux s'entendent sur l'interdépendance de l'original et de sa « copie », laquelle sert à assurer la survie de l'autre. Par contre, Artaud ne s'occupe pas tant de la survie de l'original, que de la survie de son identité d'auteur au moyen de l'acte traductif. À travers la traduction, ce n'est plus la survie de l'original qui compte pour lui, mais bien la survie de sa propre identité d'auteur. C'est ce qui nous amène à la mort de l'auteur ou, plus exactement, à la mort de l'autre auteur.

### **3.4.2. De la « mort de l'auteur » à la mort de l'autre auteur**

Si Artaud annonce la mort de l'auteur, c'est pour mieux accentuer sa fonction auteur. Aussi est-il mieux de parler de la « mort de l'autre auteur » dans le cas d'Artaud. Nous avons vu comment les exercices de traduction durant son internement correspondaient à la réutilisation de son nom d'auteur. C'est en s'attaquant à la figure de l'autre auteur – en l'occurrence Lewis Carroll – qu'Artaud retrouve son identité. « Jabberwocky est l'œuvre d'un lâche qui n'a pas voulu souffrir son œuvre avant de l'écrire, et cela se voit », écrira-t-il

dans une lettre en 1945 à Parisot (*O.C.* IX, p. 186). Et il ajoutera : « Jabberwocky n'est qu'un plagiat édulcoré et sans accent d'une œuvre par moi écrite » (*ibid.*, p. 188). Le choc avec l'autre qui se produit dans l'acte traductif contribue en quelque sorte à la résurrection de son identité d'écrivain et de poète. Sur quoi reposera cette identité? Sur la matérialité des mots, le souffle et l'écriture glossolalique (Tomiche, 2012). Voilà, en somme, les éléments propres à l'étrangeté – un langage poétique étranger même dans sa langue d'arrivée.

### **3.4.3. De l'ethnocentrisme à l'anthropophagie**

S'attaquer à la figure auctoriale et enfreindre le principe de la primauté de l'original insinuent-ils une propension à l'ethnocentrisme? Du moins, c'est la conclusion qu'il y a lieu de tirer en lisant la citation suivante de Berman (1995) :

« [...] la traduction se situe [...] dans cette région obscure et dangereuse où l'étrangeté démesurée de l'œuvre étrangère et de sa langue risque de s'abattre de toute sa force sur le texte du traducteur et sa langue [...]. Mais si ce danger n'est pas couru, on risque de tomber immédiatement dans un autre danger : celui de tuer la dimension de l'étranger. » (p. 247-248)

Selon Berman (1999), l'ethnocentrisme est un des principaux défauts des traductions occidentales; c'est le signe d'une « mauvaise » traduction, car « l'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement » (p. 16). Par contre Berman précise plus loin : « J'appelle mauvaise traduction la traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère » (*ibid.*, p. 17) Berman soutient donc qu'il faut laisser intacte l'étrangeté de l'original dans la langue d'arrivée.

Sous cet angle, nous pouvons affirmer que l'entreprise traductive d'Artaud ne s'accorde pas avec le message de Berman. Chez Artaud, il n'y a pas d'ethnocentrisme, car il

s'oppose aux valeurs de la société occidentale dans laquelle il vit. Par exemple, son « théâtre de la cruauté » s'inspire largement de cultures indigènes du Mexique, de la danse balinaise ou de la culture orientale. Cette ouverture vers l'altérité et l'ailleurs se ressent dans son acte traductif, parce qu'Artaud n'efface pas « l'étrangeté de l'œuvre étrangère » (*ibid.*). Il s'en prend à l'auctorialité, mais pas à l'étrangeté de la langue de départ. C'est cette étrangeté qui deviendra la marque de l'art poétique d'Artaud. Elle servira de vecteur de reconnaissance.

En cherchant à exprimer la matérialité des mots dans ses traductions durant la période asilaire et dans ses textes subséquents, Artaud fait violence non seulement à l'original, mais aussi à la langue d'arrivée. L'écriture glossolalique d'Artaud remet en question le concept d'intraduisibilité. En ce sens, Artaud pourrait être considéré comme un « intraducteur » (Santoro, 2014) au même titre que les poètes brésiliens Augusto de Campos et Haroldo de Campos. Dans le programme de son séminaire intitulé « La Poétique des Intraduisibles (I). Cosmologies poétiques », Santoro (2014) définit l'intraduction comme :

« une esthétique particulière qui conçoit un rapport avec l'étranger et la langue étrangère selon le mouvement de constitution et de transmission culturelle qui se nomme « anthropophagique ». L'anthropophage avale la chair de l'étranger dans un rituel festif et métabolise la diversité dans son organisme avec une expression non érudite mais néologique et naturelle. ». (*ibid.*)

