

# **UCLA**

## **Paroles gelées**

### **Title**

Le Théâtre de la Cruauté et l'Anatomie: Un Article Inédit en anglais par Antonin Artaud

### **Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/3tn7w4p7>

### **Journal**

Paroles gelées, 18(2)

### **ISSN**

1094-7264

### **Author**

Roussetzki, Remi

### **Publication Date**

2000

### **DOI**

10.5070/PG7182003110

Peer reviewed

## ***Le Théâtre de la Cruauté et l'Anatomie: Un Article Inédit en Anglais par Antonin Artaud***

---

*Remi Roussetzki is Assistant Professor of French at the City University of New York.*

“On peut brûler la bibliothèque d’Alexandrie. Au-dessus et en dehors des papyrus il y a des forces.” *Le Théâtre et son Double*.

Au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, le 12 juillet 1946, Antonin Artaud publie dans le journal “La Rue” un violent article destiné à défendre sa conception du théâtre comme nécessaire cruauté. Il demande, en particulier, “Qui, déclarant le théâtre de la cruauté utopique est allé se faire scier les vertèbres dans les mises en scène des barbelés?” Faisant violence au français dans son vocabulaire, sa logique et sa syntaxe, il accuse ceux qui n’ont pas voulu répondre à ses pamphlets d’avant-guerre d’avoir précisément permis la guerre (et ses camps de concentration). Comment comprendre une telle attaque?

Le présent essai contient d’abord une tentative de traduire en anglais, aussi fidèlement qu’il se peut, la véhémence et comme la fièvre qui domine cet inédit d’Artaud. C’est ensuite une réflexion sur le type très singulier de problèmes que le traducteur rencontre quand il envisage les textes d’Artaud. Car la guerre entre hommes provient, dit-il, de l’état malade de leurs corps. Et si les corps sont malades et se font la guerre les uns aux autres, c’est en dernière instance parce que le langage officiel ou courant (écrit ou parlé) est mort à la vie des esprits dont il s’est détaché. Pourquoi cette mort et que serait donc un langage vivant?

### ***Corps Malades et Langage Mort***

“Un mot n’a guère qu’une valeur discursive, c’est à dire d’élucidation,” écrit Antonin Artaud. “Il n’est pas exagéré de dire que vue sa terminologie bien définie et bien finie, le mot

n'est fait que pour arrêter la pensée, il la cerne mais la termine; il n'est en somme qu'un aboutissement." La vie de la pensée a déjà eu lieu quand le mot clair et précis vient, sous prétexte de précision, mettre un point d'arrêt à son trajet, son travail et sa douleur, c'est à dire, vient y mettre fin. Le mot tue la pensée. C'est ainsi que, dans le *Théâtre et son Double*, Artaud exprimait ses doutes quant à la valeur du langage articulé sur scène (*Théâtre* 114-15). Au Théâtre Occidental qui fait une excessive utilisation du texte écrit par ces dialogues où "la parole s'est ossifiée" et où "tous les mots sont gelés," il opposait le Théâtre Oriental et son propre *Théâtre de la Cruauté* qui "se sert de tous les langages: gestes, sons, paroles, feu, cris..." afin de réveiller et "d'ébranler" la parole comme telle, autrement dit, afin de lui rendre la vie. Mais que l'on en revienne si peu que ce soit aux sources respiratoires, plastiques, actives du langage, que l'on rattache les mots aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance, et que le côté logique et discursif de la parole disparaisse sous son côté physique et affectif, c'est à dire que les mots au lieu d'être pris uniquement pour ce qu'ils veulent dire grammaticalement parlant soient entendus sous leur angle sonore, soient perçus comme des mouvements, et que ces mouvements eux-mêmes s'assimilent à d'autres mouvements directs et simples comme nous en avons dans toutes les circonstances de la vie et comme sur la scène les acteurs n'en ont pas assez, et voici que le langage de la littérature se recompose, devient vivant; et à côté de cela comme dans les toiles de certains vieux peintres les objets se mettent eux-mêmes à parler (*Théâtre* 115).

