

Sara Cocito

Il teatro come metafisica del concreto secondo Artaud

ABSTRACT: *This paper discusses Antonin Artaud's conception of the relationship between thought and existence, affirming that rational thought never manages to grasp concrete existence. Through the revolution of theatre, though, Artaud pursues a new form of thought capable of preserving its intimate connection with life. Therefore, he questions traditional Western theatre, which relies on representation, mimesis and on the supremacy of text, of language, of the written word. In contrast, he proposes a new idea of theatre, with an emphasis on gestures, movements, and symbols. According to Artaud, this form of theatre, deeply rooted in the materiality of the staging, becomes a metaphysical practice which allows to break the barriers between the abstract and the concrete and to draw ideas belonging to a spiritual order, revealing hidden truths about human existence.*

KEYWORDS: *Artaud, thought, metaphysics, theatre, concrete.*

Antonin Artaud è una figura per eccellenza della crisi. Sarebbe un'affermazione parziale e incompleta se si dicesse che, attraverso le sue opere, egli si occupa della crisi del teatro, della letteratura o delle arti, o ancora della crisi della società contemporanea o della razionalità moderna. La possibilità dell'equivoco risiede nel fatto che egli non si rapporta, in veste di osservatore, al "fenomeno-crisi" quando investe qualche campo particolare della vita umana. Piuttosto, Artaud è, nella sua vita e nella sua opera, una crisi abbagliante, disastrosa e generalizzata: egli incarna e interpreta la crisi, ancor prima di averla propriamente tematizzata.

L'associazione tra l'"essere-crisi" artaudiano e la sua schizofrenia è certamente immediata; eppure, il senso che questa crisi acquisisce, fin dai primi scritti o dai primi disperati gridi, supera molto presto il campo della psichiatria e si proietta su un piano completamente diverso, che si potrebbe definire esistenziale. Già i primi testi sono infestati da una "lamentela ossessiva in cui il fisico e lo psichico non sono più dissociati"¹: la malattia passa dal livello della disfunzione medicalmente riconosciuta a una sofferenza più sottile, psichica, che finisce per attanagliare il pensiero di Artaud.

1 Virmaux 1970, 20.

1. Lettere a Jacques Rivière: *cogito ergo sum*?

Nella *Correspondance avec Jacques Rivière*, che risale al periodo compreso tra il maggio 1923 e il giugno 1924 (cioè all'inizio della sua carriera artistica), incontriamo un Artaud impegnato nel disperato tentativo di spiegare al suo interlocutore questo groviglio di malessere corporeo e mentale e le conseguenze sulla sua produzione letteraria. Egli parla di un "crollo centrale dell'anima, [...] una specie di erosione, essenziale e al contempo fugace, del pensiero"² che comporta una doppia difficoltà. La prima difficoltà ha a che vedere semplicemente col fatto di arrivare a pensar qualcosa; la seconda riguarda, invece, il dar forma ai propri pensieri, il trovare le parole per esprimerli. Artaud cerca di descrivere un pensiero che sfugge a se stesso e, ancor più, alla propria verbalizzazione. Si tratta di un problema di fissazione e di donazione di forma che riguarda la coppia maledetta concetti-parole: "quando riesco ad afferrare una forma, per quanto imperfetta, la fisso, per paura di perdere tutto il pensiero"³. Insomma, Artaud sta tentando di comunicare a Jacques Rivière la sua impotenza fondamentale e costitutiva, quella di un pensiero lacerato, che procede a intervalli sparsi, quasi impossibile da afferrare a causa di una "volontà superiore e maligna che attacca l'anima come il vetriolo"⁴: le crisi interrompono improvvisamente quei momenti beati in un sentimento concreto o un'idea attraversano la vita psichica di Artaud, rigettandola nello smarrimento e nell'oblio.