Il y a lieu de parler d'« intraduction » chez Artaud. D'abord, cela répondrait à sa volonté de nier l'acte de traduire. On éliminerait ainsi le flou sémantique qui entoure le produit de son acte traductif. Ensuite, cette notion permettrait de mettre l'accent sur l'impossibilité de traduire les glossolalies. Enfin, cela met l'accent sur « l'intra-textualité », c'est-à-dire la traduction comme procédé intertextuel pour recycler, consciemment ou inconsciemment, ses propres idées. L'art poétique d'Artaud est émaillé de glossolalies, qui

se manifestent pour la première fois dans ses traductions pendant la période asilaire. Ses poèmes sont donc, même dans la langue de départ, à savoir le français, étranger et étrange. Cette vision débouche sur la traduction comme anthropophagie ou cannibalisme (Vieira, 2002). Dans la démarche traductive d'Artaud, le texte d'arrivée finit par dévorer et détruire le texte de départ. Ce faisant, Artaud accorde au traducteur un statut de « récrivain ». La « tâche du traducteur », selon Artaud, serait donc de retravailler un original pour en faire une œuvre personnelle. Ce renouveau du statut de traducteur, Artaud l'entreprend à son insu puisqu'il ne s'identifie pas au rôle de traducteur. Il se considère, avant tout, un créateur.

Au vu de ce qui précède, il devient évident que le « cas Artaud » en traductologie n'a pas fini de dévoiler le rapport singulier entre l'original et la traduction et le potentiel traductif de l'écriture. Ce triple creuset – la mort de l'autre auteur, l'étrangeté et la force anthropophagique – ouvre donc une perspective nouvelle sur l'acte traductif. C'est dire que les thèmes abordés par Artaud sont toujours d'actualité et, comme on le verra dans la conclusion, qu'ils servent de pistes à un champ de recherche fécond.

## Conclusion

Notre thèse visait à établir les caractéristiques de l'acte traductif dans l'œuvre d'Antonin Artaud, à l'aune de son concept du « théâtre de la cruauté ». Nous sommes partis du postulat que les pratiques traductives d'Artaud ressemblent, en grande partie, à la vision poststructuraliste du rapport entre l'original et la traduction. À travers le filtre de la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave, nous avons vu comment ce rapport a évolué pour aboutir à l'intertextualité, laquelle a ébranlé le bien-fondé de la notion d'original. En effet, dans le cadre de l'intertextualité, tout texte est un dérivé d'un autre, si bien que l'étanchéité de l'« original » s'en trouve affaiblie. Le texte est conçu comme un système ouvert qui évolue et qui est tributaire du regard que lui porte le lecteur, mettant à l'arrière-plan l'auctorialité. Le cadre théorique nous a permis de déceler, dans les écrits d'Artaud, certains soubresauts de la remise en question de la supériorité de l'auteur et de son emprise sur son texte. Au lieu de nous en tenir aux textes traduits ou adaptés, nous avons décidé d'étudier les paratextes d'Artaud ayant un lien avec la traduction. Nous nous sommes servis de deux préfaces, soit celles du *Moine* et de *L'arve et l'aume*, lesquelles contenaient suffisamment d'éléments pour montrer qu'Artaud avait une vision bien singulière de la traduction, en raison de son rapport subversif à la figure auctoriale. Nous avons également jugé bon d'étudier les écrits d'Artaud sur le théâtre et le cinéma puisque, selon nous, ces domaines ont ceci en commun avec la traduction qu'ils sont sous le signe de la représentation et, donc, du double.

À partir de ce corpus, nous avons dégagé une vision qui semble suivre de près les revendications d'Artaud au théâtre. Avant d'énumérer nos principaux constats, rappelons

qu'Artaud n'avait pas élaboré de théorie proprement dite sur la traduction. En revanche, il a écrit sur d'autres modes de représentation artistique, dont le théâtre et le cinéma. Son « théâtre de la cruauté » définissait de nouveaux rôles à la triade que forment le metteur en scène, l'acteur et le spectateur. *Le théâtre et son double*, texte phare dans l'œuvre d'Artaud, dénonce le rapport dominant/dominé entre l'auteur et le metteur en scène, qu'Artaud compare d'ailleurs à une relation de maître-esclave (*O.C.* IV, p. 143). Y est également proposé un nouveau langage théâtral, dans lequel l'acteur agit à la manière du signe hiéroglyphique. Quant au spectateur, il se trouve au « centre » de l'espace théâtral, tant au sens figuré qu'au sens littéral. Artaud souhaite que le spectateur fasse partie de l'action théâtrale et, à ce titre, il imagine un espace théâtral où le spectateur est à la fois représenté et représentant, comme le voulait Rousseau (Basalamah, 2009, p. 109). Non seulement Artaud dénonce le rapport dominant/dominé entre l'auteur et le metteur en scène, mais il fait aussi basculer le rôle du spectateur, qui passe d'un simple voyeur à un participant central. Bref, au théâtre, Artaud rejette l'assujettissement au texte, renverse le rapport entre l'auteur et le metteur en scène et accorde un rôle central au spectateur.