Tout le projet d'Antonin Artaud *écrivain* est là. Qu'il s'agisse de théâtre ou d'émission de radio (*Pour en Finir Avec le Jugement de Dieu*), d'essai esthétique (*Van Gogh ou le Suicidé de la Société*), de récit de voyage (*Les Tarahumaras*), de pamphlets comme celui que nous allons bientôt traduire ou de poésie, l'essentiel pour Artaud est de retrouver, de créer un certain *état* du langage qui d'ordinaire est perdu. Aussi bien, il est toujours question de poésie. Il s'agit pour cet écrivain français de re-produire ce point d'incandescence où la parole humaine cesse d'être sociale et utilitaire, ne sert plus à véhiculer

des idées claires et distinctes “à la” française justement, n’est plus séparée des autres évènements mais retrouve sa force de frappe physique élémentaire: redevient souffle, geste, son, mouvement parmi les autres mouvements et les autres sons de l’univers, force parmi les autres forces. D’où, comme l’a noté Mary Ann Caws, “the strangeness, the foreignness of Artaud’s language,” l’étrangeté de son langage avant toute traduction dans une langue étrangère (*Preface* 11). Artaud part sans cesse en guerre contre sa langue maternelle, le français, et le résultat est chaque fois un corps étranger fait de cette étrangeté d’autant plus troublante pour un Français qu’elle n’est pas vraiment étrangère, pas différente du français, mais très proche, toute proche, peut-être trop proche.

Avant d’être du domaine linguistique cependant, la poésie relève d’un choix de vie, d’un choix en faveur de la vie et d’une revendication. “Si le signe de l’époque est la confusion, Artaud écrit, 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” (*Théâtre* 27). Cette séparation a un nom, c’est la maladie, puis la mort contre laquelle la partie vivante du corps d’Artaud lutte pied à pied en protestant contre “l’idée que l’on se fait de la culture, comme s’il y avait la culture d’un côté et la vie de l’autre; et comme si la vraie culture n’était pas un moyen raffiné de comprendre et d’exercer la vie.” Parler, écrire, traduire “vraiment” consiste donc à “exercer la vie” et mieux encore et quel que soit le code, les signes qu’on utilise, à “faire bouger la vie” malade que nous vivons et à la changer. La littérature n’est pas une entreprise agréable ou intéressante qui aurait à voir avec un quelconque divertissement intellectuel. Elle constitue un appel de force qui relève de l’incantation, de la magie qui transforme les choses, de la contagion qui s’attaque aux corps. Elle est semblable pour Artaud à la peste et à l’alchimie en ceci qu’elle doit “briser le langage pour toucher la vie.” A moins de se bercer d’abstractions vides et de dormir d’un sommeil de bois comparable à la mort, acteurs, écrivains et *a fortiori* traducteurs doivent donc se lancer dans la même activité dangereuse, dans la même “culture en action.”

Il était impossible de ne pas d'abord reconnaître cet aspect brûlant de l'œuvre d'Artaud. Une mise en scène, un scénario digne de ce nom engage le pire et le meilleur des forces sourdes de la vie autour de soi, ces mêmes forces obscures et essentiellement inconscientes qui sont partout responsables des pires atrocités.<sup>1</sup> Ecrire, c'est prendre le papier comme une immense peau de tambour et y marquer des hiéroglyphes qui sont autant de talismans, "coups...silences, point d'orgue, arrêts de sang, appel d'humeur" (*Théâtre* 27). C'est s'affronter aux forces qui tourmentent les corps et nous rendent malades—ou bien ce n'est rien: un balbutiement, comme dit Artaud, de "bête traquée" qui réduit le langage à "ses sources bassement utilitaires, on pourrait dire alimentaires" (*Théâtre* 45).