Tuttavia, il collasso del pensiero che Artaud cerca di comunicare a Rivière nella sua corrispondenza non è un problema di natura puramente intellettuale, non si tratta soltanto dell'assenza di un'ispirazione o dell'incapacità di produrre buona letteratura: la posta in gioco è ben più drammatica e ha a che vedere con un pilastro teorico della tradizione filosofica occidentale, la quale, da Cartesio in poi, ha istituito un legame intimo e indissolubile tra il fatto di pensare e il fatto di esistere⁵. Il problema, per Artaud, è allora il seguente, benché esso non sia posto sul piano concettuale dei filosofi, ma su quello esistenziale di un uomo corroso dalla malattia: che ne è di qualcuno la cui esistenza si fonda proprio sulla constatazione della propria impotenza a pensare? Il tema dell'"assenza totale" o del "vero smarrimento"⁶ del pensiero è, in Artaud, profondamente intriso della paura della morte, della dissoluzione. E, oltre all'approvazione delle sue poesie, oltre al desiderio di pubblicarle, sembra che Artaud, interpellando Rivière, cerchi risposta a tutt'altra domanda: vedere riconosciuto il valore letterario della propria produzione poetica significa infatti ricevere conferma della propria esistenza spirituale. Si tratta di sapere se, dice Artaud, "posso ancora essere qualcosa"⁷: la domanda fondamentale che egli pone a Rivière non riguarda la bellezza estetica dei componimenti, ma piuttosto se essi, con i loro giri di parole o le espressioni

2 Artaud 2004, 72.

3 Artaud 2004, 69-70.

4 Artaud 2004, 81.

5 Bouillon 2016, 25.

6 Artaud 2004, 70.

7 Artaud 2004, 73.

malriuscite, attestino o meno l'esistenza di un'anima al di là delle parole, anche se si tratta dell'esistenza di un uomo che "si possiede a sprazzi, e anche quando si possiede, non si afferra del tutto"⁸.

2. Guardarsi dal di fuori: il dramma di Paolo Uccello

Questo gioco di specchi che si costituisce tra le fratture e i vuoti del pensiero e le dissoluzioni dell'esistenza rappresenta il tema sotterraneo del primo periodo di Artaud, che ritorna nel continuo accostamento tra il "sentire dentro di sé il proprio pensiero che si sposta"⁹ e lo "spossessamento della propria sostanza vitale"¹⁰. È il "problema impensabile"¹¹ dinanzi al quale si trova il protagonista di una delle prime opere teatrali di Artaud: in *Paul les Oiseaux ou La Place de l'Amour* (1924-1925) il pittore Paolo Uccello è assorbito dallo sforzo di pensare se stesso, di cogliersi a distanza come in una visione che non gli appartiene. Ma Paolo Uccello è un personaggio parassitario rispetto ad Artaud, il problema che egli incarna è, innanzitutto, un "problema sorto nella mente di Antonin Artaud", "è in lui (Antonin Artaud) che Uccello pensa se stesso"¹². Tuttavia, il tentativo di 'vedere' se stesso come se egli non fosse il soggetto di quella visione ha un costo, ossia comporta una perdita di realtà, la percezione della propria esistenza carnale è sospesa. È la maledizione della dicotomia tra vita e spirito: per determinare la propria esistenza, per affermarla, è necessario uscire dall'immanenza della vita, acquisire una prospettiva esterna, ma là, poi, si smette di vivere – "je ne me pense pas vivent"¹³, scrive Artaud.

Se è vero che la triade problematica di Artaud è e rimane quella pensiero-esistenza-linguaggio, va sottolineato che tra la *Correspondance* e i testi che vengono poco dopo è presente un'evoluzione sfumata. Se nella *Correspondance* l'impotenza del pensiero e dell'espressione verbale sembrava corrispondere all'incapacità di cogliere il fatto della propria esistenza, con *Paul les Oiseaux* o *Le Pèse-nerfs* (1925) il problema del rapporto tra pensiero ed esistenza si approfondisce e addirittura si universalizza, arrivando a toccare il pensiero ordinario, quello di ogni uomo (e non solo dell'Artaud schizofrenico), come aveva intravisto Rivière quando diceva ad Artaud: "quest'uomo siete voi; ma posso dirvi che sono anch'io"¹⁴.

