



HAL
open science

L'avatar du Moi : l'évolution théorique de la poétique d'Antonin Artaud

Atsushi Kumaki

► **To cite this version:**

Atsushi Kumaki. L'avatar du Moi : l'évolution théorique de la poétique d'Antonin Artaud. Linguistique. Ecole normale supérieure de lyon - ENS LYON, 2011. Français. NNT : 2011ENSL0663 . tel-00678315

HAL Id: tel-00678315

<https://theses.hal.science/tel-00678315>

Submitted on 12 Mar 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE DE LYON

ÉCOLE DOCTORALE, LANGUES, LINGUISTIQUE & ARTS

Centre d'Études Poétiques

Thèse de doctorat

L'Avatar du Moi

*L'évolution théorique de la poétique
d'Antonin Artaud*

Présentée et soutenue par Atsushi KUMAKI

Discipline : Littérature française

Directeur de thèse : Monsieur Jean-Marie GLEIZE

Date de la soutenance : le 25 juin 2011

Jury :

Monsieur Vincent VIVÈS (Rapporteur)

Monsieur Jean-Pierre BOBILLOT (Rapporteur)

Monsieur Jean-Marie GLEIZE (Directeur de thèse)

Résumé

Le but de la présente thèse est de retracer le changement théorique qu'a réalisé Antonin Artaud de la notion du moi, et par là d'éclairer la poétique particulière qu'il a établie à la fin de sa vie.

La 1^{ère} partie focalise ses premiers écrits et surtout la maladie dans laquelle il ne pouvait penser. Qu'est-ce que l'impossibilité de penser ? Pour lui cette maladie n'est qu'un dysfonctionnement psychologique. Sa maladie consiste à son incapacité de faire correspondre rétrospectivement sa pensée intérieure aux paroles extériorisées. A l'époque le moi artaldien restait minimisé.

Il s'agit dans la 2^e partie de la théorie du théâtre qu'il développait toute sa vie. Certes sa théorie reste cohérente en ce sens qu'il s'agit toujours de la relation entre le texte et l'acteur. Mais dans les années 30 comme le texte fonctionne comme un double qui hante le moi de l'acteur et lui demande tel ou tel acte, le texte se trouve toujours antérieur à l'acteur. Par contre, dans les années 40, Artaud n'accepte plus l'antériorité du texte par rapport à l'acteur, ce qui rend impossible le théâtre au sens ordinaire du terme.

La 3^e partie aborde l'hypertrophie du moi artaldien. Or cette centralité du moi artaldien n'est pas un solipsisme car ce n'est que rétrospectivement qu'il peut dire « tout est sorti de moi ». Cette rétrospectivité lui permet de développer sa propre poétique à travers la lecture des Chimères de Nerval où il établit un nouveau sujet littéraire : sujet de lecture qui domine rétrospectivement l'espace poétique.

L'hypertrophie du moi n'est point un symptôme de la schizophrénie, mais un support théorique à la poésie contemporaine, comme la poésie sonore ou littéraliste.

The change of the ego: the theoretical development of the poetics of Antonin Artaud

Abstract

The purpose of the present thesis is to redraw Antonin Artaud's theoretical change of the notion of the ego, and to clarify the particular poetics that he established at the end of his life.

The 1st part of the thesis focuses his early writings and especially the disease by which he could not think. What is the impossibility to think? For him this disease is only a psychological dysfunction. His disease consists in his incapacity to make, afterward, his internal thought correspond to the exteriorized words. At the time Artaud's ego remained minimized.

In 2nd part, it is a matter of the theory of theater that he developed all his life. While his theory remains coherent in the sense that it is always about the relation between the text and the actor. But in the 30s as the text works as a double that haunts the ego of the actor and asked him a particular act, the text is always previous to the actor. On the other hand, in the 40s, Artaud does not accept any more the anteriority of the text with regard to the actor, what makes impossible the theater for the common sense of the term.

The 3rd part approaches the hypertrophy of Artaud's ego. But this centrality of the ego is not solipsism because it is only afterward that he can say "everything went out of me". This *rétrospectivité* allows him to develop his own poetics through the reading of *Les Chimères* of Nerval where he establishes a new literary subject: subject of reading which dominates afterward the poetic space.

This hypertrophy of the ego is not a symptom of the schizophrenia, but a theoretical support in the contemporary poetry, as the sound poetry or literalist poetry.

Mots de clé :

Antonin Artaud, poésie contemporaine, théâtre, théorie littéraire

Key words :

Antonin Artaud, contemporary poetry, theater, literary theory

Introduction

Antonin Artaud, même un demi siècle après sa mort, demeure encore un poète énigmatique. On peut en donner quelques raisons : ses activités trop variées, sa « folie », la pénurie de documents. Et aussi le fait que ses textes déjà publiés comme le dit Serge Malausséna, neveu d'Artaud, sont susceptibles de diverses interprétations à cause de transcriptions maladroites.¹

Mais le plus important, c'est que les chercheurs n'ont pas synthétisé les recherches antérieures et ne sont pas arrivés à donner une image globale du poète Artaud. Il y a certes beaucoup de recherches excellentes permettant de comprendre un aspect de sa philosophie, mais très peu qui en éclairent la totalité.

Il serait intéressant de déterminer comment a changé sa philosophie, et de tracer l'itinéraire de ce changement bien que, à cause du manque de documents du temps de ces séjours en asile d'aliénés, celui de Rodez (1937-1943) mis à part, un écart grave divise le dernier Artaud de celui d'avant les internements, écart qui semble empêcher de décrire avec continuité l'évolution de sa philosophie.

Ainsi nous mettrons en lumière les avatars de la notion du moi d'Artaud, notamment la relation entre le moi et l'espace/temps. Pour Artaud, espace veut

¹ Serge Malausséna, « Les Cahiers d'Antonin Artaud », in *Licences*, n°2, 2004, p.9.

dire la totalité de l'intérieur et de l'extérieur, et le temps la totalité de l'avant et de l'après, si bien que la présente thèse se consacrera à déterminer l'avant et l'après, l'intérieur et l'extérieur du moi d'Artaud et le changement de sa mise en place.