Notre analyse des paratextes montre un même esprit de rébellion dans l'entreprise traductive proprement dite d'Artaud. Sa vision du théâtre correspond, presque point par point, à celle de la traduction. Dans le champ de la traductologie, le « cas Artaud » souligne la visibilité du traducteur, le rôle central du lecteur dans l'interprétation et la réception d'un texte à la primauté du texte d'arrivée de par le lien de dépendance réciproque avec l'original. Nous avons vu que la visibilité du traducteur se manifeste dès le titre qu'Artaud donne à ses textes traduits. Il appose son nom d'auteur à côté de celui de l'auteur original; les prépositions qu'il utilise pour établir le nouveau rapport avec l'« autre auteur » – nous nous

sommes concentrés sur les prépositions « par », « d’après » et « contre » – montrent qu’Artaud se met sur un pied d’égalité, parfois même de supériorité, par rapport à l’auteur de la langue-source. Nulle mention des mots « traduit par »<sup>47</sup>, en marge, en petits caractères. Artaud s’immisce dans le titre, imposant sa présence d’auteur à côté du nom de l’autre auteur. Et dans chacun de ses paratextes, il affirme presque systématiquement que certaines parties du texte lui appartiennent, car elles sont nées de son cru. La traduction devient ainsi, pour lui, une façon d’approprier le texte, mais aussi paradoxalement de se réapproprier son identité d’auteur.

Par ailleurs, la mise en relief des paratextes montre qu’Artaud concevait la traduction comme une forme de réécriture plus qu’une forme dérivée d’un original. Ainsi définie, la traduction devient une forme de création en soi, et l’original entretient un rapport d’interdépendance avec le nouveau texte. La traduction devient donc un procédé intertextuel, dans lequel l’original traverse le texte en filigrane, un peu en arrière-plan, à l’image d’un palimpseste (Genette, 1982). Le corollaire en est que l’écriture est elle-même une forme de traduction. Plusieurs auteurs en sont d’ailleurs conscients. Paz affirme : « Chaque traduction est, jusqu’à un certain point, une invention et constitue ainsi un texte unique... La traduction et la création sont des opérations jumelles. » (cité par Nesterova, 2011) Proust lui-même écrit en 1927 dans *Le Temps retrouvé* : « [...] le seul livre vrai, un grand écrivain n’a pas, dans le sens courant, à l’inventer, puisqu’il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d’un écrivain sont ceux d’un traducteur. » (p. 890). C’est dire que l’écriture revêt, au départ, un potentiel traductif qui passe par la traduction intralinguistique. Au vu de ce qui précède, il devient évident que la démarche traductive d’Artaud ne se meut

---

<sup>47</sup> L’exception étant, comme on l’a vu, *Crime passionnel*, une cotraduction avec Bernard Steele, publiée en 1932 par les Éditions Denoël et Steele, puis rééditée en 1997 par la maison d’édition Phébus.

pas dans le carcan des règles, mais s'en délivre à l'appui de son « Art théâtral », entre autres. Bien que *Le théâtre et son double* vise d'abord et avant tout le dramaturge par rapport à son texte, on peut aisément transposer les principales idées qui s'y trouvent au domaine de la traduction, sachant qu'Artaud lui-même comparait le rôle du metteur en scène à celui du traducteur (*O.C.* IV, p. 143). Car *Le théâtre et son double* est un énoncé de son idéal théâtral, qu'il ne pourra pas concrétiser sur les planches, mis à part les quelques représentations de ses *Cenci*. Son esprit de rébellion est certes le fruit de l'époque, dans le droit fil du mouvement surréaliste auquel Artaud adhéra une bonne partie de sa vie. Faut-il alors s'étonner de voir Artaud proposer une conception subversive de la traduction? Artaud considérait stérilisant l'acte traditionnel de la traduction. Sous le couvert de l'« adaptation » et des autres avatars intertextuels, Artaud a réussi à faire de la traduction un mode de création à part entière.

Cette transgression est imprégnée d'une certaine « cruauté » envers l'auteur et l'original. Pourrait-on alors affirmer que c'est par sa conception subversive, mais intuitive, de la traduction qu'Artaud a pu mettre en pratique de façon la plus convaincante et plus consciente les principes de son « théâtre de la cruauté »? Certes, de son échec théâtral, Artaud s'en prendra au texte, surtout durant ses années asilaires. D'abord, il clamera la « mort de l'auteur » qu'il était, comme en témoignent plusieurs de ses lettres durant cette période<sup>48</sup>. Ensuite, il niera toute filiation familiale, préférant créer sa propre généalogie, ce qui correspond à la négation du concept de l'original<sup>49</sup>. Ce fantasme de l'auto-engendrement