Nemmeno il pensiero ordinario, che si esprime attraverso concetti attentamente confezionati e l'utilizzo di parole accuratamente scelte, arriva ad afferrare l'esistenza, nella misura in cui per farlo deve allontanarsi da essa, fissando gli oggetti in uno

8 Artaud 2004, 79.

9 Artaud 2004, 164.

10 Artaud 2004, 162.

11 Artaud 2004, 85.

12 Artaud 2004, 108.

13 Artaud 2004, 86.

14 Artaud 2004, 82.

stato stabile che, se da un lato consente la presa su di essi, dall'altro è del tutto arbitrario: la razionalità corrente pensa “in segmenti, in cristalli”¹⁵, ma non si tratta che di un'illusione. I concetti e le parole, per quanto necessari all'espressione, non rappresentano il compimento dell'attività del pensare, ma piuttosto la sua paralisi, l'arresto di questo movimento ad alta velocità che le è proprio e che la costituisce. Come sottolinea Anne Bouillon, i concetti e le parole costituiscono il *dopo* del dinamismo del pensiero, sono solo rappresentazioni di ciò che si è interrotto¹⁶.

Questo è, *in nuce*, ciò di cui prende coscienza Artaud, quando afferma: “apparentemente non mi muovo, ma mi muovo più di voi”. Nell'abisso della sua impotenza nel fissare i concetti e verbalizzare i pensieri, Artaud scopre ciò che Deleuze, in *Différence et répétition* (1968), chiamerà “la più grande potenza”¹⁷. Il pensiero in Artaud collassa su se stesso per poi riemergere trasfigurato, nuovo modo di pensare che non è più quello per concetti.

3. Scrivere e pensare nella follia

Per meglio comprendere il difficile rapporto che Artaud intrattiene con l'esperienza del pensare, può essere utile evocare il dibattito tra Évelyne Grossman e Jacob Rogozinski a proposito dell'interpretazione che Deleuze formula sul caso Artaud. Rogozinski¹⁸ sostiene che Artaud non esalta mai la propria follia (contrariamente a quanto accade in Deleuze), poiché essa provoca quello che Foucault definisce un “annichilimento dell'opera stessa, a partire dal quale essa [l'opera] diviene impossibile”¹⁹, un'*absence d'œuvre*. Rogozinski interpreta quindi ogni sforzo di Artaud di realizzare un'opera come il tentativo di sfuggire alla follia, a quello sprofondamento del pensiero che si determina come impotenza totale. La replica di Grossman²⁰ si impernia sul fatto che Deleuze non è soddisfatto della constatazione che “dove c'è un'opera, non c'è follia”²¹ e viceversa, ma intravede, nell'interazione opera-follia, la posizione di una domanda fondamentale, quella “domanda senza risposta”²² che lo stesso Foucault vede porre da quelle opere che, secondo la sua lettura, sono interrotte dalla follia.

È proprio in riferimento al tema della crisi del pensiero che Deleuze menziona inizialmente Artaud, prima ancora del più noto richiamo al *corpo senza organi*: è il problema della genitalità del pensiero. La follia di Artaud, per Deleuze, non testimonia soltanto di una condizione patologica individuale (quella, appunto, del “caso” Artaud), ma di una difficoltà generalizzata del pensiero in quanto tale,

15 Artaud 2004, 159.

16 Cf. Bouillon 2016, 31-32.

17 Deleuze 1993, 192.

18 Cf. Grossman e Rogozinski 2008, 78-79.

19 Foucault 1972, 555.

20 Cf. Grossman e Rogozinski 2008, 79-80.

21 Foucault 1972, 557.

22 Foucault 1972, 556.

una sorta di *a priori* dell'attività del pensare. Il problema che, attraverso Artaud, viene universalizzato non riguarda il riordinare il pensiero, l'acquistare metodi per perfezionare la produzione letteraria, ma l'"arrivare solamente a pensare qualcosa"²³. Artaud sperimenta sulla propria pelle il fatto che pensare non è un atto innato, dato in partenza. Benché in un primo momento tale esperienza possa esser letta come la conseguenza immediata della sua condizione psichiatrica (che non riguarda nessuno al di fuori di lui), essa, in realtà, lo conduce a cogliere una natura più profonda del pensiero, che non coincide più con il pensiero "sano", razionale, ordinato. Riprendendo l'immagine che Grossman utilizza in riferimento a Paolo Uccello²⁴, si può ugualmente affermare che lo stesso Artaud è un funambolo che cammina sul filo sottile che divide una percezione strutturata della realtà (la quale permette al pensiero concettuale di svilupparsi) e l'abisso più cupo della follia, dove ogni forma si dissolve. Questo confine pericoloso è, tuttavia, il luogo in cui il pensiero trova la propria fonte, e non nei concetti in cui la ragione lo imbriglia.