La présente thèse a pour but, en retraçant ses changements des années 20 aux années 40, de saisir la philosophie d'Artaud dans sa totalité. Pour ce faire, nous centrons notre étude sur la notion du moi : comment cette notion se transforme-t-elle au cours du développement philosophique d'Artaud ? Que devient-elle à la fin de sa vie ? Mais pourquoi la notion du moi ? D'abord parce qu'Artaud lui-même insiste toute sa vie sur cette notion, et qu'elle peut être un sujet commun à chaque époque malgré la diversité de ses activités. Nous efforçons d'établir que la totalité de la philosophie d'Artaud se voit en filigrane dans les avatars de la notion du moi.

Il ne faut pas confondre le premier Artaud et le dernier. Effectivement, beaucoup de chercheurs analysent les textes d'Artaud sans tenir compte de l'évolution de leur auteur. Cette approche, néanmoins, a rendu obscur le changement de la philosophie d'Artaud.

La présente thèse se compose donc de trois parties dont chacune correspond à peu près à une décennie et à une activité : la première, à la philosophie psychologique qu'Artaud a développée dans les années 20 ; la deuxième, aux activités théâtrales qu'il a principalement menées dans les années 30 ; enfin la troisième, à la poétique qu'il a conçue dans les années 40, surtout à l'époque de son séjour à Rodez et jusqu'à la fin de sa vie.

Dans la première partie, il s'agit de la « théorie » psychologique qui explique l'impossibilité de penser dont Artaud se sent affligé. À l'époque, Artaud croyait qu'il n'était fondamentalement pas possible d'exprimer le for intérieur par le langage, ce qui l'écartait de la philosophie du surréalisme qui vise à frayer une voie entre le for intérieur et le monde extérieur. Ce point de vue est aussi radicalement incompatible avec la psychanalyse qui suppose théoriquement que le langage reflète de toute façon un aspect de l'intérieur de ce qui parle. Cette méthode pathographique, Artaud la refuse par avance pour analyser sa propre

maladie. Bien entendu, on pourrait analyser la maladie d'Artaud du point de vue psychanalytique, mais ce serait le prendre pour un patient, et perdre son honnêteté envers lui². Nous avons choisi de le considérer comme un médecin qui diagnostique et traite son propre cas. En effet, il est bien probable qu'Artaud ait réfléchi sur le problème psychologique avant que la théorie psychanalytique et freudienne ne soit répandue en France. Pour analyser sa théorie du moi des années 20, il faut donc avoir recours plutôt à des psychologues comme Théodule Ribot et Charles Blondel qu'à des psychanalystes.

A partir de sa théorie du moi, Artaud établit un diagnostic et un traitement particulier que nous nous efforçons de mettre en lumière. En quoi consiste cette maladie, qu'on pourrait appeler « impossibilité de penser » ? Il ne s'agit pas d'une rupture fondamentale par laquelle le for intérieur ne peut être exprimé — c'est-à-dire extériorisé — par le langage car, pour Artaud, tout le monde touché par cette impossibilité. Pour répondre à cette question, nous utiliserons quelques lettres adressées par Artaud à George Soulié de Morant, chercheur célèbre en acupuncture chinoise.

Artaud ne se contente pas d'analyser sa maladie : il veut surtout en guérir. Nous examinerons donc le traitement non médical qu'il s'est appliqué : déçu de l'idée de guérison en médecine occidentale, il cherche déjà à l'époque un traitement qui n'appartienne pas à l'« allopathie », terme dont il qualifie la médecine européenne. C'est de ce point de vue que nous analyserons ensuite *L'Art et la Mort* (1929). Cet ouvrage n'a guère été analysé par les chercheurs car il n'est qu'un recueil des textes qu'il a principalement écrits à son époque surréaliste (1924-1928). Pourtant, ce recueil révèle, affirmons-nous, sa poétique et sa philosophie de l'époque : nous considérons *L'Art et la Mort* comme une conclusion de sa philosophie psychologique et médicale, au sens où il s'agit d'une guérison.

² Antonin Artaud, *Van Gogh le Suicidé de la Société, Œuvres complètes*, t. XIII, p. 31 : « Il est à peu près impossible d'être médecin et honnête homme ». (Ce mot est pour le docteur Gachet, psychiatre, mais en même temps il s'agit du médecin en général.) Nous désignerons désormais *O.C.* pour les *Œuvres complètes* d'Artaud et toutes les références sans nom d'auteur se rapporteront à lui.

Dans la deuxième partie, nous traiterons du théâtre auquel Artaud s'est consacré toute sa vie. Ses activités théâtrales, de notre point de vue, peuvent être considérées comme un développement de la théorie du moi qu'il a affinée dans les années 20, car il s'agit toujours des rapports du moi et de son extérieur. Cela n'est pas exceptionnel dans l'art européen du début du XX^e siècle que ce soit au théâtre, en littérature ou en peinture, de diverses manières, les artistes mettent en cause la relation entre l'intérieur et l'extérieur. C'est donc en la comparant avec celle de deux artistes, Kandinsky et Witkiewicz, que nous tentons d'éclairer la théorie théâtrale d'Artaud concernant l'intérieur et l'extérieur. Certes à l'époque du Théâtre Alfred Jarry, ses réflexions sur ce sujet étaient embryonnaires, mais dans les années 30, elles deviendront originales : l'intérieur et l'extérieur correspondront à l'acteur et au texte. D'après l'article intitulé « En finir avec les chefs-d'œuvre », le texte pourrait être seulement un extérieur inessentiel à abolir. La question est plus complexe : déterminer la place du texte dans la théorie qu'Artaud développe surtout dans *Le Théâtre et son Double* nous aidera à comprendre toute sa théorie théâtrale des années 20 et 30.

Même si Artaud ne se consacre plus à la représentation théâtrale depuis l'échec des *Cenci*, il ne cesse de réfléchir sur le théâtre jusqu'à la fin de sa vie. Mais les spécialistes du théâtre ne traitent guère de sa théorie des années 40. Certes les textes consacrés au théâtre à cette époque ne sont pas nombreux, mais ils marquent un changement théorique et ils serviront à saisir sa philosophie dans ces années-là.

Notre étude permet de découvrir une autre raison à la suspension des activités théâtrales : Artaud met en cause la relation entre le moi et le langage dans le domaine théâtral ; pour lui le métier de l'acteur ne consiste pas à imiter un personnage fidèlement au texte ni à épancher les sentiments que ce dernier éprouverait, mais à pousser jusqu'au bout la difficulté, voire l'impossibilité d'imiter. Or tout cela ressort de l'investigation poétique car les poètes, depuis Baudelaire, se sont essayés à inventer leur propre relation avec le langage. Artaud ne fait pas exception. En ce sens le dernier Artaud a poussé le théâtre jusqu'à l'identifier à la poésie.