Tout ceci, on en conviendra, soulève une question inhabituelle avant que ne commence la moindre tentative de traduction: souci personnel. En effet, le préalable qui doit inquiéter le traducteur d'Artaud ne provient pas d'une exigence d'habileté linguistique, ni d'un savoir culturel et historique exceptionnel, mais d'une dimension intime: celle de savoir s'il/elle va être capable—ou plutôt s'il/elle va vouloir faire subir à *son* langage le décapage brutal, "l'ébranlement physique" qu'Artaud exerça sur le sien. Au moment de traduire Artaud en anglais, je dois me demander si je suis prêt à inventer en anglais un corps étranger à l'anglais courant écrit ou parlé—un corps quelque peu inquiétant et cependant très proche de mon propre corps et de ma propre vie.<sup>2</sup> Car la question est bien encore et toujours de s'attaquer au corps, au langage comme corps, au corps fou et violent que nous fait un langage mort, qu'il s'appelle l'anglais ou le français. Affaire de responsabilité: toutes les difficultés que nous allons rencontrer en découlent.

### ***"Le Théâtre et l'Anatomie" ou La Guerre Ultime***

Le texte se présente par la disposition des mots sur la page comme un pamphlet en prose quoique, pour les raisons mentionnées plus haut, la distinction entre prose et vers soit secondaire chez Artaud. Humour noir et âcre, entrecroc grinçant de syllabes: voici un des morceaux les plus virulents, les plus

amers qu'il ait jamais lancé pour la défense de la conception du théâtre qu'il revendiquait. On est bien loin de la préciosité d'un Art pour l'Art ou d'une argumentation rationnelle qui fasse appel à notre intellect. Nous sommes confrontés à une mise en scène de cette cruauté foncière qui, active, dansée, criée, avec gong et timbale, "fait vider collectivement les abcès," ce qui est la définition de la représentation théâtrale authentique pour Artaud (*Théâtre* 30). De retour du long séjour à l'hôpital de Rodez où il n'a rien perdu au fil des horreurs de la guerre, c'est donc un rappel, et non sans sarcasme, des responsabilités écrasantes de l'art, sa fonction *à la fois* vitale et historique. Lisons l'original:

Le dernier mot sur l'homme n'est pas dit. Je veux dire que la question se pose de savoir si l'homme continuera à porter son nez au milieu de la figure ou si les deux trous de nez de ce crâne humain qui nous regarde sur les portes de l'éternité ne vont pas en avoir assez de renifler et de morver sans jamais pouvoir sentir ni croire qu'ils contribuent à la marche exotérique de la pensée par deux orteils bien appuyés.

Le théâtre n'a jamais été fait pour nous décrire l'homme et ce qu'il fait, mais pour nous constituer un être d'homme qui puisse nous permettre d'avancer sur la route, de vivre sans suppurer et sans puer.

L'homme moderne suppure et pue parce que son anatomie est mauvaise, et le sexe par rapport au cerveau mal placé dans la quadrature des deux pieds.

Et le théâtre est ce pantin dégingandé, qui musique de troncs par barbes métalliques de barbelés nous maintient en état de guerre contre l'homme qui nous corsetait.

Les meurtres théâtraux sont des revendications de squelettes et d'organes qui n'atteignent plus la maladie—et qui pissent les passions humaines par les orifices de leurs naseaux. L'homme a très mal dans Eschyle, mais il se croit encore un peu dieu et ne veut pas entrer dans la membrane, et dans Euripide enfin, il barbote dans la membrane, oubliant où et quand il fut dieu.

Or je sens maintenant se rabattre un volet, tourner un pan pulmonaire de la muraille, et bien sûr cela va très bien et je ne

sens plus qu'un vieux fulminate qui pourrait encore avoir envie de protester.

Ce fulminate s'appelle théâtre: théâtre le lieu où l'on s'en donne à cœur joie, quoique rien de ce qu'on peut voir au théâtre ne s'appelle plus le cœur ni la joie.

Et c'est ici que me revient mon délire, mon délire de revendicateur né.

Car depuis 1918, qui—et ce n'était pas au théâtre—a-t-il jeté un coup de sonde "dans tous les bas-fonds du hasard et de la chance," sinon Hitler, l'impur moldavaque de la race des singes innés.