Su questa linea, si interrompe quella separazione dalla realtà, quell'esperienza di distacco che tanto Paolo Uccello quanto Antonin Artaud avevano provato dinanzi allo spettacolo della propria esistenza. La grande e rischiosa scoperta di Artaud è quella di una realtà più profonda che non appartiene più all'ordine della rappresentazione, dei concetti, delle parole che permettono di cristallizzare e paralizzare il reale, interrompendo lo scambio continuo tra pensiero e vita.

4. Rivoluzionare il teatro: dalla parola alla messa in scena

L'impresa in cui Artaud sente l'esigenza di imbarcarsi è dunque duplice: si tratta di trovare un modo di pensare che conservi il movimento intrinseco del pensiero stesso e, al contempo, di far sì che questo pensiero sia vivente, che resti avvinghiato alla vita, che possa coincidere con l'esistenza senza la mediazione di un atto riflessivo: "abbiamo bisogno soprattutto di vivere e di credere in ciò che ci fa vivere e che qualcosa ci fa vivere"²⁵, recita *Le théâtre et son double* (1935). Bisogna però ricordare che Artaud è innanzitutto un artista e non un filosofo e, di conseguenza, il piano su cui si svolge questa indagine non è quello della filosofia, ma dell'arte. Tuttavia, Artaud si allontana tanto dall'uno quanto dall'altro: né la concettualità filosofica né l'arte strettamente rappresentativa sono, secondo Artaud, dei buoni strumenti per cogliere la realtà e liberare il pensiero. Entrambe le discipline operano attraverso la fissazione di forme stabili e identiche a se stesse, mentre la natura del reale e del pensiero è caotica, mutevole, lacerata. Arte e filosofia, inoltre, per rendere stabile ciò che è in movimento, hanno bisogno di inserire tra il proprio sguardo e il reale una distanza, uno spazio vuoto: distaccate dai movimenti sottili e incessanti delle cose, donano presenza a ciò che è assente poiché è evanescente. Ciò nonostante,

23 Deleuze 1993, 191.

24 Cf. Grossman 2020, 88.

25 Artaud 2004, 505.

quel che andrebbe ricercato sono proprio quegli “incontri più sottili e rarefatti” che costituiscono “l’unico stato accettabile della realtà”²⁶.

Questa ricerca essenziale di un pensiero che si fa *nella* vita e di una vita che beneficia dell’astrazione e della purezza del pensiero trova il suo apice all’interno delle ricerche di Artaud sul teatro: se la crisi del teatro nella contemporaneità occupa ampiamente gli interessi di Artaud, sembra che – oltre alla proposta di un rinnovamento del teatro stesso in quanto arte –, proprio attraverso il teatro egli riesca a escogitare un modo di pensare in grado di raggiungere idee di ordine spirituale pur rimanendo legato all’esperienza della vita vissuta e che, simultaneamente, inventi una nuova modalità di esistenza, spirituale e carnale allo stesso tempo. Il teatro diventa dunque il terreno privilegiato per la ricerca di Artaud, poiché l’utilizzo di una pluralità di mezzi espressivi che esso implica consente di “scomporre il linguaggio per toccare la vita”²⁷.

Tuttavia, le riflessioni raccolte in *Le théâtre et son double* scaturiscono dalla constatazione del venir meno, nel teatro occidentale, del significato più proprio del teatro: “l’asservimento del teatro al testo”²⁸ ha reso secondario tutto ciò che ha a che vedere con la messa in scena e ha così espropriato il teatro del suo linguaggio. Si tratta allora di restituire al teatro la sua propria lingua, un “linguaggio unico a metà strada tra il gesto e il pensiero”, capace di produrre un’“espressione al di là delle parole”²⁹.

Il paradigma di questo nuovo linguaggio fisico, rivolto ai sensi prima ancora che all’intelletto, è quello della pittura, come Artaud mostra in “La mise en scène et la métaphysique”. Qui egli utilizza l’esempio del dipinto *Lot e le figlie* del pittore Lucas van Leyden, che presenta la famosa scena biblica in una maestosa concretezza e fisicità da cui, dice Artaud, emergono idee metafisiche, “la cui profondità spirituale è inseparabile dall’armonia formale ed esteriore del quadro”³⁰. Non si tratta, certamente, di idee chiare e distinte, quelle che solo l’intelletto che opera razionalmente e la parola articolata riescono a formulare, ma del resto non è questo che Artaud vuole cogliere. L’oggetto del teatro non è la messa in scena di conflitti morali dell’ordine del presente, riguardino essi tanto il piano individuale e psicologico, quanto il piano sociale e collettivo.