Dans la troisième partie, nous commencerons par l'analyse d'un petit article intitulé « La Révolte contre la poésie » car cet article écrit en 1944, c'est-à-dire pendant le séjour à Rodez, est un point de départ théorique de la poésie qu'Artaud développera dans sa dernière période.

Pour le dernier Artaud, Nerval est un des poètes les plus importants : il s'identifie avec cet écrivain dont la souffrance si aiguë qu'elle le pousse à se pendre à un réverbère.

Néanmoins il ne laisse pas beaucoup de textes consacrés à ce poète. Nous traiterons donc du seul texte où Artaud parle de Nerval, un projet de lettre à Georges Le Breton.

Nous pourrions élargir la lecture qu'Artaud fait des *Chimères* à la totalité de sa philosophie des années 40, parce qu'il y propose une nouvelle notion du moi et que cette notion ne se limite pas à la poésie. C'est ainsi que celle-ci peut s'étendre jusqu'à la vie grâce à cette notion. Artaud qualifie la poésie de fécale. Effectivement, des termes concernant la fécalité sont disséminés dans ses cahiers. Pour Artaud, la fécalité est une postériorité et une rétrospectivité car le fécal est ce qui est évacué du corps humain : ce qui est dans l'intestin, n'est pas encore fécal. Bien qu'il ne parle pas directement de la fécalité dans le projet de lettre à Le Breton, il est clair qu'Artaud considère *Les Chimères* comme un cas important de la poésie fécale, dans la mesure où les poèmes de Nerval ne peuvent selon lui être compris que si le lecteur les « expectore ».

Ce n'est pas seulement parce que, pour Artaud, le poème est à expectorer que nous traiterons à la fin de la poésie sonore et de l'influence théorique exercée sur elle par la poésie d'Artaud. C'est parce que des poètes sonores ont directement été inspirés par Artaud et que, entre autres, Bernard Heidsieck comprend très bien la poésie d'Artaud et son développement et la met en place avec exactitude dans l'histoire de la poésie française.

1^{ère} Partie : La clinique d'Artaud

1-0. L'aspect clinique ignoré

Au début de sa carrière, Artaud composa quelques ouvrages poétiques ou prosaïques (*L'Ombilic des limbes*, *Le Pèse-nerfs*, *L'Art et la mort*, etc.). Si l'on ne prend pas chacun pour un poème indépendant, mais pour une partie intégrante de la pensée d'Artaud, il en résulte ces questions : pourquoi a-t-il écrit de la sorte ? comment a-t-il abordé la poésie ou la littérature ? Ecrire, pour lui, n'est pas chose naturelle ni instinctive, mais une chose douloureuse. Il ne faut pas considérer que l'écriture est pour lui une mission poétique à laquelle il serait conduit par un destin car, avant d'être poète, il est un homme qui veut résoudre un problème qui l'affecte et guérir d'une maladie. En effet, depuis l'âge de cinq ans, où il a été attaqué par une méningite, il subit des douleurs si insupportables qu'il lui est difficile de penser. Il ne faut donc pas faire abstraction de la primauté qu'il attribue au problème du corps. Si, par exemple, *L'Ombilic des limbes* était traité comme un poème indépendant des conditions d'écriture, on ne répondrait jamais à la question de savoir pourquoi Artaud a choisi la poésie comme moyen d'expression. Chaque ouvrage est une réponse aux « problèmes » qu'Artaud se pose à propos de sa propre vie et de sa propre pensée. On pourrait traiter les problèmes de diverses manières, mais, en eux-mêmes, ils ne sont que cliniques ou médicaux car l'impossibilité qu'a Artaud de penser, comme nous le verrons, ne provient que d'un dysfonctionnement de son corps, d'une maladie accompagnée de douleurs

aiguës et constantes. L'enjeu de sa *Correspondance avec Jacques Rivière*, par exemple, est la guérison : sortir sa pensée de l'abîme de l'impuissance.

Néanmoins il est fort difficile de déclarer que les chercheurs ont suffisamment pris en compte ces problèmes, car, à notre avis, cette maladie d'Artaud la plupart de leurs travaux s'en sont détournés.

Deux exemples typiques le montrent où on peut trouver des interprétations métaphysiques refusant l'influence de la maladie artaldienne et des douleurs qu'elle provoque.

Jacques Garelli, dans *Artaud et la question du lieu*, voit un « antipsychologisme » chez ce penseur : « lorsque Artaud se plaint des souffrances de son cerveau, ce n'est pas d'une douleur physique ou d'un malaise psychologique à caractère « clinique » dont il est question, mais d'une difficulté qu'il nomme : « métaphysique », éprouvée jusque dans l'épaisseur de sa « chair ». »³ Et, en évoquant la remarque d'Henri Gouhier qui rapproche la pensée artaldienne et la théorie psychologique de Théodule Ribot, il affirme qu'elle manque l'originalité d'Artaud, qui se situe, selon lui, ailleurs que dans la pensée psychologique. Même si, de prime abord, ce sont bien de souffrances physiques et psychologiques qui ont amené à une difficulté insupportable de vivre, l'intention poétique dépasse la théorie psychologique et vise au domaine métaphysique. « A vrai dire, la question est moins de trouver des sources historiques à la pensée d'Artaud dans les recherches psychologiques de son époque — ce que de toute évidence Artaud récuse, par suite de son antipsychologisme affirmé — que de se mettre dans le sillage de sa pensée, de dialoguer avec elle, au niveau même où elle se situe et où elle opère ses « percées ». Or, ce niveau, Artaud le nomme : métaphysique, mystique, religieux ; non psychologique. »⁴ La pensée d'Artaud peut-elle être absolument

³ Jacques GARELLI, *Artaud et la question du lieu : essai sur le théâtre et la poésie d'Artaud*, José Corti, 1982, p.26.

⁴ Ibid., pp.26-27.

antipsychologique, alors même qu'il est indubitable qu'il souffrait physiquement de « cette sensation de fatigue colossale, affreuse, cet écrasement vaste, inouï du sommet du crâne, de l'arrière de la nuque, écrasement d'une force »⁵, et qu'il s'en plaignait toujours à des médecins, des amis et surtout à Jacques Rivière ? Ou bien la poésie qu'il a abordée à l'époque n'a-t-elle rien à voir avec sa maladie et l'intention qu'il avait d'en guérir ? Il ne s'agit pas du tout de déclarer inadéquat le point de vue de Garelli, mais de savoir comment s'établit cet antipsychologisme qu'il affirme. Il s'agit de retracer chez Artaud le passage du souci clinique de sortir d'une situation morbide, à la métaphysique du théâtre, passage que cache le point de vue de Garelli.

