

SERGI CASTELLA-MARTINEZ

Université Pompeu Fabra

La purification ardente et l'échec. Antonin Artaud lu par Josep Palau i Fabre¹

La vie et la pensée d'Antonin Artaud ont fait l'objet d'études minutieuses tout en alimentant la spéculation théorique et créative dans l'univers même du théâtre et en dehors de celui-ci. En 1959, Maurice Blanchot déclarait qu'Antonin Artaud écrivait à partir d'un « vide actif », et que sa pratique créative consistait à abandonner progressivement l'espoir de pouvoir correspondre, dans l'expression artistique, à la juste plénitude de son intérieur. Il s'agirait d'un désaccord entre la « facilité profonde » et l'impuissance de l'extériorisation, ce qui poussa Blanchot à considérer que la souffrance extrême pouvait offrir un nouvel espace à la pensée et lui ressembler effectivement : « Ici, parle une douleur qui refuse toute profondeur, toute illusion et tout espoir, mais qui, dans ce refus, offre à la pensée " l'éther d'un nouvel espace " »². C'est un espace résolument négatif, dont la seule possibilité est de devenir expression (et, avec Rilke, « sauvegarde ») de « sa pensée en tant qu'elle est perdue »³.

L'interprétation et le diagnostic de cet « abandon de la pensée » ou « dispersion de l'esprit » ont fait l'objet de recherches et de controverses depuis des décennies⁴.

1 Ce travail a été possible grâce au soutien de la « Formation des enseignants universitaires » du ministère de l'Éducation du gouvernement espagnol et à une aide « PlaClik 2021 » à l'innovation dans l'enseignement accordée par le *Center for Learning, Innovation and Knowledge* de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone).

2 M. Blanchot, « La question littéraire », [dans :] *Idem, Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 58.

3 *Ibidem*, p. 51-52.

4 H. Thomas, « La Parole abandonnée (Entretien, par Patrick Reumaux) », [dans :] Marc de Smedt (dir.), *Artaud : L'homme et son message*, Paris, Le Nouveau Planète, 1971, p. 121.

Jacques Derrida reprocha à Blanchot de ne pas avoir exploré l'évidence affirmative de la pratique artistique d'Artaud et d'en avoir fait un *cas* pour sa propre conception de la littérature. Pour Derrida, l'aventure artaudienne est préalable à la séparation entre la vie et l'art ; c'est « la protestation *elle-même* contre l'exemplification *elle-même* », et il ajoute : « Le critique et le médecin seraient ici sans ressource devant une existence refusant de signifier, devant un art qui s'est voulu sans œuvre, devant un langage qui s'est voulu sans trace »⁵. Les cris déchirants d'Artaud sont, plutôt que la négation d'une antinomie, affirmation de l'impossibilité de répéter qui détruit la répétition, la stabilité et la dialectique qui fonde tout discours. La glossopoièse, ni imitative ni créatrice de sens discursif, « nous reconduit au bord du moment où le mot n'est pas encore né, quand l'articulation n'est déjà plus le cri mais n'est pas encore le discours, quand la répétition est presque impossible, et avec elle la langue en général »⁶.

Artaud est l'un des principaux artistes permettant de comprendre le cheminement d'une longue tradition occidentale qui, ni circonscrite à la modernité, ni cantonnée à la dramaturgie ou à la philosophie, a mis l'accent sur l'insuffisance de la logique discursive et exploré la cohérence de la déraison. Merleau-Ponty, contemporain d'Artaud, contribua à partir de la phénoménologie à la dissociation entre « langage » et « schéma cognoscitif entre le sujet et l'objet », en prenant en considération des phénomènes tels que la parole automatique et le balbutiement en tant que formes linguistiques non discursives ni objectivatrices⁷. La voie alogique d'Ar-

5 J. Derrida, « La parole soufflée », [dans :] *Idem, L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 261.

6 J. Derrida, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », [dans :] *Idem, L'Écriture et la différence, op. cit.*, p. 352.

7 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, NRF – Gallimard, 1945, p. 206-212.

taud a marqué d'autres créateurs contemporains, dans l'œuvre desquels nous trouvons une répétition, c'est-à-dire conservation et variation, des principes révélsifs du « Théâtre de la cruauté ». Nous nous proposons d'offrir une voie d'interprétation poétique du metteur-en-scène qui décrive les caractéristiques de son influence à partir de la tradition de l'esthétique négative contemporaine⁸.

Artaud se propose de détruire toutes les conventions et les idées liées au théâtre occidental, tout en défendant l'idée d'un langage propre aux arts de la scène qui arrive jusqu'à nous, sous forme de liturgie et de convention, dans la pratique et la théorie de la *performance*⁹, négation du logocentrisme et affirmation de la confiance dans les possibilités communicatives corporelles et extra-discursives. La radicalité des énoncés d'Artaud et leur difficile et infructueux passage à la scène nous encouragent à examiner sa position du point de vue de l'échec de son projet.

Dans cet article, nous analysons son œuvre à partir de l'interprétation de Josep Palau i Fabre (1913-2008), poète et essayiste catalan qui, fasciné par les idées du « Théâtre de la cruauté », donna un sens éminemment négatif à l'aventure artaudienne. Comme le soulignait Jordi Coca en associant les deux propositions scéniques, « Palau est convaincu que la voie personnelle empruntée par Artaud est une impasse »¹⁰.

8 Cf. A. Vega, « "Esthétique apophasique". Critique de la visibilité et herméneutique du sacré dans l'art contemporain », [dans :] L. Parisse (dir.), *Le discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 179-190.

9 Cf. E. Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, M. Arjomand (trad.), Londres – New York, Routledge, 2014.

10 J. Coca, « L'influence d'Antonin Artaud dans le théâtre de Josep Palau i Fabre », R. Ripoll (trad.), [dans :] A. Milon et R. Ripoll (dir.), *Artaud : Autour de Suppôts et supplications*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2013, p. 119-128, <https://books.openedition.org/pupo/7948?lang=fr>, § 5.

En premier lieu, le regard que Palau pose sur Artaud a l'intérêt de constituer un exemple d'appropriation et de réception créative : son interprétation est concordante et elle dépend de sa propre vision de la création poétique, telle qu'il la transpose dans les *Poemes de l'Alquimista* (*Poèmes de l'Alchimiste*). Ricard Ripoll indique, en ce sens, que pour Palau « le théâtre de la cruauté, c'est de la poésie. Artaud ne fait que de la poésie ; il secoue les mots et le poème comme le fit Rimbaud dans les *Illuminations* ou Lautréamont dans les *Chants de Maldoror* »¹¹.