---

<sup>48</sup> Dans une lettre en date du 15 avril 1943, Artaud écrit : « Or Antonin Artaud est mort à Ville-Évrard en août 1939. » (*O.C.* X, p. 40) Puis, en juillet 1943, il écrit : « Si Antonin Artaud n'est plus depuis déjà août 1939 je le remplace [...]. » (*ibid.*, p. 59)

<sup>49</sup> « Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père,/ ma mère,/ et moi » (*O.C.* XII, p. 77). Ou encore : « Je n'ai ni père ni mère [...]. Je viens du NÉANT total et absolu de moi-même. » (*O.C.* XV, p. 338).

s'apparente, à certains égards, à sa conception du rapport entre l'original et la traduction : les textes qu'Artaud « engendrera » dans le cadre de ses exercices d'« art-thérapie » seront certes « apparentés » à l'original, mais Artaud voudra couper le cordon ombilical qui les y relie par l'ajout d'éléments de son cru. À cela s'ajoutent l'importance de la voix, ou plutôt du cri, et la création d'un nouveau langage « universel », comme en font foi les glossolalies qui se manifestent de plus en plus, d'abord dans ses traductions durant son internement à Rodez, puis dans ses derniers écrits après son internement (Tomiche, 2012). Comme les séances d'électrochocs auxquelles il sera soumis, Artaud voudra « forcener le subjectile » (Derrida, 1986), c'est-à-dire violenter le support, qu'il s'agisse d'un texte, d'un dessin ou de tout autre cadre. Artaud construit ainsi un « langage d'affects » (Samacher, n.d.), qui sera la marque de son écriture poétique après son internement : « Toute traduction, chez Artaud, s'apparente donc à un champ de bataille, à un terrain de lutte entre le Moi/non-Moi effréné du traducteur, d'une part, et l'hostilité et l'omnipotence supposées de l'Autre, d'autre part. » (*ibid.*) Cette « cruauté », qui est très visible dans les dessins que fera Artaud durant son internement, se déteindra aussi sur son activité traduisante. Mais il devra passer par là pour se réaffirmer comme créateur.

La réappropriation de l'identité d'auteur par la traduction met en évidence quelques paradoxes. D'abord, même si Artaud a une vision quelque peu négative de la traduction au sens traditionnel, c'est par la traduction qu'il a pu se remettre à écrire (Tomiche, 2012). La traduction est donc, pour reprendre le terme de Derrida, un *pharmakon*, à la fois un remède et un poison. Artaud ne s'identifie pas au rôle de traducteur, mais à celui d'auteur confronté à l'intraduisibilité de sa pensée. Le deuxième paradoxe naît du constat que l'appropriation des textes d'autrui nourrit la « fonction auteur » d'Artaud. Autrement dit, si Artaud se donne

le droit de s'approprier le texte d'un autre auteur, c'est surtout parce qu'il s'appuie sur sa propre auctorialité. En détrônant l'« autre auteur », Artaud cherchera une forme de reconnaissance de son travail d'écrivain. C'est son « nom » qui lui permet de mettre en pratique une approche subversive de la traduction.

Quels enseignements peut-on tirer du « cas Artaud » en traductologie? Tout bien réfléchi, notre analyse fait ressortir trois observations. D'abord, Artaud révèle le potentiel traductif de l'écriture et, par ricochet, de l'art en général. À première vue, la proximité d'Artaud à la traduction n'est pas manifeste, mais lorsqu'on tient compte de son désir constant d'exprimer ses idées les plus profondes par toutes les formes d'art possible, force est de constater que la traduction rayonne sur toute son œuvre. Devant le potentiel traductif de l'écriture, Artaud illustre bien comment la traduction peut être considérée comme un procédé intertextuel dans lequel tout original est déjà le produit d'un autre.

Ensuite, Artaud remet en question les vieux préceptes que sont la fidélité, la transparence, l'équivalence et la fixité du sens. En fait, Artaud semble préconiser le « reconnaissable » de l'original pour ensuite revendiquer la « reconnaissance » de son travail à partir d'un texte exogène. L'original se manifeste en filigrane dans le texte traduit, mais Artaud insiste toujours sur l'originalité du texte traduit. Dans ses préfaces et ses lettres qui portent sur sa démarche traductive, il interpelle le lecteur à comparer son texte à l'original et à « reconnaître » que son texte est bien différent de celui-ci. Traduire devient donc, pour Artaud, un moyen plus qu'une fin en soi. C'est dire que le « cas Artaud » révèle aussi le potentiel créatif de la traduction.