Questo modo di fare arte è quello che dovrebbe fornire al teatro il paradigma del proprio linguaggio e, durante l’Esposizione Coloniale del 1931, Artaud aveva effettivamente riscontrato nel teatro balinese la realizzazione di “un nuovo linguaggio fisico basato sui segni e non più sulle parole”³¹. Ciò che colpisce Artaud di questo tipo di teatro è la sua capacità di mettere in scena immagini evidenti e palpabili (come quelle che invocava nel precedente *Manifeste pour un*

26 Artaud 2004, 159.

27 Artaud 2004, 509.

28 Artaud 2004, 558.

29 Artaud 2004, 558.

30 Artaud 2004, 524.

31 Artaud 2004, 536.

*théâtre avorté*³²) “attraverso un labirinto di gesti, di posture, di grida lanciate in aria, attraverso evoluzioni e curve che non lasciano inutilizzata nessuna porzione dello spazio scenico”³³. Mediante il pieno sfruttamento del palcoscenico in tutte le sue possibilità materiali, la realizzazione di una *koiné* espressiva³⁴ di musica, danza, plastica, pantomima, mimica, gesticolazione, intonazione, architettura, illuminazione e scenografia, il teatro balinese giunge a rendere palpabili cose che non sono dell’ordine della mera materia.

D’altronde, per Artaud, non si tratta di abbandonare definitivamente la parola a teatro, “ma di farle cambiare destinazione, e soprattutto di ridimensionare il suo ruolo, [...] di servirsene in senso concreto e spaziale, [...] di manipolarla come un oggetto solido che scuote le cose”³⁵: si tratta, cioè, di recuperarne la gestualità, la dimensione corporea e vitale³⁶.

Ciò che conta sulla scena non sono tanto gli eventi che vi si svolgono, ma le immagini concrete che vi si producono: “le situazioni non sono che un pretesto. Il dramma non si sviluppa tra sentimenti, ma tra stati d’animo, a loro volta ossificati e ridotti a dei gesti – degli schemi”³⁷.

Questa allusione agli “stati d’animo” è di particolare interesse per il discorso condotto fin qui sulla scoperta, in Artaud, di un nuovo modo di pensare, libero dai vincoli e dagli obblighi di un pensiero concettuale, logicamente consequenziale e verbale.

In effetti, la materialità delle immagini, della messa in scena evocata da Artaud, non è ripiegata su se stessa. Nel breve saggio “Théâtre oriental et théâtre occidental” Artaud si chiede se il linguaggio della messa in scena, dimenticato o subordinato al linguaggio scritto del testo nel teatro occidentale, sia in grado di far pensare, se possa avere efficacia intellettuale. La risposta è chiara:

La questione non è se il linguaggio fisico del teatro sia in grado di raggiungere le stesse risoluzioni psicologiche del linguaggio delle parole, se possa esprimere sentimenti e passioni così come le parole, ma se non ci siano, nel campo del pensiero e dell’intelligenza, posture che le parole non sono in grado di afferrare e che i gesti e tutto ciò che partecipa del linguaggio nello spazio raggiungono con maggiore precisione.³⁸

L’intreccio dei gesti, delle luci e dei movimenti, le modulazioni della voce sono dunque intrisi di un’intellettualità particolare, nella misura in cui provocano “una sorta di tentazione metafisica, un appello a certe idee insolite [...] che toccano la Creazione, il Divenire, il Caos, e sono tutte di ordine cosmico”³⁹.