En second lieu, son appropriation poétique souligne les éléments négatifs de la pensée d'Artaud tels qu'on les trouve dans son œuvre, c'est-à-dire, selon Didi-Huberman, dans leur capacité d'ouverture heuristique¹². Nous examinerons surtout la réflexion poétique issue de l'image alchimique de la création théâtrale, que Palau utilise pour articuler une pratique créative destinée à la destruction de la personnalité. Ainsi le poète donne-t-il également sens à la considération de chaque poème ou de chaque œuvre en tant qu'expérimentation ratée, qui n'est pas particulièrement redevable des idées ou des pratiques propres à « l'absurde », mais plus proche de la pensée d'Halberstam, pour qui l'échec peut offrir des opportunités de création alternatives à partir de la négativité¹³.

11 R. Ripoll, « Josep Palau i Fabre i Antonin Artaud », [dans :] M. Guerrero (dir.), *Actes del Simposi Internacional Josep Palau i Fabre. L'Alquimista. Institut français, 9-XI-2017, Institut d'Estudis Catalans, 2-III-2018, Fundació Palau, 3-III-2018*, Barcelone – Caldes d'Estrac, Generalitat de Catalunya – Institució de les Lletres Catalanes, 2018, p. 244.

12 G. Didi-Huberman, *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de minuit, 2000, p. 243 : « les artistes *font* ses œuvres dans un ordre de réalité plastique, de travail formel, qui doit être interprété pour ce qu'il *donne*. C'est-à-dire qui doit être compris dans sa capacité d'ouverture *heuristique*, et non dans la réduction *axiomatique* de ses propres " programmes " ».

13 J. Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011.

Les projets d'Artaud et de Palau

Le 14 juillet 1932, Antonin Artaud publia un article intitulé « Le théâtre que je vais fonder » dans *Paris-Soir*. Une certaine douleur parcourt ce texte qui contient et verbalise par ailleurs les espoirs déposés par son auteur dans le renouvellement absolu de l'art dramatique : « J'ai un projet de théâtre que je compte réaliser avec l'appui de la N. R. F. Celle-ci m'ouvre ses pages pour me permettre de définir l'orientation de ce théâtre, objectivement et du point de vue idéologique »¹⁴. Il semble inévitable d'associer la souffrance psychosomatique d'Artaud à chacune de ses formulations écrites, mais il faut également considérer que, en écrivant l'article bref qui annonce et précède le *Premier Manifeste du Théâtre de la Cruauté*, l'auteur éprouve le besoin d'expliquer ses déclarations parues en juin dans *L'Intransigeant*, par lesquelles il semblait s'attribuer la direction d'un théâtre fondé par la *Nouvelle Revue Française*¹⁵.

Artaud expliquait le malentendu à Jean Paulhan, et ses paroles confirment non seulement son ennui, mais aussi la dimension personnelle de son projet : « Quant au titre de Théâtre de la N.R.F., j'ai insisté sur le fait que vous me donniez le droit de me servir du titre mais qu'il s'agissait d'un théâtre patronné par la N. R. F. »¹⁶. Le malentendu illustre la fragilité de la position d'Artaud sur la scène culturelle parisienne, après l'expérience du « Théâtre Alfred Jarry » et la nécessité impérieuse d'être parrainé par les élites culturelles. C'est pourquoi

14 A. Artaud, « Le théâtre que je vais fonder », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, tome 5, p. 35. Dorénavant pour citer les tomes des *Œuvres complètes*, nous indiquerons seulement le tome et l'année de publication, en plus du numéro de la page citée.

15 H. Philippon, « Le théâtre de la N. R. F. », [dans :] A. Artaud, *Œuvres complètes*, *op. cit.* p. 297-298.

16 A. Artaud, « à Jean Paulhan : 25.VI.1932 », [dans :] A. Artaud, *Œuvres complètes*, *op. cit.* p. 91.

il renvoie sa lettre à André Gide, au mois d'août, pris entre la volonté de conciliation et le désespoir, à cause de la réticence de ce dernier à proclamer sa pleine adhésion au projet d'Artaud, sachant qu'il avait refusé de signer le *Manifeste*¹⁷ que son auteur publia finalement dans la *N. R. F.* le 1^{er} octobre 1932.

L'article d'Artaud nous intéresse en ce qu'il développe les images et la forme de son projet brièvement et avec clarté, malgré la pression interne ou externe qu'il pourrait subir et sans recourir aux termes « cruauté », « alchimie » ou « double » qui le rendront célèbre :

Pour moi, la question qui se pose est de permettre au théâtre de retrouver son vrai langage, langage spatial, langage de gestes, d'attitudes, d'expressions et de mimique, langage de cris et d'onomatopées, langage sonore, où tous ces éléments objectifs aboutiront à des signes soit visuels, soit sonores, mais qui auront autant d'importance intellectuelle et de signification sensible que le langage des mots. Les mots n'étant plus employés que dans les parties *arrêtées* et discursives de la vie, comme une clarté plus précise et objective apparaissant à la pointe d'une idée.¹⁸

En résumant le discours de sa propre vision de la création théâtrale, Artaud imagine néanmoins les formes concrètes, qui définissent le « vrai langage » du théâtre, et se concentre sur les éléments expressifs du travail d'acteur, qui renversent le « langage des mots » et ont « autant d'importance intellectuelle et de signification sensible ». C'est ici qu'intervient la *conscience étincelante*¹⁹ d'Artaud, dont la volonté de rompre est

17 A. Artaud, « à André Gide : 7.VIII.1932 », [dans :] A. Artaud, *Œuvres complètes, op. cit.* p. 118-122. Gide répond, [dans :] A. Artaud, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 340-341, que son soutien « consiste uniquement dans la sympathie que je vous porte en raison même de la témérité de votre projet, qui continue à paraître des plus chimériques ; laisser croire à une adhésion de principe sera donner le change et m'entraînerait tôt ou tard à quelque désobligeant démenti ».