Mais pourrait-on prendre Artaud pour modèle? Sa vision est-elle transposable dans la pratique? Ne faudrait-il pas d'abord faire figure d'auteur pour justement se donner le droit de

s'approprier le texte d'autrui? Il se pose là une question d'éthique. En fait, Artaud ne peut être considéré comme un « traducteur professionnel », celui qui sacrifie son individualité afin d'accomplir son devoir d'effacement (Basalamah, 2009, p. 352). Le moins qu'on puisse dire, c'est que le cas « Artaud » montre qu'il faut repenser le rapport entre l'auteur et le traducteur. On a souvent tendance à vouloir ramener le statut de traducteur à celui d'auteur. Pourtant, l'inverse serait tout aussi justifié : faire passer le statut d'auteur à celui de traducteur, puisque tout auteur est, en quelque sorte, un traducteur qui ré-énonce, différemment, ce qui a déjà été dit.

D'aucuns diraient que seule la folie sert de suppôt à l'approche traductive d'Artaud, comme si elle servait de prétexte ou de justification faussement rassurante. Car ne traduit pas comme Artaud qui veut. On ne peut s'empêcher de penser à la figure de Hölderlin qui, après la publication de ses traductions de Sophocle, a sombré dans la folie (Berman, 1995). Ou encore, au cas plus récent du *Schizo et les langues*, de Louis Wolfson (1970). Dans le prolongement de notre recherche, il serait intéressant d'étudier le rapport entre la folie et la traduction. En quoi la traduction est-elle un réceptacle, voire un cadre d'interprétation pour la folie et la schizophrénie? Dans le cas d'Artaud, on peut affirmer que la traduction s'est avérée salutaire pour son retour à l'écriture, contrairement à Hölderlin.

Tout au long de ces pages, nous avons tenté de jeter un regard traductologique sur l'œuvre d'Artaud. Aux questions « Comment traduit Artaud? » ou « Comment Artaud conçoit l'acte traductif », semble faire écho une autre, tout aussi intéressante : « Comment traduire Artaud? » Bien que cette question ait dépassé la portée de notre thèse, il n'en demeure pas moins qu'une mûre réflexion sur cet aspect pourrait ouvrir d'importantes pistes de recherche sur le caractère « intraduisible » de certaines formes de pensée, notamment les

glossolalies auxquelles s'adonne Artaud vers la fin de sa vie. Artaud aurait-il recours aux glossolalies, entre autres, pour protéger ses textes contre la traduction, l'intraduisibilité étant conçue – parfois à tort – comme une des caractéristiques de la vraie poésie (Berman, 1999)? Ou est-ce plutôt, dans un mouvement contraire, pour permettre au lecteur le libre choix d'interpréter ce qu'il entend? Voilà autant de questions qui méritent, selon nous, une réflexion plus poussée.

L'intraduisibilité apparente des glossolalies d'Artaud nous amène à une autre question complémentaire : comment a-t-on traduit Artaud dans d'autres pays<sup>50</sup>? Qui sont ces traducteurs qui ont traduit Artaud? Ont-ils connu le même sort que notre poète? D'après les quelques indices repérés dans notre recherche, il ressort clairement que le périple d'Artaud au Mexique en dit long sur son rapport avec la traduction. En sol étranger, Artaud se rend vite compte de la nécessité de la traduction. C'est non sans une certaine fierté qu'il écrit depuis Mexico à Jean Paulhan dans une lettre du 21 mai 1936 : « Par chance je suis tombé sur un intellectuel Mexicain qui avait déjà traduit les « *Saisons en enfer* » de Rimbaud et qui a fait de mes textes de merveilleuses traductions. » (*O.C.* V, p. 285) Aux yeux d'Artaud, la filiation littéraire du traducteur qui traduit son texte est donc tout aussi importante que celle de l'auteur qu'il est lui-même appelé à traduire. Sans doute le point culminant de son voyage au Mexique constitue son séjour chez les Tarahumaras en vue d'assister au rite du peyotl<sup>51</sup>. Grâce à ce voyage, à résonance anthropologique, Artaud aura montré comment la recherche de l'autre est, en réalité, une quête de soi, une *Bildung* au sens

---

<sup>50</sup> Selon l'*Index Translationum* de l'UNESCO, *Le théâtre et son double* aurait été traduit dans une quinzaine de langues. Il s'agit, semble-t-il, de l'ouvrage le plus traduit d'Artaud. Toutefois, l'*Index* ne semble pas être complet, puisqu'on ne trouve pas, parmi les résultats, la traduction (vers l'anglais) de Mary Caroline Richards (1985) ni celle (vers l'anglais aussi) de Victor Corti (1970) (UNESCO, *Index Translationum*, consulté le 21 avril 2014).

<sup>51</sup> Artaud relate son expérience dans son texte « Les Tarahumaras » (*O.C.* IX).

où l'entendaient les romantiques allemands (Berman, 1995). Car, de cet épisode, il ne sortira pas indemne. C'est à son retour à Paris que commence le début de son séjour dans les hôpitaux psychiatriques. La fascination de l'altérité est, pour Artaud, une autre façon de réclamer son étrangeté.