32 Cf. Artaud 2004, 232.

33 Artaud 2004, 536.

34 Cf. Pietrantonio 2017, 159.

35 Artaud 2004, 548.

36 Cf. Pietrantonio 2017, 155.

37 Artaud 2004, 535.

38 Artaud 2004, 547.

39 Artaud 2004, 558.

5. Materia e metafisica: il teatro della crudeltà

Il nuovo pensiero di Artaud si nutre, quindi, della scoperta del “*lato rivelatore della materia* che sembra improvvisamente sparpagliarsi in segni per insegnarci l’identità metafisica del concreto e dell’astratto”⁴⁰. Movimenti, oggetti, posture e gesti rendono possibile una vera metafisica nella misura in cui sono segni, e la natura stessa dei segni è quella di dar corpo, nella materialità, a idee, disposizioni dello spirito o aspetti della natura, di rendere sensibili idee nascoste e invisibili ma altrettanto presenti, laddove invece il teatro come pura *mimesis* o rappresentazione mira a evocare ciò che è assente. I segni “hanno un significato preciso, che ci colpisce intuitivamente, ma con una violenza tale da rendere inutile qualsiasi traduzione in un linguaggio logico e discorsivo”⁴¹.

Artaud spiega il potere dei segni nel teatro paragonandoli ai simboli alchemici: nell’alchimia i simboli operano sul piano della materia concreta e, tuttavia, la loro azione non si svolge su questo stesso piano, ma in una dimensione spirituale. In questa inestricabile fusione di astratto e concreto, il concreto diventa un mezzo per raggiungere l’astratto⁴². Fare teatro, e più in generale fare arte, diventa per Artaud un’attività dell’ordine del totemismo o del rito religioso⁴³, più che una semplice contemplazione di forme: le forme sono mezzi indispensabili, ma non hanno un fine in sé, poiché la loro funzione è la cattura delle forze, del movimento interno delle cose.

Ma cosa accade sul piano astratto? Quali sono le idee metafisiche a cui mira il nuovo linguaggio teatrale voluto da Artaud? In altre parole, cosa permette di pensare, quali forze arriva a cogliere?

Il teatro, dice Artaud, “dipana i conflitti, libera le forze, sprigiona le possibilità, e se queste possibilità e queste forze sono nere, la colpa non è della peste o del teatro, ma della vita”⁴⁴. Questo pensiero radicato nella corporeità riesce a cogliere i tormenti più profondi che attraversano la vita degli uomini, quella dimora oscura e irrevocabile dell’anima che, indicibile, non può mai essere espressa attraverso un uso razionale delle parole. La vita, intesa in senso artaudiano, non è quella della quotidianità ordinaria, ma si annida in un fondo di crudeltà latente che è all’origine della natura oscura dell’uomo e dei suoi conflitti; è “la nozione di una vita appassionata e convulsa”⁴⁵ quella che ritrova Artaud.

In questo teatro di immagini, segni e gesti sono introdotti un nuovo modo di pensare e di esistere, e l’accettazione quasi titanica degli abissi più oscuri dell’uomo trova ragione nel fatto che Artaud è alla ricerca di un’autenticità più pura, nella vita o nel pensiero, capace di esorcizzare o di farsi carico della sofferenza che comporta l’essere uomo, sia l’essere-uomo-Artaud, sia l’essere-uomo in generale.

40 Artaud 2004, 539.

41 Artaud 2004, 536.

42 Artaud 2004, 532-535.

43 Cf. Artaud 2004, 540-541.

44 Artaud 2004, 521.

45 Artaud 2004, 580.

È questo, del resto, il significato più profondo della sua nozione di crudeltà, quella “arida purezza morale che non teme di pagare per la vita il prezzo che deve essere pagato”⁴⁶.

Bibliografia

- Artaud, Antonin. 2004. *Oeuvres*. Grossman Évelyne, a cura di. Paris: Gallimard.
- Bouillon, Anne. 2016. *Gilles Deleuze et Antonin Artaud. L'impossibilité de penser*. Paris: L'Harmattan.
- Deleuze, Gilles. 1993. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Foucault, Michel. 1972. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard.
- Grossman, Évelyne, e Jacob Rogozinski. 2008. “Deleuze lecteur d'Artaud – Artaud lecteur de Deleuze”. *Rue Descartes* 1, n. 59: 78-91. <https://doi.org/10.3917/rdes.059.0078>.
- Grossman, Évelyne. 2020. *La créativité de la crise*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Pietrantonio, Vanessa. 2017. “Il ‘linguaggio visivo’ di Artaud. Genealogie e intrecci”. *Comparative Studies in Modernism*, n. 11: 151-168. <https://doi.org/10.13135/2281-6658/2319>.
- Virmaux, Alain. 1970. *Antonin Artaud et le théâtre*. Paris: Éditions Seghers.

46 Artaud 2004, 580.