18 A. Artaud, « Le théâtre que je vais fonder », *op. cit.*, p. 37.

19 Terme de Gaston Bachelard pour caractériser le *cogito* des poètes, dont l'imagination est traversée par des images précises et réelles qui

manifeste (« c'est vous dire à quel point ce théâtre a l'intention de rompre avec toutes les idées dont se nourrit le théâtre en Europe en 1932 »²⁰) mais sans qu'il développe pour autant un système critique de compréhension du théâtre. Pour lui, comme le disait Grossman, il ne s'agissait pas de créer un spectacle, ni une représentation, ni même de l'art, mais de créer un acte corporel et spirituel en même temps²¹. L'imprécision, la contradiction, voire l'incohérence entre ses intentions et sa pratique peuvent être des indices de son affirmation non représentative, d'après Derrida, mais ce sont aussi des éléments instrumentaux pour comprendre la fascination qu'Artaud exerçait notamment sur Josep Palau i Fabre parmi bien d'autres. Après une brève présentation de cet écrivain, nous étudierons son interprétation du projet de « Théâtre de la cruauté ».

Palau est un poète qui a sa place en marge du canon de la littérature catalane en raison de sa singularité et de son originalité. Auteur de vers, de prose, de nouvelles et de pièces de théâtre, il fait également figure d'agitateur pionnier, promoteur du précaire système littéraire catalan dans les premières années du franquisme. Fin décembre 1945, il se réfugia à Paris où il vécut dans la pauvreté, mais fit la connaissance de bon nombre d'intellectuels parmi les plus connus de l'époque. De la capitale française, il supervisa la publication clandestine à Barcelone des *Poèmes de l'Alchimiste* (1952), son seul recueil de poésie, où il assume cet hétéronyme et explore ses implications esthétiques et poétiques.

ne restent pas prisonnières des exigences d'un système externe, mais qui renouvellent leur symbolisme ouvert dans le monde poétique d'où elles proviennent. Cf. G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 132-135.

20 A. Artaud, « Le théâtre que je vais fonder », *op. cit.*, p. 35.

21 E. Grossman, « Artaud à Ivry, 1948 », [dans :] M. Guerrero (dir.), *Actes del Simposi Internacional Josep Palau i Fabre.*, *op. cit.*, p. 229.

En tant qu'essayiste, il est l'auteur de nombreux ouvrages critiques réputés sur Picasso, qu'il a bien connu et admiré, et à qui il rendait régulièrement visite. Fruits de cette relation et de l'étude passionnée du peintre, ses essais picassiens sont la cause de sa renommée²². L'essai est le genre dans lequel l'originalité et la créativité de Palau s'expriment le mieux : dans ses *Quaderns de l'Alquimista (Cahiers de l'Alchimiste)*, il réunit bon nombre de ses articles, traitant principalement des littératures catalane et française, écrits pendant des décennies. Dans son premier cahier, dédié au philosophe médiéval Raymond Lulle, il expose sa conception particulière de l'alchimie et de la poésie alchimique.

Palau est effusif et hyperbolique lorsqu'il parle de sa relation avec Artaud : en 1946, la découverte fortuite du *Théâtre et son double* dans une librairie lui fait forte impression, notamment lorsqu'en feuilletant le livre, il tombe sur « Le théâtre alchimique » : « à la lecture de ce passage, je me sentis violenté, comme si quelque chose qui semblait n'appartenir qu'à moi, m'avait été usurpé par anticipation »²³. Après une nuit d'insomnie

22 *Picasso vivant (1881-1907) : Enfance et première jeunesse d'un demiurge*, R. Marrast, J. Guyot (trad.), Paris, Albin Michel, 1981 (Barcelone, Polígrafa – La Caixa, 1981), et *Picasso Cubisme (1907-1917)*, R. Marrast (trad.), Paris, Albin Michel, 1990 (Barcelone, Polígrafa, 1990). Ces deux tomes furent réédités par Könemann en 1998, et le même éditeur publia le troisième tome, *Picasso : Des ballets au drame (1917-1927)*, R. Marrast (trad.), Cologne, Könemann, 1999 (Barcelone, Polígrafa – Diputació de Barcelona, 1999). Le quatrième, non traduit, s'intitule *Picasso 1927-1939, del Minotaure al Gernika*, Barcelone, Polígrafa, 2011, ouvrage posthume édité par J. Guillaumon, également en anglais chez le même éditeur, *Picasso 1927-1939. From Minotaure to the Guernica*, G. Thomson, S. Brownbridge (trad.). Citons aussi *Picasso en Catalogne*, R. Marrast, J. Guyot (trad.), Paris, Société Française du Livre, 1979 (Barcelone, Polígrafa, 1966). Le texte est en plusieurs langues : allemand, anglais, catalan, espagnol et français.

23 J. Palau i Fabre, « Un revulsiu anomenat Artaud », [dans :] *Idem, Quaderns de l'alquimista*, Barcelone, Proa, 1997, p. 370 : « En arribar aquí em semblava que em violentessin, que alguna cosa que jo creia exclusivament meva m'havia estat usurpada anticipadament » (aussi

provoquée par la vision poignante du titre, il courut acheter le livre. Suivirent la lecture d'une « Lettre de Rodez » publiée par *Les Quatre Vents*, puis celle des autres *Lettres*, de *Ci-gît, L'Art et la mort, Le Pèse-nerfs, Les Nouvelles Révélations de l'être et Héliogabale* :

Cinq ou six œuvres avec lesquelles je m'enivrais, fermement convaincu de me trouver devant les textes du plus puissant écrivain français vivant, qui avait été injustement mal aimé et méprisé par ses contemporains pendant vingt-cinq ans.²⁴

Le 2 décembre 1947, Palau rendit visite à Artaud pour la première fois à Ivry-sur-Seine, où il passa ses derniers mois en régime de semi-liberté. Le metteur en scène était presque entièrement sous la dépendance des médicaments et vivait grâce à eux entre une déchéance paralysante et une lucidité exceptionnelle. Son état imprévisible et son caractère provocateur choquèrent Palau, qui faisait face à une forte crise due au questionnement, en Catalogne, de son engagement antifranquiste²⁵ :

Artaud est encore aujourd'hui le témoignage le plus visible —ou le plus tangible— de ma situation d'alors [...]. Pendant quelques années, j'ai vécu avec une sensibilité exacerbée, à fleur de peau, et en même temps, avec un niveau d'intériorisation que je n'ai plus jamais retrouvé.²⁶

[dans :] *Idem, Obra literària completa II. Assaigs, articles i memòries*, Barcelone, Galàxia Gutenberg – Cercle de Lectors, 2005, p. 822). Après la référence à l'original, les articles repris dans l'*Obra literària completa II* seront désignés par les sigles OLC II, suivis de la page correspondante entre parenthèses. Nous ferons de même avec les poèmes de Palau inclus dans l'*Obra literària completa I. Poesia, teatre i contes*, Barcelone, Galàxia Gutenberg – Cercle de Lectors, 2005, avec les sigles OLC I.