Nous en revenons donc au « Je est un autre » de Rimbaud. Dans le petit poème sur les poissons qu'Artaud greffe à sa traduction du texte de Lewis Carroll, poème dont il revendique l'originalité, on trouve une phrase intéressante : « Vaut-il mieux être que d'obéir? » Ces mots résument, à notre sens, la vision artaldienne de la traduction. C'est le dilemme traductif par excellence : être ou obéir, suivre ou ne pas suivre? Pour Artaud, la réponse aura été sans équivoque : « être » fidèle à lui-même, même à ses risques et périls. Voilà pourquoi il n'a pas voulu se conformer au statut traditionnel du traducteur, celui qui se rend invisible, qui respecte la figure d'autorité de l'auteur et qui se plie aux dictats du concept d'original. L'absolu, Artaud l'aura cherché jusque dans l'acte traductif.

## Annexe

### Textes exogènes dans l'œuvre d'Artaud

**1921** - *Le Palais hanté* (*The Haunted Palace*, Poe, 1839)

**1924** - *L'étonnante aventure du pauvre musicien* (*The Story of Mimi-nashi Hôichi*, Lafcadio Hearn, 1903)

**1925** - *Paul les oiseaux ou la Place de l'Amour* (« Paolo Uccello » dans *Vies imaginaires*, Schwob, 1896)

**1925** - *Le Jet de Sang* (*La Boule de verre*, Salacrou, 1924)

**1929** - *Le Maître de Ballantrae* (*The Master of Ballantrae*, Steveson, 1889)

**1931** - *Le Moine de Lewis, raconté par Antonin Artaud* (*The Monk*, Lewis, 1796)

**1932** - *Crime passionnel* (*The Vehement Flame*, Ludwig Lewisohn, 1930)

**1935** - *Les Cenci. Tragédie en quatre actes et dix tableaux, d'après Shelley et Stendhal* (*The Cenci, A Tragedy in Five Acts*, Percy B. Shelley, 1819 et « Les Cenci », dans *Les Chroniques italiennes*, Stendhal, 1855)

#### Période asilaire :

**1943** - « Variations à propos d'un thème, d'après Lewis Carroll » (« The Dear Gazelle/Arranged with Variations », Lewis Carroll, 1869)

- « Le chevalier mate-tapis » (« Ye Carpette Knyghte », Lewis Carroll, 1856)

- « L'arve et l'aume, Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll » (« Humpty Dumpty », dans *Through the Looking Glass*, Lewis Carroll, 1871)

**1944** - « Israfel » (« Israfel », Edgar Poe, 1831)

- « Le Bébé de feu de Robert » (« The Burning Babe », Southwell, 1602)

**Textes perdus :**

*Dibbouk* (scénario à partir de la pièce du même titre, Shalom Anski, 1917)

« L'Ode au rossignol » (« Ode to a Nightingale », Keats, 1819)

« Annabel Lee » (poème du même titre, Poe, 1849)

« Ulalume » (poème du même titre, Poe, 1847)

## Bibliographie

- Amselle, J.-L. (2004). « Métissage, branchement et triangulation des cultures ». *Revue germanique internationale* [en ligne], 21 (2004). Consulté le 30 juin 2014.
- Artaud, A. (1956-1994). *Oeuvres complètes*. (P. Thévenin, éd.) Paris : Gallimard.
- Artaud, A. (1977). *Nouveaux écrits de Rodez*. Paris : Gallimard.
- Artaud, A. (2004). *Oeuvres*. (É. Grossman, éd.) Paris : Quarto Gallimard.
- Barthes, R. (1984). *Le bruissement de la langue*. Paris : Éditions du Seuil.
- Basalamah, S. (2009). *Le droit de traduire, Une politique culturelle pour la mondialisation*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Bassnett, S. (2014 [1980]). *Translation Studies*. Londres et New York : Routledge.
- Baudrillard, Jean (1981). *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée
- Bayard, P. (2000). *Le Plagiat par anticipation*. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe ».
- Benjamin, W. (1971 [1923]). « La tâche du traducteur ». Dans *Œuvres, Tome I, Mythe et violence*. Paris : Les Éditions Denoël.
- Benjamin, W. (1971 [1935]). « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique ». Dans *Œuvres II - Poésie et Révolution* (p. 171-210). Paris : Les Éditions Denoël.
- Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard.
- Berman, A. (1988). « De la traduction à la translation ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, volume 1, numéro 1, 1<sup>er</sup> semestre, p. 23-40. Récupéré sur <http://id.erudit.org/iderudit/037002ar>.
- Berman, A. (1995). *L'épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris : Gallimard.
- Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Seuil.
- Berman, A. (2008). *L'âge de la traduction/« La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*. Paris : Presses universitaires de Vincennes.
- Borges, J.L. (2010 [1939]). « Pierre Ménard, auteur du “Quichotte” ». Dans *Fictions, Œuvres complètes*, tome I, p. 467-475. Paris : Gallimard.
- Borie, M. (1989). *Antonin Artaud – Le théâtre et le retour aux sources*. Paris : Gallimard.