Qui s'est montré sur la scène avec un ventre de tomates rouges, frotté d'ordures comme d'un persil d'ail, qui à coups de scieries rotatives a foré dans l'anatomie humaine parce que la place lui en était laissée sur toutes les scènes d'un théâtre mort-né.

Qui déclarant le théâtre de la cruauté utopique est allé se faire scier les vertèbres dans les mises en scène des barbelés.

Ylon tan norman  
Na sarapido  
Ya yan sapido  
Ara pi do

J'avais parlé de cruautés réelles sur le plan de diapason, j'avais parlé de cruautés manuelles sur le plan de l'attitude action, j'avais parlé de guerre moléculaire d'atomes, chevaux de frise sur tous les fronts, je veux dire gouttes de sueur sur le front, j'ai été mis dans un asile d'aliénés.

A quand maintenant la nouvelle guerre sordide pour deux sous de papier d'étrons, contre la transpiration des mamelles qui ne cessent de corroder mon front.

### *La Traduction et ses Problèmes*

The last word on man is not said.<sup>3</sup> What I mean is that the question remains whether or not man will continue to wear his nose in the middle of his face or if the two nostrils through whose holes the human skull looks at us as from the doors of

eternity will not get tired of sneezing and snorting without ever feeling for certain they contribute to the exoteric progress of thought, thanks to two big toes well adjusted.<sup>4</sup>

Theater was never made to depict us nor what we do, but to give us the being that would allow us to go on the road and live without suppuration and infection.<sup>5</sup>

Modern man smells and suppurates because his anatomy is wrong and sex and the brain badly in line with the quadrature of the two feet.

Metallic mesh and truncated music of barbed wires, the theater is this dislocated puppet that keeps us in a state of war against the man who has corseted us.<sup>6</sup>

Theatrical murders are protestations of skeletons and organs that disease does not reach anymore, so they piss human passions through the orifices of their muzzles. Man already suffers a great deal in Aeschylus, but he still pretends to be god somehow and does not want to enter the membrane, while in Euripides finally, he wallows in the membrane and forgets when and where he ever was god.

But now I feel a shutter is falling down, some section of the pulmonary wall is moving; and of course all that would be swell if it were not for an old fulminate that still wants to protest.<sup>7</sup>

This fulminate is called theater: theater the place where you laugh your heart's content, although nothing you see nowadays in the theater has anything to do with joy and heart.

And that is where delirium catches up with me, my born-a-rebel type of delirium.

For since 1918, who—and that was not, mind you, in the theater—has measured the bottomless depths and poked at random in the whole murky business, if not Hitler, that impure *moldavaque* bred by born monkeys.<sup>1</sup>

Who popped up on the scene with a red tomato's belly, rubbed in scum as in garlic sauce—who sliced human anatomy with a chainsaw because the place was left vacant on all the stages of a dead-born theater.<sup>2</sup>

Who, claiming that the theater of cruelty was utopic, went straight to have their backbones smashed in the scenario of the barbed wires.

Yion tan norman  
na sarapido  
ya yan sapido  
ara pido<sup>3</sup>

I had talked of real cruelties on the sonic level, I had talked of cruel handlings on the level of practical attitude, I had talked about molecular wars of atoms, *chevaux-de-frise* on everybody's foreheads, I mean drops of sweat on the forefront, they put me in a mental hospital.<sup>4</sup>

So now, expect the next sordid war to come for only two pennies of turd-papers, this against the perspiration of udders that never cease to corrode my forehead.<sup>5</sup>

En conclusion, disons que les plus redoutables difficultés de traduction m'ont paru relever du fait que les mots chez Artaud fonctionnent comme des symboles à l'intérieur d'une œuvre qui les charge d'une force d'évocation magique. Or ce pouvoir suppose l'œuvre entière, à l'état d'ébauche en anglais. Je m'étonne, à ce propos, de ne pas trouver de discussion détaillée des problèmes de traduction dans le *Antonin Artaud, Selected Writings*, le seul ouvrage qui, de ce côté de l'Atlantique, donne une idée de l'étendue des travaux d'Artaud, remarquablement bien introduit par Susan Sontag et traduit par Helen Weaver.<sup>22</sup> Ayant "brisé le langage pour toucher à la vie," Artaud joue sur les sons et la multiplication compacte des signifiés. Sa pensée évolue au-delà de la paisible logique ordinaire avec une rapidité inouïe. Chaque phrase est comme une mitraille. Or la mitraille anglo-saxonne n'est pas tout à fait de la même fabrique.