24 *Ibidem.*, p. 372. « Cinc o sis obres amb les quals m'embriagava, amb la ferma convicció d'estar davant dels textos del més poderós escriptor francès vivent, que havia estat injustament desestimat i menystingut pels seus contemporanis durant vint-i-cinc anys » (OLC II, 824).

25 J. Coca, *El teatre de Josep Palau i Fabre. Alquímia i revolta (1935-1958)*, Barcelone, Galàxia Gutenberg, 2013, p. 35-37.

26 J. Palau i Fabre, « El monstre » : « Artaud resta el testimoni més

Cet état a sans doute influencé la réception du « Théâtre de la cruauté » à partir de la pensée négative, comme on le perçoit dans la production poétique tardive de Palau (1946-1952), même si ce n'est qu'un développement de thèmes préliminaires. L'immobilité et le désespoir règnent dans ses poèmes et les images s'enchaînent, pointant sur le caractère cyclique et invariable du temps, négation de la possibilité de changement, avec d'autres images qui assument un état de mort en vie, inversion de l'ordre naturel entendue comme un nouveau principe nécessaire. Les deux se rejoignent dans le sonnet anglais « La mort survivante » (« La mort survivante »), de 1952, dont nous reproduisons les deux dernières strophes :

Voir le père et le fils de soi-même
 et devenir soi-même un cadavre vivant ;
 regarder d'un œil glacé le passé où naît
 le futur déjà fané d'espoir.
 Étrangler le futur avec le passé,
 orphelins de temps et orphelins d'éternité. (v. 9-12)²⁷

Ce sonnet appartient à la dernière section des *Poèmes de l'Alchimiste*, « Atzucac » (« Cul-de-sac » ou « Impasse »), qui commence par la dédicace « à ma mémoire », et il est précédé par le poème intitulé « Peix-que-es-mossega-la-cua » (« Poisson-qui-se-mord-la-queue »), de 1949, où les images servent le même propos et où la vie est semblable à un geste qui empêche toute clarté ou discernement de jugement :

visible —o més tangible— de la meva situació d'aleshores [...]. Durant aquells anys jo vivia amb una sensibilitat exacerbada, a flor de pell, i al mateix temps, amb un grau d'interiorització que no he assolit mai més » (*OLC II*, 1353).

27 J. Palau i Fabre, *Poèmes de l'Alquimista*, Barcelone, Proa, 2017, p. 186 : « Veure'ls el pare i el fill d'un mateix / i esdevenir un mateix vivent cadàver; / mirar amb ull gèlid el passat on neix / el futur ja marcit de l'esperança. // Estrangular el futur amb el passat, / orfes de temps i orfes d'eternitat » (*OLC I*, 137) .

« à quel moment de lui-même faut-il le chercher ? / Son geste est le symbole du mouvement perpétuel. / De tous, j'espère voir ce moment où la tête dévorera la tête »²⁸ (v. 1-3). Ou dans « Les aigües saturades » (« Les eaux saturées »), de 1947, où l'horizontalité (vie, contingence, finitude) comme la verticalité (espérance, transcendance, métaphysique) sont rejetées en tant que voies de résolution de la question sur l'identité :

Les eaux lentes de la Seine pourrissent le crime du visage.

*

Vous vous baignerez toujours dans le même fleuve.

*

Les grands fleuves verticaux sont ceux qui mincissent.²⁹

L'impossible objectivation du conflit

Dans la « Lettre à la voyante », incorporée à *L'Art et la mort* (1929) et admirée par Palau (« Nous comprenons que ce poème contient, sous une forme intuitive et secrète, la problématique essentielle d'Artaud qu'il se chargera lui-même de retrouver et d'amplifier, en noir et en terre [...] »³⁰), l'écrivain décrit une proximité semblable à la mort, due à « un magnifique absolu » : « J'avais sans doute appris à me rapprocher de la mort, et c'est pourquoi toutes choses, même les plus cruelles, ne m'apparaissaient plus que sous leur aspect d'équilibre, dans une parfaite indifférence de sens »³¹.

28 *Ibidem*, p. 185 : « ¿En quin moment d'ell mateix cal cercar-lo? / El seu gest és el símbol del moviment perpetu. / De tots, jo espero veure aquell moment en què el cap devorà el cap » (*OLC I*, 137).

29 *Ibidem*, p. 189 : « L'aigua lenta del Sena podreix el crim del rostre. /*/ Us banyareu sempre en el mateix riu. /*/ Els grans rius verticals són els que aprimen » (*OLC I*, 139).

30 J. Palau i Fabre, *Versions d'Antonin Artaud*, Barcelone, La magrana, « Cristalls », 1977, p. 77 : « Entenem que aquest poema conté, en una forma intuïtiva i recòndita, la problemàtica essencial d'Artaud, que ell mateix s'encarregarà de retrobar i d'amplificar, en negre i en llot [...] ».

31 A. Artaud, « L'Art et la mort », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*,

Palau comprend que le cheminement d'Artaud vers la cruauté est conditionné par une inversion indifférente de cet équilibre, au moment où, dans *Les Nouvelles Révélations de l'être* (1937), il l'identifie au vide, auquel il se livre depuis méthodiquement, tant dans sa conception du théâtre que dans celle de sa poésie :

Le Vide signifie : se jeter, non pas en avant dans soi-même, mais dans le précipice de soi-même, sans regarder les possibles conséquences, sans regarder ce qu'on découvre, sans faire d'étapes ni de haltes. Le Vide signifie la suppression de tout stationnement et de tout réapprovisionnement. Le Vide, c'est le suicide. La vie d'Artaud est un suicide qui a duré, qui dure, qui aura duré toute sa vie.³²

Selon Palau, l'insuffisance de tout ce qui est extérieur ou extériorisé est la condition de la créativité d'Artaud : « Les mots ont leurs maladies, leurs toxiques, s'ils ne sont pas eux-mêmes une maladie, produits qu'ils sont – et fils – de l'insuffisance et de la dégénérescence du *verbe* »³³, et il va jusqu'à comparer cette conception du langage négatif à la mystique en tant que voie d'initiation de la connaissance négative : « La poésie française aboutit avec Artaud [...] à l'expérience mystique pure, poésie et connaissance n'étant qu'une seule et identique chose »³⁴.

Dans cette même ligne de pensée, qui se nourrit en partie de références ésotériques occidentales et de certains éléments de la spiritualité orientale, Palau

op. cit., 1970, tome 1, p. 156.