Dans tous les cas, le point de vue de Garelli fait *abstraction de l'aspect psychologique* de l'œuvre d'Artaud. Mais qu'est-ce que l'aspect psychologique ? Comment le mettre en lumière ? Alors que la pathographie a pour but de trouver, en considérant un écrivain comme un patient, les traces d'une maladie dans ses textes⁶, l'approche psychologique à laquelle nous procéderons dans ce chapitre consiste, à partir de théories psychologiques et en prenant Antonin Artaud pour un théoricien, à repérer sa théorie du moi ou de la personnalité dans ses premiers écrits. Les chercheurs qui invoquent la théorie psychanalytique adoptent la première méthode. Mais si aucune trace n'a été laissée dans le texte, et qu'Artaud lui-même ait affirmé que le texte se trouvait si éloigné de son moi que pas une explication de sa maladie n'était valable ? C'est là ce que nous remarquerons en comparant sa théorie avec les théories psychologiques de Ribot et de Blondel.

⁵ « Lettre à George Soulié de Morant (le 19 février 1932) », *O.C.*, t.I**, p.184.

⁶ Un exemple de la critique pathographique : Dans *Artaud, « l'aliéné authentique »*, [Tours, Farrago, 2003] Évelyne Grossman trouve, dans la *Conférence au Vieux-Colombier* où Artaud parle du carcan que subit son propre corps, un symptôme de la schizophrénie, délire de persécution : « La machine à enfermer dans un corps, cet appareil qui le persécute, il [Artaud] l'évoque dans les nombreux textes où il affirme être à chaque instant littéralement envoûté. C'est l'objet même de la *Conférence au Vieux-Colombier*. L'appareil persécuteur d'Artaud a plus d'un point commun avec « l'appareil à influencer » schizophrénique que décrit Tausk, cette « machine de nature mystique » se composent « de boîtes, manivelles, leviers, roues, boutons, fils, batteries, etc. » et dont le schizophrène imagine qu'elle lui dicte ses pensées et ses actes. » [p.31]

Lorsque Garelli parle de la « réduction clinique » qui fait de ses œuvres littéraires un compte rendu de sa maladie, il ne s'agit que de l'approche pathographique qui se base dans la plupart des cas sur la psychanalyse. Certes l'approche pathographique ne fait que réduire l'écrivain à un simple patient ou un fou, mais il ne faut pas, comme Garelli, abandonner tous les aspects psychologiques parce que ce qui compte, c'est le fait qu'Artaud lui-même a abordé des problèmes psychologiques.

La deuxième approche typique a été faite par Maurice Blanchot dans un petit chapitre du *Livre à venir*. Selon la critique de Derrida adressée à lui, Blanchot y évoque « l'essence » de la pensée. « Il [Artaud] sait, avec la profondeur que l'expérience de la douleur lui donne, que penser, ce n'est pas avoir des pensées, et que les pensées qu'il a lui font seulement sentir qu'il n'a pas « encore commencé de penser ». C'est là le tourment grave dans lequel il se retourne. Il a comme touché, malgré lui et par une erreur pathétique d'où viennent ses cris, le point où penser, c'est toujours déjà ne pas pouvoir penser encore : « *impouvoir* », selon son mot, qui est comme essentiel à la pensée, mais fait d'elle un manque d'extrême douleur, une défaillance qui rayonne aussitôt à partir de ce centre et, consumant la substance physique de ce qu'il pense, se divise à tous les niveaux en nombre d'impossibilités particulières. »⁷ Dès lors que le penser a été dès sa naissance pénétré par son impossibilité, il est déjà tombé dans un état morbide. Or, pourquoi Artaud a-t-il voulu sortir de l'état morbide qui est la condition essentielle de sa pensée ? Si « l'impossibilité de penser qu'est la pensée » est une douleur provoquée ou augmentée par la difficulté fondamentale de penser, est-il possible d'apaiser la douleur et de là peut-on dire qu'il n'avait aucune intention clinique d'améliorer sa condition physique et psychologique ? La réponse de Blanchot est ceci : Artaud a certes essayé, comme il le dit dans la *Correspondance avec Jacques Rivière*, de se sauver par la poésie de l'impossibilité de penser, mais c'est parce qu'il méconnaissait l'essence de la pensée. A vrai dire, d'après la critique

⁷ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, coll. Folio/essais, Gallimard, 1959, p.53.

blanchotienne, ce qu'Artaud croyait une maladie de pensée n'était nullement une maladie au sens médical du terme : ne pas pouvoir penser n'est pas un phénomène accidentel de la vie humaine, mais une « vérité qui ne peut se découvrir, car toujours elle se détourne et l'oblige [Artaud] à l'éprouver au-dessous du point où il l'éprouverait vraiment. »⁸ Cependant, sur le tard, il est arrivé à apercevoir la vérité de la pensée et il n'a plus éprouvé le besoin de guérir. Voici ce qu'est la vérité que Blanchot appelle « impossibilité de penser » : « Le tourment vient de ce qu'il ne peut s'acquitter de sa pensée, et la poésie reste en lui comme l'espoir d'éteindre cette dette qu'elle ne peut pourtant qu'étendre bien au-delà des limites de son existence. On a parfois l'impression que la correspondance avec Jacques Rivière, le peu d'intérêt de celui-ci pour les poésies et son intérêt pour le trouble central qu'Artaud n'est que trop porté à décrire, déplacent le centre de l'écriture. Artaud écrivait contre le vide et pour s'y dérober. Il écrit maintenant en s'y exposant et en essayant de l'exprimer et d'en tirer expression »⁹ Découvrir ce qui ne peut jamais se découvrir, c'est, d'après Blanchot, le véritable exploit d'Antonin Artaud. Cette vérité s'accompagne en effet toujours d'une souffrance inévitable parce que « souffrir et penser sont liés d'une manière secrète ». Qui désire le penser ne peut éviter la souffrance si aiguë qu'il est presque impossible d'exister et de vivre. Là, force est de choisir une attitude : ou bien se soustraire à la souffrance en abandonnant le penser ; ou bien se précipiter dans l'abîme de souffrance pour penser. Ce sont, selon Blanchot, les attitudes de deux personnages littéraires : Ulysse et Achab. Le premier, pour ne pas s'approcher des Sirènes, attaché au mât, navigua avec lâcheté et sans risque alors que le dernier, qui voulait vaincre à tout prix Moby Dick, se perdit avec bravoure dans la mer. Artaud, devant l'impossibilité de penser, se comporta à l'instar d'Achab. En ce sens on peut dire que l'aventure d'Artaud est le passage de la lâcheté d'Ulysse à la vaillance d'Achab, attitude si héroïque que le lecteur ne peut y voir qu'une folie.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p.56.