- Bouthors-Paillart, C. (1997). *Antonin Artaud : l'énonciation ou l'épreuve de la cruauté*. Paris : Droz.
- Bréchon, R. (1971). *Le surréalisme*. Paris : A. Collin.
- Breton, A. (1963 [1924 et 1930]). *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard.
- Brisset, A. (1985a). « Antonin Artaud de l'autre côté du miroir : analyse d'une traduction paradoxale ». *RSSI (Recherches Sémiotiques/Semiotic Inquiry)*, volume 5, numéro 2, p. 129-144. Toronto : Canadian Semiotic Research Association.
- Brisset, A. (1985b). « La traduction comme transformation para-doxale ». *Texte*, numéro 4, p. 191-207. Toronto : Trintexte.
- Brunn, A. (2001). *L'auteur*. Paris : GF Flammarion.
- Brunn, A., et Martin, F.-R. (s.d.). « Auteur », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 18 août 2013.
- Campillo, D., et Lanctôt, M. (1992). « Quelques observations sur des traductions de Jabberwocky, de Lewis Carroll ». *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, volume 37, numéro 2, p. 214-231. Récupéré sur <http://id.erudit.org/iderudit/002192ar>.
- Davison-Pégon, C. (2000). « Le Moine e(s)t son double : lorsque Artaud raconta Lewis ». Dans M. Duperray, *Le Roman noir anglais dit « gothique »*. Paris : Ellipses.
- Davison-Pégon, C. (2001). « Le Moine (de Lewis) d'Antonin Artaud : le souffle du double ». Dans *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, numéro 52, p. 189-204. Paris : SEAA.
- Deleuze, G. (1969). « Treizième série, du schizophrène et de la petite fille ». Dans *Logique du sens*, p. 101-114. Paris : Minuit, coll. « Critique ».
- Derrida, J. (1967). « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation ». Dans *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, coll. « Points essais ».
- Derrida, J. (1972). « La pharmacie de Platon ». Dans *La dissémination*, p. 69-197. Paris : Seuil.
- Derrida, J. (1986). « Forcener le subjectile ». Dans P. Thévenin, *Artaud, Dessins et portraits*, p. 55-108. Paris : Gallimard.
- Derrida, J. (1998 [1985]). « Des tours de Babel ». Dans *Psyché, Inventions de l'autre*, p. 203-235. Paris : Éditions Galilée.
- Ducrot, O., et Schaeffer, J.-M. (1995). *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil.

- Duplessis, Y. (2002). *Le surréalisme*. Collection « Que sais-je? ». Paris : PUF.
- Eco, U. (2006). *Dire presque la même chose - Expériences de traduction*. Paris : Grasset.
- Folkart, B. (1991). *Le conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*. Montréal : Balzac.
- Foucault, M. (1969). *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1994 [1969]). « Qu'est-ce qu'un auteur? ». Dans *Dits et écrits*, tome 1, p. 789-821. Paris : Gallimard.
- Gaddis Rose, M. (1997). *Translation and literary criticism : translation as analysis*. Manchester : St. Jerome.
- Galibert, T. (1999). « Le Moine de Matthew. G. Lewis vécu par Antonin Artaud ». *XVI<sup>e</sup> siècle XVII<sup>e</sup> siècle XVIII<sup>e</sup> siècle XIX<sup>e</sup>*. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 99(5), p. 1079-1086. Récupéré sur <http://www.jstor.org/stable/40533904>.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil.
- Gignoux, A.-C. (2005). *Initiation à l'intertextualité*. Paris : Ellipses.
- Hegel, G. W. (1993 [1807]). *La Phénoménologie de l'esprit*. Paris : Gallimard.
- Jakobson, R. (1963 et 1973). *Essais de linguistique générale (vol. I et II)*. Paris : Minuit.
- Kraus, C. (1995). « Présentation de l'essai de David Rattray "Artaud's Cane" ». Dans *Antonin Artaud. Figures et portraits vertigineux*, p. 227-228. Montréal : Éditions XYZ.
- Kristeva, J. (1977). « Le sujet en procès ». Dans *Polylogue*, p. 55-106. Paris : Seuil.
- Ladmiral, J.-R. (1994). *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris : Gallimard.
- Laplantine, F. et Nouss, A. (2001). *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*. Paris : Pauvert.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres et New York : Routledge.
- Maillard-Chary, C. (1994). *Le Bestiaire des surréalistes*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Mallarmé, S. (2003). *Œuvres complètes*, tome II. Paris : Gallimard.
- Mannekens, A. (2007). « Le concept de mimésis. Une clé pour la définition des réécritures d'Antonin Artaud ». Dans *Doubts and Directions in Translation Studies* (p. 347-356). Anvers : John Benjamins.
- de Mèredieu, F. (1996). *Sur l'électrochoc*. Paris : Blusson.