32 J. Palau i Fabre dans « Antonin Artaud ou l'invitation à la folie » cite les *Nouvelles Révélations de l'être* : « Car je sais que ce monde n'est pas et je sais COMMENT il n'est pas. Ce dont j'ai souffert jusqu'ici, c'est d'avoir refusé le Vide. Le Vide qui était déjà en moi ». Palau publia cet article dans le numéro spécial de *K. Revue de la Poésie* dédié à Artaud (1948), signé « L'Alchimiste » (*OLC II*, 1200).

33 *Ibidem*, p. 1201.

34 *Ibidem*, p. 1206. Voir aussi : F. Bonardel, *Antonin Artaud ou La fidélité à l'infini*, Paris, Balland, 1987, p. 99. L'auteur rappelle que la nuit sombre des mystiques présuppose pour Artaud une certaine possession perdue, et qu'elle est « une coloration du néant ».

comprend l'aventure d'Artaud comme un retour de l'état des choses du monde qui, à travers la cruauté, conduit à l'indifférence ; non pas une simple destruction, mais l'art de « dénaître, de cheminer vers l'annulation de son être, vers le refus de sa propre existence »³⁵. Face à l'énonciation et au discours, « Artaud n'invoque ni n'évoque pour que les choses comparaisent face à lui ou prennent corps, mais pour qu'elles disparaissent ; pour obtenir, par l'enchantement de la parole, sa non-existence, son repli, son non-être »³⁶. Cette nécessité pressante de retour de la vie n'est pas étrangère aux différentes traditions de la théologie négative : l'effacement de l'âme qu'exige le maître Eckhart³⁷ ou la *décréation* à laquelle aspire Simone Weil³⁸ sont des formes qui mettent en relief l'insuffisance de l'affirmation pour instituer une relation fructifère entre l'humain et le divin.

Dans les « Notes » aux *Poèmes* qui, selon Palau, constituent le premier des *Cahiers de l'Alchimiste* et qui relie les deux œuvres en un tout, l'auteur emploie une terminologie similaire où s'entrecroisent, par la voie des faits, sa pratique poétique et sa voie d'accès à Artaud : « Les clés de ce livre sont au nombre de

35 J. Palau i Fabre, « Llegir Artaud », [dans :] *Idem, Versions d'Antonin Artaud*, op. cit., p. 9. Ripoll ajoute : « Parce qu'Artaud meurt de se dire dans le texte et meurt pour que puisse jaillir le texte » (« Perquè Artaud mor en dir-se en el text i mor perquè pugui brollar el text »), et il contextualise ce thème avec des exemples de *Ci-gît* : « Tout vrai langage / est incompréhensible, / comme la claque / du claque-dents ; / ou le claque (bordel) / du fémur à dents (en sang) » (*Idem*, « Josep Palau i Fabre i Antonin Artaud », op. cit., p. 245-246).

36 J. Palau i Fabre, « Llegir Artaud », op. cit., p. 10.

37 Cf. A. Vega, *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Pampelune, Cátedra Jorge Oteiza – Universidad Pública de Navarra, 2004, p. 125-127.

38 S. Weil, *La Pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1948, p. 47 : « Faire tout cela à autrui, du dehors, est de l'ersatz de décréation. C'est produire de l'irréel. Mais en se déracinant on cherche plus le réel ».

deux : *la désintégration du moi et le mimétisme*. Elles sont intimement liées »³⁹. Et dans son « Sonet intra-uteri » (« Sonnet intra-utérin ») il rend explicite la relation entre poésie, désintégration et dénaissance : « Moi, je veux dénaître en toi. Tout homme veut dénaître dans un amour, un sein » (v. 3)⁴⁰. Selon la terminologie alchimique, commune à Palau et à Artaud, l'emphasis dans la calcination, la destruction et la dénaissance correspondent à la phase du *nigredo*, la réduction de la matière à son état antérieur à la distinction et à l'expression des matières plus subtiles, et *conditio sine qua non* de l'obtention de l'or⁴¹.

« Le théâtre alchimique » est un court essai écrit entre le 15 et le 20 mars 1932. Il fait partie du *Théâtre et son double* bien qu'il ait été publié à l'origine dans sa traduction espagnole dans la revue *Sur* de Buenos Aires (numéro 6)⁴². Le texte s'achève sur l'analogie entre théâtre et alchimie en assimilant la résolution à l'anéantissement, en déplaçant à la phase de calcination la révélation de l'autre et en synthétisant ainsi la finalité de la dramaturgie :

39 J. Palau i Fabre, *Poemes de l'Alquimista*, op. cit., p. 198 : « Dues són les claus d'aquest llibre : *la desintegració del jo i el mimetisme*. Van íntimament enllaçades » (OLC I, 146).

40 *Ibidem*, p. 122 (OLC I, 93). La question du mimétisme, que nous ne pouvons traiter ici en détail, est une obsession dans la création de Palau ; elle gagne même ses traductions. Cf. J. Sala-Sanahuja, « La traducció en l'obra de Palau i Fabre », [dans :] J. Guillaumon (dir.), *Josep Palau i Fabre, l'Alquimista*, Barcelone, KRTU, 2000, p. 174 : « Si nous omettons le paradoxe visible du catalan [...], la voix, le verbe, est de Rimbaud ou d'Artaud. L'effacement de Palau est, veut être, absolu » (« Si prescindim de la paradoxa visible del català [...], la veu, el verb, és de Rimbaud o d'Artaud. L'effacement de Palau és, vol ser absolut »).

41 M. Pereira, *Arcana Sapienza. L'alchimia dalle origini a Jung*, Rome, Carocci, 2001, p. 264, sur la sublimation spirituelle explicite des objectifs de l'alchimie à partir du XIX^e siècle, lorsque l'*elixir vitæ*, le *lapis philosophorum* ou l'or sont remplacés par l'idéal psychologique.