Or la douleur d'Artaud est-elle tout à fait commune à celle qu'un personnage littéraire aurait ressentie ? Si la vérité est que penser s'accompagne nécessairement de souffrance, sa douleur n'est-elle qu'un simple exemple de cette vérité ? La critique blanchotienne ne tient point compte de la particularité de la douleur artaldienne. En reliant celle-ci à la « vérité » de la pensée, Blanchot a considéré l'impossibilité de penser comme antérieure à la pensée propre à Artaud. Ainsi la douleur physique d'Artaud passe-t-elle au niveau de la généralité métaphysique au détriment de ses aspects clinique et psychologique. On peut donc prendre la lecture par Blanchot des textes artaldiens pour une *généralisation de la douleur et de la maladie*. Généralisation d'autant plus curieuse que lui-même nous avertit de ne pas comprendre Artaud au niveau de la généralité : « Il serait tentant de rapprocher ce que nous dit Artaud de ce que nous disent Hölderlin, Mallarmé : que l'inspiration est d'abord ce point pur où elle manque. Mais il faut résister à cette tentation des affirmations trop générales. Chaque poète dit le même, ce n'est pourtant pas le même, c'est l'unique, nous le sentons. La part d'Artaud lui est propre. Ce qu'il dit est d'une intensité que nous ne devrions pas supporter. »¹⁰ C'est aussi la généralisation que dénonce Jacques Derrida dans *L'écriture et la différence*.

Ce que fait observer Derrida, c'est la primauté de l'universel sur l'individuel : « Ce qui n'appartient plus à Artaud, dès lors que nous pouvons le lire à travers lui, le dire, le répéter et le prendre en charge, ce dont Artaud n'est que le témoin, c'est une essence universelle de la pensée. »¹¹ Mais c'est une lecture. Derrida ne refuse pas la légitimité et la fécondité de cette généralisation de Blanchot. Néanmoins il faut le remarquer pour lire les textes d'Artaud car c'est lui qui en dénonce *par avance* les fausses interprétations : « Si Artaud résiste absolument — et, croyons-nous, comme on ne l'avait jamais fait auparavant — aux exégèses cliniques ou critiques — c'est par ce qui dans son aventure (et par ce mot nous désignons une totalité antérieure à la séparation de

¹⁰ *Ibid.*, p.58.

¹¹ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, coll. Points, Seuil, 1967, p.256.

la vie et de l'œuvre) est la protestation *elle-même* contre l'exemplification *elle-même*. »¹² La notion de « parole soufflée » qu'invente Derrida à partir des textes d'Artaud repose sur le conflit entre l'antériorité du moi d'Artaud qui est *déjà* et la postériorité du commentaire et de la parole elle-même : la parole qui devrait être postérieure au moi, hante celui-ci comme si elle avait été *déjà* là, et c'est, d'après Derrida, ce qui inquiète Artaud tout le long de sa vie. La parole qui sort du corps réalise une séparation douloureuse dans le moi. Pourtant, comme un excrément, elle ne peut pas ne pas sortir. Ainsi le moi est-il sans cesse volé de son propre corps. Autrement dit, dans le moi, il y a toujours quelque chose, ou pour mieux dire quelqu'Un, qui n'est jamais le moi, et les non-moi pénètrent à son insu le corps d'Artaud et provoque des maladies terribles. Ainsi Artaud est-il volé de sa propre vérité, et c'est Dieu qui la lui vole. C'est pour cela qu'il lui faut « en finir avec le jugement de Dieu ». Ici c'est le commentateur — Blanchot — qui se comporte comme Dieu par rapport aux textes d'Artaud car il souffle et insinue des paroles dans ses textes. Derrida y trouve la source de la maladie artaldienne et la raison pour laquelle il arrive au théâtre : « Dressé contre Dieu, crispé contre l'œuvre, Artaud ne renonce pas au salut. Bien au contraire. La sotériologie sera l'eschatologie du corps propre. [...] Corps-propre-debout-sans-déchet. Le mal, la souillure, c'est le *critique* ou le *clinique* : devenir dans sa parole et dans son corps une œuvre, objet livré, parce que couché, à l'empressement furtif du commentaire. Car la seule chose qui par définition ne se laisse jamais commenter, c'est la vie du corps, la chair vive que le théâtre maintient dans son intégrité contre le mal et la mort. La maladie, c'est l'impossibilité de l'être-debout dans la danse et dans le théâtre. »¹³

Or, si la parole elle-même est la cause de la maladie artaldienne, pourquoi Artaud seul en était-il atteint alors que tout ce qui parle aurait dû en souffrir ? Cette question est aussi bien adressée à Derrida qu'à Blanchot qui tient la pensée pour la cause de la maladie d'Artaud. Derrida, en confondant

¹² *Ibid.*, p.261.

¹³ *Ibid.*, p.273

tous les textes d'Artaud, c'est-à-dire en prenant tous ses textes pour *un corpus*¹⁴, ne généralise-t-il pas les douleurs qu'Artaud éprouvait différemment à chaque époque et la révolte contre sa maladie ? Ne procède-t-il pas à une généralisation où le cas d'Artaud n'est qu'un exemple ?