- de Mèredieu, F. (2006). *C'était Antonin Artaud*. Paris : Fayard.
- de Mèredieu, F. (2009). *L'affaire Artaud. Journal ethnographique*. Paris : Fayard.
- Murray, C. (1999). *Encyclopedia of Literary Critics and Criticism*. Londres : Fitzroy Dearborn.
- Nesterova, N. M. (2011). « Le problème philosophique de l'Autre et la secondarité du texte traduit ». Dans C. Berner, et T. Milliaressi, *La traduction : philosophie et tradition - interpréter/traduire*, p. 97-112. Villeneuve d'Ascq : Septentrion.
- Nouss, A. (1995). « Artaud traducteur : de l'autre côté de la langue ». Dans *Antonin Artaud. Figures et portraits vertigineux*, p. 83-99. Montréal : Éditions XYZ.
- Nouss, A., et Lamy, L. (1997). « L'abandon du traducteur – Prolégomènes à la traduction des « Tableaux parisiens » de Charles Baudelaire ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, volume 10, numéro 2, 2<sup>e</sup> semestre, p. 13-69. Récupéré sur <http://id.erudit.org/iderudit/037299ar>.
- Palmier, J.-M. (1968). *Hegel*. Paris : Éditions universitaires.
- Pollock, J. (2001) « Les implications du titre *L'arve et l'aume* ou comment Antonin Artaud transforme le legs de Lewis Carroll », dans *Altérations, créations dans la langue: les langages dépravés*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaises Pascal.
- Pollock, J. (2002). *Jonathan Pollock présente Le moine (de Lewis) d'Antonin Artaud*. Paris : Gallimard.
- Proust, M. (1927). *Le temps retrouvé*. Paris : La Pléiade.
- Rabau, S. (2002). *L'intertextualité*. Paris : GF Flammarion.
- Rabau, S. (2012). « Pour (ou contre) une lecture contrauctoriale? ». Dans *Lire contre l'auteur*, p. 5-18. Paris : Presses universitaires de Vincennes.
- Ramond, C. (2001). *Le vocabulaire de Derrida*. Paris : Ellipses.
- Robert, P. (2008). *Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Samacher, J.-Y. (s.d.). « *Corps et traduction dans les textes d'Antonin Artaud* ». Récupéré sur Fabula / Les colloques, La conquête de la langue : <http://www.fabula.org/colloques/document1971.php>
- Santoro, F. (2014). « La Poétique des Intraduisibles (I). Cosmologies poétiques ». *Séminaire organisé par le Collège international de philosophie* (p. 26-27). Récupéré sur [http://www.ciph.org/fichiers\\_programme/ciph\\_programmesemestre.pdf](http://www.ciph.org/fichiers_programme/ciph_programmesemestre.pdf).

- Schleiermacher, F. (1999 [1813]). *Des différentes méthodes du traduire*. (A. Berman, trad.) Paris : Seuil.
- Simon, A. (s.d.). « Théâtre occidental - - La scène », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 27 juillet 2014.
- Tomiche, A. (2012). *"L'intraduisible dont je suis fait" : Artaud et les avant-gardes occidentales*. Paris : Le Manuscrit.
- UNESCO (s.d.). *Index Translationum*. Consulté le 21 avril 2014 sur <http://www.unesco.org/xtrans/bsform.aspx?lg=1>
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility : A History of Translation*. Londres et New York : Routledge.
- Vermeer, H. J. (1996). *A skopos theory of translation (Some arguments for and against)*. Heidelberg : TEXTconTEXT.
- Viala, A. (2005). *Histoire du théâtre*. Collection « Que sais-je? ». Paris : PUF.
- Vieira, E. (1999). « Liberating Calibans: Readings of *Antropofagia* and Haroldo de Campos' poetics of transcreation ». Dans Bassnett, S. et Trivedi, H. (éd.), *Post-Colonial Translation: Theory and Practice* (p. 95-113). Londres et New York : Routledge.
- Virmaux, A. (1970). *Antonin Artaud et le théâtre*. Paris : Éditions Seghers.
- Virmaux, A. (s.d.). *Artaud, Œuvres*. Récupéré sur <http://melusine.univ-paris3.fr/artaud.htm>.
- Virmaux, A., et Virmaux, O. (1991). *Antonin Artaud*. Paris : Éditions La Manufacture.
- Wecksteen, C. (2011). « De Janus à Ménechme : Portrait du traducteur en agent double ». Dans *Le double en traduction ou l'(impossible) entre-deux?* Volume 1, p. 29-48. Arras : Artois Presses Université.
- Wolfson, L. (1970). *Le Schizo et les langues*. Paris : Gallimard.
- Zima, P. V. (1994). *La déconstruction. Une critique*. Paris : Presses universitaires de France.