42 Cf. A. Artaud, *Œuvres complètes*, op. cit., 1978, t. 4, p. 292-293.

résoudre ou même annihiler tous les conflits produits par l'antagonisme de la matière et de l'esprit, de l'idée et de la forme, du concret et de l'abstrait, et fondre toutes les apparences en une expression unique qui devait être pareille à l'or spiritualisé.⁴³

À partir de cette déclaration finale, qui éclaire le sens du premier aphorisme du texte (« Il y a entre le principe du théâtre et celui de l'alchimie une mystérieuse identité d'essence »⁴⁴), nous pouvons revenir en arrière pour ordonner les réflexions d'Artaud. La dimension pratique, ou la mise en scène, de l'émergence de l'or, met en évidence le caractère processuel de l'expérimentation même : « L'opération théâtrale de faire de l'or, par l'immensité des conflits qu'elle provoque [...], évoque finalement à l'esprit une pureté absolue et abstraite, après laquelle il n'y a plus rien »⁴⁵. Selon la similitude alchimique, les processus de calcination et d'obtention de l'or sont extrêmement semblables et se confondent même⁴⁶. Artaud parle de la chute de l'esprit que l'alchimiste vit comme un drame « qu'il a dû faire pour retrouver d'une manière solide et opaque, l'expression de la lumière même, de la rareté et de l'irréductibilité »⁴⁷. Le produit désiré est à la fois analogue à l'or spiritualisé et à l'irréductibilité solide et opaque, proche de l'obscurité rayonnante des négations de Denys l'Aréopagite⁴⁸. Cette expectative du néant, ou du vide, est en concordance avec le résultat d'une volonté créative subtile à un degré superlatif :

43 A. Artaud, « Le Théâtre alchimique », [dans :] *Idem, Œuvres complètes, op. cit.*, 1978, t. 4, p. 50.

44 *Ibidem*, p. 46.

45 *Ibidem*, p. 49.

46 F. Bonardel, *Antonin Artaud ou La fidélité à l'infini, op. cit.*, p. 154-155.

47 A. Artaud, « Le Théâtre alchimique », *op. cit.*, p. 49.

48 C. Keller, *Cloud of the Impossible. Negative Theology and Planetary Entanglement*, New York, Columbia University Press, 2014, p. 17.

Et ce drame essentiel, on le sent parfaitement, existe, et il est à l'image de quelque chose de plus subtil que la Création elle-même, qu'il faut bien se représenter comme le résultat d'une Volonté une — et sans conflit.⁴⁹

Par son objectivation dans le projet théâtral que nous connaissons, on comprend qu'Artaud identifie la *coincidentia oppositorum*, ou *nuptiae chymicae*⁵⁰, au « vrai langage » du petit article mentionné plus haut. Les cris, les gestes, les silences ou la glossolalie sont les ressources de la cruauté qui consistent à soumettre l'esprit à « la voie de cette purification ardente, de cette unification et de cette émaciation »⁵¹. Le propos du metteur en scène est le suivant : le théâtre « doit être considéré comme le Double non pas de cette réalité quotidienne [...] aussi vaine qu'édulcorée, mais d'une autre réalité dangereuse et typique »⁵², et il montre ses « principes » dans leur irréductible opacité.

La cruauté, ou rigueur, n'est autre que l'exposition de l'esprit à la réalité non édulcorée, sa consommation par contact avec un irraisonné « dérèglement de tous les sens », ou un unitaire et vaste « *travail alchimique d'incarnation* »⁵³, selon les termes de Bonardel. Si nous affirmons que Palau souligne les éléments de négativité d'un projet résolument affirmatif, c'est parce que, pour lui, le théâtre alchimique ou théâtre de la cruauté d'Artaud, comme ses propres *Poèmes de l'Alchimiste*, sont une voie vouée uniquement et nécessairement à l'échec. Bien qu'il comprenne l'alchimie comme « une affirmation, peut-être désespérée, de la liberté

49 A. Artaud, « Le Théâtre alchimique », *op. cit.*, p. 48-49.

50 F. Bonardel, *Philosophie de l'alchimie : Grand Œuvre et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 343-346, où l'auteur souligne le caractère conflictuel et agonique de ces noces dans l'imaginaire alchimique.

51 A. Artaud, « Le Théâtre alchimique », *op. cit.*, p. 47.

52 *Ibidem*, p. 46.

53 F. Bonardel, *Antonin Artaud ou La fidélité à l'infini*, *op. cit.*, p. 44.

humaine »⁵⁴, face à la tyrannie du discours et du calcul, il assume son caractère chimérique lorsqu'il prétend atteindre l'absolu⁵⁵. Artaud déclarait lui aussi que « tous les vrais alchimistes savent que le symbole alchimique est un mirage comme le théâtre est un mirage »⁵⁶, ce qui met en relief l'inadéquation des moyens pour extérioriser l'indifférence des conflits, et le processus de calcination devient le seul produit de cette alchimie. Nous rapportons ici le désespoir ironique de l'alchimiste du *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand, qui, n'obtenant rien de la lecture et de la pratique alchimiques, répond par son engagement apparemment absurde dans cette voie de l'échec :

Rien encore! – Et vainement ai-je feuilleté pendant trois jours et trois nuits, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond Lulle.

Non, rien, si ce n'est, avec le sifflement de la cornue étincelante, les rires moqueurs d'une salamandre qui se fait un jeu de troubler mes méditations.

[...] Mais rien encore! – Et pendant trois autres jours et trois autres nuits je feuillèterai, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond Lulle!⁵⁷

Au cœur de l'essai *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern (Antonin Artaud et la révolte du théâtre moderne)*, l'étude la plus vaste de Palau i Fabre à propos

54 J. Palau i Fabre, « El principi d'alquímia », [dans :] *Idem, Quaderns de l'alquimista, op. cit.*, p. 15 (OLC II, 372-373).

55 J. Palau i Fabre, « Introducció a la antologia de 1979 », [dans :] *Idem, Obra literària completa, op. cit.*, p. 171.

56 A. Artaud, « Le Théâtre alchimique », *op. cit.*, p. 47.

57 A. Bertrand, *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Paris, Gallimard, 1980, p. 102. Cf. J. Palau i Fabre, « L'or de Ramon », [dans :] *Idem, Quaderns de l'Alquimista, op. cit.* Palau y souligne que les termes alchimiques abondent dans l'œuvre de Raymond Lulle (XIII^e-XIV^e siècles), qui aurait spiritualisé ses méthodes et principes pour atteindre la vérité à l'aide d'un système de pensée combinatoire.

d'Artaud, Palau affirme que la cruauté l'accompagne déjà *in nuce* dans le « Théâtre Alfred Jarry », par le choix des pièces de Claudel, Vitrac ou Sénèque⁵⁸. Il souligne ainsi le contraste entre *Thyeste*, de l'auteur latin, qu'Artaud considérait comme le meilleur exemple écrit de la cruauté, parce qu'il confrontait les personnages et le spectateur aux possibilités des positions extrêmes de la conduite humaine, et *Les Cenci* (1935), l'œuvre destinée à transposer ses principes⁵⁹ sur les tréteaux et à mettre en scène l'arbitraire ardent de la réalité : « Tout meurt, parce que le monde brûle, incertain entre le bien et le mal »⁶⁰.