En ce sens, il n'est pas inutile de remarquer que Derrida, dans les années 2000, évoque partout le « corps de doctrine » d'Artaud : « Je dois avouer, trop brièvement, bien sûr, qu'à la différence de presque tous ceux avec qui je partage une admiration passionnée pour Artaud, je suis lié à lui aussi par une sorte de détestation raisonnée, par l'antipathie résistante mais essentielle que m'inspire le contenu déclaré, le corps de doctrine — à supposer qu'on puisse jamais le dissocier du reste — de ce qu'on pourrait appeler, à la faveur de quelque malentendu, la philosophie, la politique, l'idéologie d'Artaud. »¹⁵ On sait bien qu'Artaud, surtout à la fin de sa carrière, critiqua avec virulence tous ceux qui rendaient extrêmement difficile sa vie : société, médecine et Dieu, etc.. Et on pourrait dire, avec Derrida, qu'Artaud, en y consacrant toute sa carrière, affinait une réflexion extraordinaire pour lutter contre ses ennemis. Mais cela ne fait que de reproduire la logique de l'adversaire : « J'y tiens [au corps de doctrine] pour deux raisons. D'une part, celle que je viens de donner, à savoir qu'il y a fatalement de la reproduction. Cela m'intéresse cette reproduction. Je ne prétends pas y échapper moi-même. Cette reproduction est fatale. Pour moi c'est une tragédie. C'est la tragédie même dans laquelle nous sommes. Ce n'est pas Artaud seul, c'est ce en quoi il est exemplaire. Nous ne pouvons pas sortir de là. La déconstruction du christianisme est une surenchère dans le christianisme. Dans le débat actuel que j'ai avec Jean-Luc Nancy, on retrouve cela. Le christianisme est une chose telle, que toute déconstruction du christianisme est une hyperbole du christianisme. [...] L'autre raison ou justification de cette

¹⁴ Il s'agit pas seulement de la critique de Derrida, mais aussi de la plupart des recherches artaldiennes. La raison en est que les textes d'Artaud, dans la plupart des cas, sont fragmentaires et qu'il est fort difficile de les situer avec exactitude dans le contexte biographique et théorique, et de les mettre en relation l'un avec l'autre. Même maintenant, les cahiers qu'il a écrits sur le tard comportent cette sorte de difficulté. Dès lors il faut limiter strictement le corpus et prendre garde de les citer abusivement et arbitrairement.

¹⁵ Jacques Derrida, *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, 2002, p.19.

expression en effet provocante — « corps de doctrine » — c'est que cette fatalité de la reproduction de la logique de l'adversaire, elle ne produit pas ses effets seulement ici ou là. Cela se répète. À travers toute l'œuvre d'Artaud qui est une œuvre considérable, très diverse, il y a des récurrences. »¹⁶ Là il avoue que ses articles consacrés à Artaud sont les descriptions d'un corps de doctrine qui n'arrive qu'à reproduire la logique de l'ennemi qui l'affligeait. Mais est-ce ce Artaud seulement dont il est question ? Comme le dit Derrida, dans la description du corps de doctrine, Artaud n'est qu'un exemple. Or n'est-ce pas ici la même réduction que Derrida a reproché à la théorie de Blanchot accusé de voler Artaud de sa particularité ?

Nous avons vu deux approches qui ne tiennent pas compte de la maladie artaldienne : *l'abstraction faite et la généralisation*. Pour nous qui traiterons de sa maladie, la dernière est plus grave que la première. Effectivement, biens des chercheurs n'ont pu échapper à la généralisation : ils ne tiennent pas compte de ce fait qu'Artaud lui-même analysa ses propres problèmes et, pour les résoudre, se fit lui-même des traitements très particuliers, et que son activité littéraire ne peut pas n'avoir rien à voir avec ces diagnostics et traitements.

Notre tâche est donc de savoir la solution qu'il a apportée, au début de sa carrière, aux difficultés psychologique et existentielle, la manière dont il a voulu y arriver et le résultat de ce combat avec sa maladie. Pour ce faire, nous aurons recours à des théories psychologiques, surtout celles de Théodule Ribot et de Charles Blondel. Ce n'est pas pour la commodité d'expliquer la pensée d'Artaud que nous nous y référerons, mais pour montrer que la théorie du moi qu'il a tiré du diagnostic de sa propre maladie dépasse la limite de la logique psychologique. À l'époque il s'agissait pour lui de l'intérieur : comme nous le verrons, sa maladie est le manque de cet intérieur qu'est le moi. Et c'est, du moins depuis le 19^e siècle, la psychologie seule qui peut traiter de l'intériorité du moi¹⁷.

¹⁶ Jacques Derrida, « Artaud, oui... (entretien avec Evelyne Grossman) », *Europe*, n° 873-874, Janvier-Février 2002, pp.26-27.

¹⁷ Michel Foucault décrit, dans son article intitulé « La psychologie de 1850 à 1950 » [*Dits et écrits*, t.I, Paris, coll. Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, 1994, pp.120-137.], la psychologie qui s'éloigne de plus en plus des principes de la science naturelle. Dès sa

Autrement dit, ce qu'on appelle le moi est ce qui peut être explicable par la psychologie. En ce sens il n'est point surprenant de voir que ce que dit Artaud de la maladie du moi s'approche de telle ou telle théorie psychologique. Mais ce n'est pas tout. Le moi que conçoit Artaud ne demeure pas dans le cadre de la théorie psychologique et le dépasse au point qu'il ne suffit pas du tout de le soigner psychologiquement ni médicalement. La question que nous avons posée au début de ce chapitre — pourquoi a-t-il abordé la poésie ? — est liée avec cette insuffisance de la pensée psychologique. C'est pour cela qu'Artaud demande dans la première lettre de sa *Correspondance avec Jacques Rivière* :

J'admets qu'une revue comme *la Nouvelle Revue Française* exige un certain niveau formel, et une grande pureté de matière, mais ceci enlevé, la substance de ma pensée est-elle donc si mêlée et sa beauté générale est-elle rendue si peu active par les impuretés et les indécisions qui la parsèment qu'elle ne parvienne pas LITTÉRAIREMENT à exister ? C'est tout le problème de ma pensée qui est en jeu. Il ne s'agit pour moi de rien moins que de savoir si j'ai ou non le droit de continuer à penser, en vers ou en