## NOTES

<sup>1</sup> Contre la clarté Racinienne du théâtre français Artaud réclame l'obscurité et la confusion; au-delà des confidences et des secrets chers aux intrigues, il veut que le Théâtre de la Cruauté adresse des secrets indévoilables: "Nous avons perdu tout contact avec le vrai théâtre, puisque nous le limitons au domaine de ce que la pensée journalière peut atteindre, au domaine connu ou inconnu de la conscience—et si nous nous adressons théâtralement à l'inconscient, ce n'est guère que pour lui arracher ce qu'il a pu amasser (ou cacher) d'expérience accessible à la conscience" (*Théâtre* 45).

<sup>2</sup> "L'inquiétante étrangeté" des textes d'Artaud est bien celle que décrit Freud dans son article sur l'*Unheimlichkeit*. Lacan jouera sur le mot: nous semble inquiétant, non pas ce qui est loin de nous mais au contraire ce qui est trop proche de notre "chez nous" trop *heimlich*. Voir le *Séminaire X* sur *L'Angoisse*.

<sup>3</sup> Le début pourrait être: "The last word about humanity has not been said." Mais le présent me paraît plus frappant en anglais et, au risque d'offusquer les féministes, "man," à titre de corps mâle ou femelle, est ce dont il s'agit. La frappe d'Artaud demande "on" plutôt que "about" et surtout de la concision.

<sup>4</sup> Première construction de phrase au-delà de la logique et de la grammaire. Le problème est d'éviter la lourdeur sans perdre le contraste grotesque entre fonctions du corps et "marche de la pensée" dont je n'ai pas su d'ailleurs rendre la polysémie: "*Walk, march of thought*" ne marche pas si bien en anglais. D'autant qu'il ne s'agit pas de recourir à des expressions rares ou "éduquées." Artaud utilise un français courant, souvent argotique, dont en plus il disloque les syllabes. Il se moque des mots savants: "exotérique," "quadrature" plus loin. "Adjusted" pour "appuyées" perd l'allitération avec ce qui suit aussitôt, la pauteur humaine. Comme le répète partout Artaud, il y a quelque chose de "mal foutu" chez l'homme au niveau des organes. "Morver" est un verbe inventé intraduisible. Comment se permettre des néologismes en anglais et lesquels? Comment rendre le ton parlé, moqueur, argotique; les distorsions de syntaxe et de vocabulaire: le choc des sons?

<sup>5</sup> J'insiste: pour un Français "l'homme" ici, puis "il" n'excluent pas les femmes. Nous savons qu'Artaud vise l'être de l'humain comme tel. Le "he" anglais est beaucoup plus exclusif. Je ne vois pas de solution. *He/she* n'est pas une construction "à la" Artaud. La répétition encombrante de "us" a l'avantage de traduire l'idée d'un théâtre qui génère en nous, individus malades, un être sain. L'allitération finale de puer et suppurer doit être rendue d'une façon ou d'une autre: "Ramener le langage au son" dit Artaud.

<sup>6</sup> "Dislocated" traduit un seul aspect et oublie le côté "à l'aise" ou *cool* du "vrai" théâtre. "Musique de tronc par barbes métalliques de barbelés" est intraduisible: pas de signification précise mais une profusion de sens: tronc, barbe, barbelés... où, évidemment, se profile la sombre présence des camps de concentration. "Corsetait:" jeu de mots, élément féminin. C'est l'ancienne *straight-jacket* des femmes que l'homme malade nous met dessus. *Corseted us* n'est pas agréable à lire mais je ne peux pas perdre le "nous."