Loin de la sensibilité de ses contemporains (Gide, Paulhan ou Juvet nécessitent « la *matière* de leur texte »⁶¹ noir sur blanc), Palau considère que l'échec des *Cenci* est double : d'une part, Artaud ne parvient pas à objectiver l'extrême conflictualité du réel dans la mise en scène, et d'autre part, son échec n'est même pas personnel, en ce que le metteur en scène aurait été contraint de se trahir lui-même pour répondre, dans une certaine mesure, aux attentes de son temps⁶².

58 J. Palau i Fabre, *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*, Barcelone, Institut del Teatre, 1976, p. 78-79.

59 E. Grossman, *Antonin Artaud : Un insurgé du corps*, Paris, Gallimard, 2006, p. 43. Description de la mise en scène des *Cenci* qu'Artaud développa dans ses lettres et ses textes de l'époque : « Il énumère le " mouvement de gravitation " qui anime les personnages, les vibrations des ondes Martenot qui placent le spectateur " au centre d'un réseau de vibrations sonores " [...] ».

60 A. Artaud, « Les Cenci », [dans :] *Idem, Œuvres complètes, op. cit.*, 1978, tome 4, p. 209.

61 J. Palau i Fabre, *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern, op. cit.*, p. 67.

62 *Ibidem*, p. 69. Cf. J. Palau i Fabre, « Artaud, la bouche d'ombre », [dans :] A. Milon et R. Ripoll (dir.), *Artaud : Autour de Suppôts et supplications, op. cit.*, § 23, sur l'étape de Rodez : « Il reproche au monde de l'empêcher d'y faire un trou pour le quitter. Devant cette affirmation, c'est l'idée de suicide qui s'impose, mais son point de vue sur le suicide, c'est qu'il est causé par des agents extérieurs à l'individu ».

Son échec est une pensée qui n'admet pas de distance entre l'art et la vie, et la rigueur qu'il s'impose de présenter est la même que celle qui enveloppe sa tentative d'exposition artistique. Blanchot parlait d'une perte progressive d'espoir, et Palau se réfère aux dix dernières années de la vie d'Artaud comme à une progressive introversion et coagulation⁶³ jusqu'à l'autodestruction définitive, dans *Ci-gît* (1947), où le poète et la poésie se livrent entièrement à la cruauté : « Son œuvre est un effort vers le non-être. " Magre à la condition la même et magre à l'inconditionné " c'est le poème où cet effort est le plus manifeste. C'est un poème qui finit par se détruire lui-même »⁶⁴.

L'engagement d'Artaud dans son projet de révolution théâtrale est extrême et irrémédiable, mais pour Palau son échec est l'aboutissement cohérent de ses principes. Que Palau intègre son interprétation de l'œuvre d'Artaud dans sa pensée poétologique devient évident à la lecture de ses poèmes et des « Notes » éloquentes qui les accompagnent. Il avoue avoir mis sa vie et sa mort réelles dans ces poèmes »⁶⁵, c'est-à-dire, la dénaissance qui devrait réunir ce qui est séparé et révéler l'or. Néanmoins, le dernier des *Poèmes de l'Alchimiste*, « Comiat » (« Adieu »), daté du 6 mai 1946, commence ainsi : « Je ne sais plus écrire, je ne sais plus qu'écrire encore. / L'encre me tâche les doigts, les veines... / – Sur le papier j'ai laissé tout le sang » (v. 1-3)⁶⁶, et il conclut en déclarant l'insuffisance de l'art, l'échec de la voie poétique et la distance abolie entre la chair et l'esprit :

63 J. Palau i Fabre, *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*, op. cit., p. 83.

64 J. Palau i Fabre, « Antonin Artaud ou l'invitation à la folie », [dans :] *Idem, Obra literària completa*, op. cit., p. 1208.

65 J. Palau i Fabre, *Poemes de l'Alquimista*, op. cit., p. 198 (OLC I, 146).

66 *Ibidem*, p. 193 : « Ja no sé escriure, ja no sé escriure més. / La tinta m'empastifa els dits, les venes... / – He deixat al paper tota la sang » (OLC I, 141).

Je ne saurai plus rien écrire de mieux.
 Je vis trop près de la vie.
 Les mots meurent à l'intérieur de moi
 et moi, je vis dans les choses. (v. 11-14)⁶⁷

La poésie de Palau trouve par la dénaissance du moi un contenu minimum affirmatif : le sujet est désintégré, en chair et en esprit, dans la réalité même, soumis à sa cruauté et à sa rigueur, « trop près de la vie ». La voie alchimique est la voie de l'échec nécessaire, c'est une voie de négativité qui souligne l'insuffisance des mots et des idées pour surmonter la phase de la cruauté, de la luminosité opaque de la calcination. Son produit est alogique, et se retourne contre le discours et la convention, mais ne se laisse plus atteindre si ce n'est dans le processus expérimental, c'est-à-dire, dans son exécution éphémère de la calcination, qui est sa fragile capacité d'incarnation⁶⁸.

« Le vrai théâtre comme la culture n'a jamais été écrit »⁶⁹, disait Artaud, et c'est dans la dimension pratique, créative et performative, insaisissable, que l'absence de l'inatteignable se présente quand l'art et la vie se calcinent dans la création. Josep Palau i Fabre prend Antonin Artaud pour exemple lucide de la conscience de l'impossibilité d'objectiver dans l'art la résolution des conflits qui informent le monde, et il dédit sa vie entière à l'approfondissement dans le mimétisme et l'aliénation (chez Faust, don Juan, ou Picasso), de

67 *Ibidem* : « Res no sabré ja escriure de millor. / Massa a prop de la vida visc. / Els mots se'm moren a dins / i jo visc en les coses ».

68 A. Vega, « Valère Novarina : une théologie de la brèche », [dans :] *Littérature*, 2014, n° 176, p. 36. Exposition du contexte théologique de l'Incarnation en tant que mouvement d'inversion, « implicite dans le double acte de sortie et de retour », à partir du motif de la « brèche » chez Valère Novarina.