naissance, la psychologie avait pour projet de saisir, objectivement et avec exactitude, l'intérieur de l'homme comme le fait la science naturelle et reposait sur deux postulats qui subsistent dans les méthodes de la science naturelle : « que la vérité de l'homme est épuisée dans son être naturel ; et que le chemin de toute connaissance scientifique doit passer par la détermination de rapports quantitatifs, la construction d'hypothèses et la vérification expérimentale. » L'éloignement de la science naturelle provient de ce que la psychologie a découvert l'intériorité du moi qui ne pouvait être expliquée qu'en abandonnant les deux postulats : « Toute l'histoire de la psychologie jusqu'au milieu du xx^e siècle est l'histoire paradoxale des contradictions entre ce projet et ces postulats ; en poursuivant l'idéal de rigueur et d'exactitude des sciences de la nature, elle a été amenée à renoncer à ses postulats ; elle a été conduite par un souci de fidélité objective à reconnaître dans la réalité humaine autre chose qu'un secteur de l'objectivité naturelle, et à utiliser pour le connaître d'autres méthodes que celles dont les sciences de la nature pouvaient lui donner le modèle. Mais le projet de rigoureuse exactitude qui l'a amenée de proche en proche à abandonner ses postulats devient vide de sens quand ces postulats eux-mêmes ont disparu : l'idée d'une précision objective et quasi mathématique dans le domaine des sciences n'est plus de mise si l'homme lui-même n'est plus de l'ordre de la nature. C'est donc à un renouvellement total que la psychologie s'est elle-même contrainte au cours de son histoire ; en découvrant un nouveau statut de l'homme, elle s'est imposée, comme science, un nouveau style. » [pp.120-121.] On peut donc dire que l'intérieur du moi n'était du ressort que de la psychologie, et que seule la psychologie pouvait expliquer des phénomènes du moi.

prose.¹⁸

A en croire Artaud, son cas n'est plus un objet de la psychologie car il avait perdu son intériorité du moi, intériorité sans laquelle la psychologie ne serait théoriquement pas possible. On pourrait donc dire que le cas Artaud est tout à fait intraitable du point de vue psychologique. Cependant cette perte d'intériorité ne pourrait être repérée sans la théorie psychologique qui l'a inventée et sa singularité ne sera mise en relief qu'avec la psychologie. Effectivement, les termes quasi-psychologiques d'Artaud — inapplication, automatisme, etc. — seront tantôt rapprochés de ceux de tel psychologue, tantôt mis en contraste avec ceux de tel autre.

Notre position désormais sera de ne pas tenir Antonin Artaud pour un patient ou un fou comme le fait le psychanalyste, mais pour un théoricien ou un médecin. Si on a recours à la théorie d'un psychologue, c'est pour comparer deux théories. Artaud avait, dès l'enfance, une maladie sérieuse contre laquelle il prenait d'autres mesures que celle généralement préconisée par le médecin. Il s'est diagnostiqué et s'est administré un traitement, ce dont nous nous efforçons de dégager la théorie très particulière du moi. On ne pourra jamais comprendre la douleur propre à Artaud qu'en suivant avec prudence et exactitude l'itinéraire qu'il a pris pour sortir de sa souffrance insupportable.

1-1. Le diagnostic artaldien

1-1-1. Les questions tirées de la *Correspondance*

La *Correspondance avec Jacques Rivière* est presque la première œuvre de la carrière d'Antonin Artaud, selon son expression. Ce qui est le plus surprenant, c'est qu'il saisissait complètement le problème dont il s'agissait dans sa maladie et qu'il l'expliqua très clairement à Rivière dans cette

¹⁸ O.C., t.I*, p.25.

Correspondance. Néanmoins il ne le fit pas suffisamment et pour le comprendre il faut invoquer d'autres textes : *L'ombilic des limbes*, *Le Pèse-nerfs* et beaucoup de lettres — surtout celles adressées à George Soulié de Morant, — etc. D'où les malentendus de Rivière et de lecteurs postérieurs, mais il ne faut pas les imputer à eux seuls, parce que l'on ne peut nier ce fait qu'Artaud lui-même affine sa réflexion sur la maladie tout le long de cette correspondance et dans d'autres activités littéraires. En ce sens, il faut admettre que, grâce au malentendu de Rivière, en posant des questions importantes et efficaces à son destinataire, Rivière orienta bien l'explication de la maladie et la relation qu'elle avait avec la poésie.

Il vaut donc mieux analyser d'abord la *Correspondance* et en tirer quelques points de repère à partir desquels se reconstruira le diagnostic qu'Artaud a établi pour la guérison.¹⁹

Artaud expédia, en février ou en mars 1923, deux poèmes à la *Nouvelle Revue Française* dont le rédacteur en chef était Jacques Rivière, mais il ne parvint pas à les publier²⁰. La *Correspondance* commence par la lettre où Rivière lui demande pardon de ne pas pouvoir les publier. Artaud n'avait pas l'intention de parler de sa maladie, mais pour lui expliquer pourquoi il ne pouvait réaliser des poèmes avec la bonne expression, il lui fallait faire savoir ce qu'était la maladie tout à fait particulière qu'il subissait depuis l'enfance. Les explications de sa maladie n'étaient point systématiques ni exhaustives et qu'il fallait que Rivière greffât des questions pour savoir tout ce dont il se plaignait. Ainsi la *Correspondance* dura-t-elle à peu près un an.

Elle se compose de trois parties. Entre chaque partie il y a de trois à six

¹⁹ Il ne faut cependant pas que nous supposions un développement théorique de la *Correspondance*, à travers *L'ombilic des limbes*, au *Pèse-nerfs*. C'est parce que les trois œuvres sont écrites à la presque même époque, et que, si l'on ne trouve dans la *Correspondance* qu'un embryon de la théorie artaldienne du moi, cela est dû au caractère particulier des lettres : Artaud les a écrites pour faire publier ses poèmes, et la condition propre à la négociation oblige des restrictions dans le développement de sa théorie.

²⁰ Thomas Maeder, *Antonin Artaud*, Paris, Plon, 1978, p.67.

mois d'écart :

I de Rivière à Artaud	1/5/1923
d'Artaud à Rivière	5/6/1923
de Rivière à Artaud	25/6/1923
II d'Artaud à Rivière	29/1/1924
d'Artaud à Rivière	22/3/1924
de Rivière à Artaud	25/3/1924
III d'Artaud à Rivière	7/5/1924
de Rivière à Artaud	24/5/1924
d'Artaud à Rivière	25/5/1924
d'Artaud à Rivière	6/6/1924
de Rivière à Artaud	8/6/1924

Première partie :

Lettre de Rivière à Artaud (le 1^{er} mai 1923)

Rivière exprime son refus de publier les poèmes d'Artaud. Mais les poèmes lui font dire : « j'y ai pris assez d'intérêt pour désirer faire la

connaissance de leur auteur. »²¹ Cet intérêt a beaucoup contenté Artaud qui le dit dans une lettre adressée à Génica Athanasiou dont il était amoureux à l'époque : « une nouvelle porte qui va s'ouvrir. »²² Il vit en effet Jacques Rivière quelques semaines après de cette lettre.