<sup>7</sup> Les mots "volets," "pan pulmonaire de la muraille" et "fulminate" ne sont ni des métaphores ni de simples dénnotations. Ce sont des vocables qui font partie du *vocabulaire-Artaud*. Ils n'ont de sens qu'à l'intérieur de cet étrange discours où un "je" vient de prendre des dimensions organiques et quasi-cosmiques. Il faudrait traduire assez de textes d'Artaud pour leur donner, non pas tant un sens, qu'ils ne visent pas, mais une force.

<sup>8</sup> Je garde "moldavaque," mot aussi étrangement signifiant en français qu'en anglais, il me semble.

<sup>9</sup> "The place" est trop terre-à-terre. La place où le théâtre devrait intervenir est comme le fameux "lieu" où écriture, danse, musique d'orgue se produisent chez Mallarmé. C'est un espace virtuel. "Théâtre" est un mot qui veut dire toutes les cures. Le même acte qui tue dans la réalité (les "meurtres" dont vient de parler Artaud), sauve au théâtre où il effectue une *catharsis*.

<sup>10</sup> Glossolalie, pure incantation sonore autant universelle que strictement personnelle: ne surtout pas chercher à comprendre (ni traduire) puisque traversant les langues instituées comme un corps irréductible à n'importe quel milieu ambiant.

<sup>11</sup> Artaud mime ici le délire. “Chevaux de fries” comme élément d’un décor rappelle les barbelés.

<sup>12</sup> Bien qu’obscur et mimant le délire, ce passage est percutant. Car la fin du texte est claire à l’intérieur du corpus-Artaud: le “je” narratif s’identifie à tous les “fronts” (ceux des individus et ceux de la guerre). Ce “je” est la matière comme telle, lieu des conflits ou “guerres moléculaires d’atomes.” Artaud parle depuis le point de vue de la vie elle-même, sans cesse usée et abusée par les “mamelles” de l’existence. “Udders” traduit ces “mamelles” qui rappellent la mère, cette “hideuse,” cette “râleuse” dont “d’abord sortit l’enfant” selon *Artaud-le-Mômo*, et donc l’enfer même de l’existence. Voir *Œuvres Complètes*, Vol. XII. “Two pennies of turd-paper” se veut une approximation pour “deux sous de papier d’étrons” syntagme bourré de signifiés politiques et économiques. C’est aussi une association freudienne amusée et voulue: argent=merde, déchets, ce que l’on extrait “sans cesse” du corps-Artaud, de la vie-Artaud, qui est aussi sa pensée (son front). “Against”: mot-tournant, mot-pivot. De quelle guerre s’agit-il enfin? De la “guerre sordide” ou de la guerre ultime entre le corps-Artaud et tous ses ennemis?

### Works Cited

Artaud, Antonin. *Le Théâtre et son Double* in *Œuvres Complètes*. Volume IV. Paris: Gallimard, 1978.

\_\_\_\_\_. *Antonin Artaud, Selected Writings*. Trans. Helen Weaver. Berkeley: University of California Press, 1976.

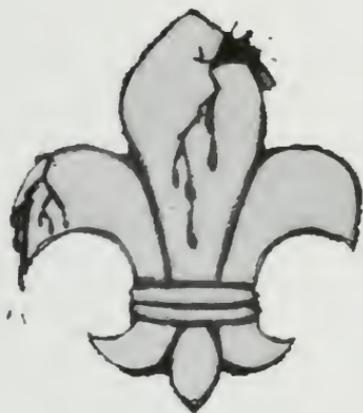
Caws, Mary Ann. *Preface to The Secret Art of Antonin Artaud, Derrida and Paule Thévenin*. Cambridge: MIT Press, 1998.

Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Trans. and ed. James Strachey. The Standard Edition. London: The Hogarth Press, 1955.

Lacan, Jacques. *Séminaire X: L’Angoisse*. (inédit).