69 A. Artaud, « Le Théâtre et les dieux », [dans :] *Idem, Œuvres complètes, op. cit.*, 1971, t. 8, p. 203. Cité par J. Palau i Fabre, *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern, op. cit.*, p. 97.

nouvelles manières de chercher le moi désintégré et d'exécuter sa transmutation chez autrui. Sa principale obsession, fille elle aussi de la ressemblance entre Artaud et les alchimistes, est l'attachement absolu à l'expérimentation :

Et ce n'est que dans le cours de l'expérimentation que l'on se rend compte que l'expérimentateur devient expérience et que cette expérience n'est jamais gratuite mais que, d'une manière ou d'une autre, elle a un prix. Accepter ou refuser de payer est souvent l'atout qui se cache derrière cette alchimie.⁷⁰

70 J. Palau i Fabre, « Principi d'alquímia », *op. cit.*, p. 372.

bibliographie

- Artaud A., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, tome 1.
- Artaud A., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1978, tome 4.
- Artaud A., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, tome 5.
- Artaud A., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1971, tome 8.
- Bachelard G., *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- Bertrand A., *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Paris, Gallimard, 1980.
- Blanchot M., *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- Bonardel F., *Antonin Artaud ou La fidélité à l'infini*, Paris, Balland, 1987.
- Bonardel F., *Philosophie de l'alchimie : Grand Œuvre et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- Coca J., *El teatre de Josep Palau i Fabre. Alquímia i revolta (1935-1958)*, Barcelona, Galàxia Gutenberg, 2013.
- Coca J., « L'influence d'Antonin Artaud dans le théâtre de Josep Palau i Fabre », R. Ripoll (trad.), [dans :] A. Milton et R. Ripoll (dir.), *Artaud : Autour de Suppôts et supplications*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2013.
- Derrida J., *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- Didi-Huberman G., *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de minuit, 2000.
- Fischer-Lichte E., *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, Londres – New York, Routledge, 2014.
- Grossman E., *Antonin Artaud : Un insurgé du corps*, Paris, Gallimard, 2006.
- Grossman E., « Artaud à Ivry, 1948 », [dans :] M. Guerrero (dir.), *Actes del Simposi Internacional Josep Palau i Fabre. L'Alquimista. Institut français, 9-XI-2017, Institut d'Estudis Catalans, 2-III-2018, Fundació Palau, 3-III-2018*, Barcelone – Caldes d'Estrac, Generalitat de Catalunya – Institució de les Lletres Catalanes, 2018.
- Halberstam J., *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011.
- Keller C., *Cloud of the Impossible. Negative Theology and Planetary Entanglement*, New York, Columbia University Press, 2014.
- Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, NRF – Gallimard, 1945.
- Palau i Fabre J., *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*, Barcelona, Institut del Teatre, 1976.
- Palau i Fabre J., *Versions d'Antonin Artaud*, Barcelona, La magrana, 1977.

- Palau i Fabre J., *Quaderns de l'alquimista*, Barcelone, Proa, 1997.
- Palau i Fabre J., *l'Obra literària completa I. Poesia, teatre i contes*, Barcelone, Galàxia Gutenberg – Cercle de Lectors, 2005.
- Palau i Fabre J., *Obra literària completa II. Assaigs, articles i memòries*, Barcelone, Galàxia Gutenberg – Cercle de Lectors, 2005.
- Palau i Fabre J., « Artaud, la bouche d'ombre », [dans :] A. Milon et R. Ripoll (dir.), *Artaud : Autour de Suppôts et supplications*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2013.
- Palau i Fabre J., *Poemes de l'Alquimista*, Barcelona, Proa, 2017.
- Pereira M., *Arcana Sapientia. L'alchimia dalle origini a Jung*, Rome, Carocci, 2001.
- Ripoll R., « Josep Palau i Fabre i Antonin Artaud », [dans :] M. Guerrero (dir.), *Actes del Simposi Internacional Josep Palau i Fabre. L'Alquimista. Institut francès, 9-XI-2017, Institut d'Estudis Catalans, 2-III-2018, Fundació Palau, 3-III-2018*, Barcelone – Caldes d'Estrac, Generalitat de Catalunya – Institució de les Lletres Catalanes, 2018.
- Sala-Sanahuja Joaquim, « La traducció en l'obra de Palau i Fabre », [dans :] J. Guillaumon (dir.), *Jospe Palau i Fabre, l'Alquimista*, Barcelone, KRTU, 2000.
- Thomas H., « La Parole abandonnée (Entretien, par Patrick Reumaux) », [dans :] M. de Smedt (dir.), *Artaud : L'homme et son message*, Paris, Le Nouveau Planète, 1971.
- Vega A., *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Pampelune, Càtedra Jorge Oteiza – Universidad Pública de Navarra, 2004.
- Vega A., « "Esthétique apophatique". Critique de la visibilité et herméneutique du sacré dans l'art contemporain », [dans :] L. Parisse (dir.), *Le discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- Vega A., « Valère Novarina : une théologie de la brèche », *Littérature*, 2014, n° 176.
- Weil S., *La Pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1948.

abstract

Fiery Purification and Failure: Antonin Artaud read by Josep Palau i Fabre

Antonin Artaud's « Théâtre de la cruauté » consists in the extreme display of the conflictive nature of the world. The Catalan poet Josep Palau i Fabre highlighted the poetic and negative dimensions of Artaud's project and insisted on its failure, addressing its impossible objectivation and its similarity with alchemy. The article aims to identify the central elements of Palau's interpretation, annihilation and rebirth, and to assess their inscription in an experimental poetics proposal inspired by alchemy.

keywords


Theatre, cruelty, alchemy, negative poetics, void, rebirth, failure and creativity

mots-clés

Théâtre, cruauté, alchimie, poétique négative, vide, dénaissance, échec et créativité

sergi castella-martinez

Sergi Castella-Martinez est chercheur pré-doctoral à l'Université Pompeu Fabra (Barcelone). Il prépare une thèse sur l'influence du philosophe et théologien médiéval Raymond Lulle dans la poésie contemporaine, avec une attention particulière à la créativité habilitée par la perception de la dimension poétique de sa méthode combinatoire de pensée et de contemplation.

PUBLICATION INFO		
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 25.05.2022 Accepted : 06.11.2022 Published : 31.03.2023	ÉTUDES	ASJC 1208
ORCID : 0000-0002-1649-9067		
S. Castella-Martinez, « La purification ardente et l'échec. Antonin Artaud lu par Josep Palau i Fabre », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 33, pp. 69-93. DOI : 10.4467/23538953CE.23.003.17565		
www.ejournals.eu/CahiersERTA/		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		