# ***Murder, Massacre, Mayhem:***

*The Poetics of Violence in French Literature and Society*



*Paroles Gelées*

**UCLA French Studies**

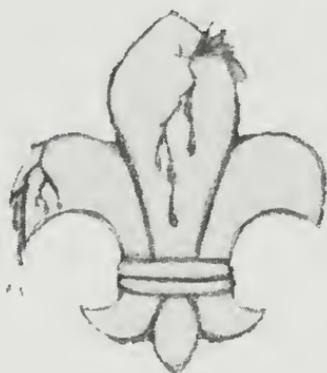
**Special Issue**

**Volume 18.2 2000**

*Selected Proceedings from  
UCLA French Graduate Students'  
Fourth Annual Interdisciplinary Conference*



***Murder, Massacre, Mayhem:***  
*The Poetics of Violence in French Literature and  
Society*



*Paroles Gelées*

**UCLA French Studies**

**Special Issue  
Volume 18.2 2000**

*Selected Proceedings from  
UCLA French Graduate Students'  
Fourth Annual Interdisciplinary Conference*



***Murder, Massacre, Mayhem:***  
*The Poetics of Violence in French Literature  
and Society*

Selected Proceedings from  
UCLA French Graduate Students'  
Fourth Annual Interdisciplinary Conference  
April 7-8, 2000

*Ce serait le moment de philosopher et de  
rechercher si, par hasard, se trouvait ici  
l'endroit où de telles paroles dégèlent.*

Rabelais,  
*Le Quart Livre*

Paroles Gelées  
Special Issue  
UCLA French Studies  
Volume 18.2 2000

Editor-in-Chief: Holly Gilbert  
Assistant Editors: Christine Thuau  
Alison Rice  
Editorial Board: Sheila Espineli  
Julie Masi  
Sponsors: Albert and Elaine Borchard Foundation  
Consulat Général de France, Los Angeles  
UCLA Department of French  
UCLA European Studies Program  
UCLA Center for Medieval and Renaissance Studies  
UCLA Center for Modern and Contemporary Studies  
Campus Programs Committee of the Program  
Activities Board  
Graduate Students' Association

*Paroles Gelées* was established in 1963 by its founding editor, Kathryn Bailey. The journal is managed and edited by the French Graduate Students' Association and published annually under the auspices of the Department of French at UCLA.

Information regarding the submission of articles and subscriptions is available from the journal office:

*Paroles Gelées*  
UCLA Department of French  
212 Royce Hall, Box 951550  
Los Angeles, CA 90095-1550  
(310) 825-1145  
[gelees@humnet.ucla.edu](mailto:gelees@humnet.ucla.edu)

Subscription price (per issue):

\$12 for individuals  
\$14 for institutions  
\$16 for international orders

Back issues available. For a listing, see our home page at <http://www.humnet.ucla.edu/humnet/parolesgelees/>

Cover art and design by B. Leno and U. Roy, Inc. 2001.

Copyright © 2001 by the Regents of the University of California  
ISSN 1094-7294

## CONTENTS

---

Acknowledgements.....	iv
The Person who Tortures is Me: Violence and the Sacred in the Works of Margurite Duras.....	1
<i>Sylvère Lotringer</i>	
Response to Sylvère Lotringer.....	30
<i>Calvin Bedient</i>	
Response to Sylvère Lotinger.....	35
<i>Peter Haidu</i>	
Alain Robbe-Grillet: Sex and Violence or the Destruction of the Traditional Novel .....	42
<i>Dr. Elvira Monika Laskowski-Caujolle</i>	
<i>Le Théâtre de la Cruauté et l'Anatomie: Un Article Inédit en Anglais par Antonin Artaud.....</i>	53
<i>Remi Roussetzki</i>	
The Summit of Violence: Cruelty in the work of Artaud and Bataille.....	64
<i>Catherine Toal</i>	
Irigaray, Myth, and “l'entre-elles” (or How Montherlant’s <i>Reine Morte</i> Could Have Saved Herself).....	78
<i>Elizabeth Ferreira</i>	
Exquisite Corpses: Representations of Violence in the Collective Surrealist Unconscious.....	87
<i>Megan C. McShane</i>	
La violence de l'écriture dans le quatuor algérien d'Assia Djebar.....	99
<i>Soheila Kian</i>	
Conference Program.....	107