Lettre d'Artaud à Rivière (le 5 juin 1923)

On peut dire que la *Correspondance* commence effectivement par cette lettre : lorsque, plus tard, Rivière lui proposa la publication de cette correspondance, Artaud lui demanda de publier toutes les lettres, mais sauf la lettre qui précédait celle-ci²³, et qui était consacrée à répondre aux remarques de Rivière lors dudit rendez-vous.²⁴

Il insiste sur la valeur de ses poèmes mal exprimés. Pour lui, ne pas les publier ne signifie pas seulement l'« inexistence » de son œuvre littéraire, mais aussi celle de sa pensée elle-même.

C'est pourquoi par égard pour le sentiment central qui me dicte mes poèmes et pour les images ou tournures fortes que j'ai pu trouver, je propose malgré tout ces poèmes à l'existence. Ces tournures, ces expressions mal venues que vous me reprochez, je les ai senties et acceptées. Rappelez-vous : je ne les ai pas contestées. Elles proviennent de l'incertitude profonde de ma pensée. Bien heureux quand cette incertitude n'est pas remplacée

²¹ *O.C.*, t.I*, p.23.

²² *Lettres à Génica Athanasiou*, Paris, Gallimard, 1969, p.46.

²³ Voir la lettre datée du 25 mai 1924 [I*, 40].

²⁴ Selon la lettre adressée à Génica : « Jacques Rivière m'a dit qu'il avait trouvé dans mes poèmes des beautés fortes et qui l'avaient frappé mais encore trop d'obscurités à son sens et des expressions mal venues. » [*Lettres à Génica Athanasiou*, pp.59-60]

par l'inexistence absolue dont je souffre quelquefois. »²⁵

Ses poèmes, pour ainsi dire, sont un miroir dans lequel se reflète une condition de sa pensée. Les expressions et tournures de ses poèmes ne reposent point sur l'arbitraire du poète, mais pensée et expression se lient par une nécessité irrésistible. C'est dans la mesure de cette nécessité que l'existence (au sens inverse du mot inexistence) de ses poèmes est la même chose que celle de sa propre pensée. De là cette question :

J'admets qu'une revue comme *la Nouvelle Revue Française* exige un certain niveau formel, et une grande pureté de matière, mais ceci enlevé, la substance de ma pensée est-elle donc si mêlée et sa beauté générale est-elle rendue si peu active par les impuretés et les indécisions qui la parsèment qu'elle ne parvienne pas LITTÉRAIREMENT à exister ? C'est tout le problème de ma pensée qui est en jeu. Il ne s'agit pour moi de rien moins que de savoir si j'ai ou non le droit de continuer à penser, en vers ou en prose.²⁶

Lettre de Rivière à Artaud (le 25 juin 1923)

Rivière ne s'aperçoit pas de la relation nécessaire qu'affirme Artaud dans la lettre précédente entre la pensée et l'expression. Pour Rivière, il s'agit de technique ou d'astuce littéraire, qui éviteraient la maladresse de l'expression : « Il y a dans vos poèmes, je vous l'ai dit du premier coup, des maladresses et surtout des étrangetés déconcertantes. Mais elles me paraissent correspondre à une certaine recherche de votre part plutôt qu'à un manque de commandement sur vos pensées. »²⁷ Il est à noter qu'il lui demande dans le deuxième

²⁵ O.C., t.I*, p.24.

²⁶ *Ibid.*, p.25.

²⁷ *Ibid.*, p.26.

paragraphe la « concentration de [ses] moyens vers un objet poétique simple » et « un peu de patience » qu'est « la simple élimination des images ou des traits divergents ». Or c'est cela dont Artaud n'était pas du tout capable au point que l'existence, soit de ses poèmes, soit même de son propre moi, n'arrive pas à être réalisée.

Deuxième partie :

Lettre d'Artaud à Rivière (le 29 janvier 1924)

Artaud en veut à son destinataire de ne pas l'avoir compris et d'avoir réduit le problème à un manque de technique littéraire alors que pour le poète, il s'agissait d'un phénomène psychologique sur lequel il avait besoin d'un diagnostic. C'était « un cas mental caractérisé ». Rivière aurait donc dû y trouver un symptôme de maladie. Si Artaud a voulu exprimer en vers la maladie de sa pensée, les mauvaises expressions qui vont de guingois sont inévitables et surtout nécessaires :

Cet éparpillement de mes poèmes, ces vices de forme, ce fléchissement constant de ma pensée, il faut l'attribuer non pas à un manque d'exercice, de possession de l'instrument que je maniais, de *développement intellectuel* ; mais à un effondrement central de l'âme, à une espèce d'érosion, essentielle à la fois et fugace, de la pensée, à la non-possession passagère des bénéfiques matériels de mon développement, à la séparation anormale des éléments de la pensée (l'impulsion à penser, à chacune des stratifications terminales de la pensée, en passant par tous les états, toutes les bifurcations, toutes les localisations de la pensée et de la forme).²⁸

²⁸ *Ibid.*, p.28.

Remarquons qu'Artaud distingue là l'intelligence, qui pour lui est un instrument par lequel on se livre à tel ou tel objet, et la pensée qui devrait conditionner l'expression verbale elle-même. Rivière n'a tenu compte que de la première, et ce faisant il a fait abstraction de l'état mental d'où proviennent ses poèmes mal exprimés. C'est pour cela qu'Artaud lui demande de croire en la maladie de pensée dont il s'est plaint. En effet, Artaud croit, du moins dans cette *Correspondance*, que sans la compréhension de son état mental, ses poèmes ne seront jamais compris ni acceptés. Autrement dit, l'inexistence de ses poèmes renvoie tout de suite à celle de sa pensée elle-même.

En fait, c'est presque la première fois qu'Artaud parle de son état de pensée et surtout de la relation entre sa pensée et les mots :

Il y a donc un quelque chose qui détruit ma pensée ; un quelque chose qui ne m'empêche pas d'être ce que je pourrais être, mais qui me laisse, si je puis dire, en suspens. Un quelque chose de furtif qui m'enlève les mots *que j'ai trouvés*, qui diminue ma tension mentale, qui détruit au fur et à mesure dans sa substance la masse de ma pensée, qui m'enlève jusqu'à la mémoire des tours par lesquels on s'exprime et qui traduisent avec exactitude les modulations les plus inséparables, les plus localisées, les plus existantes de la pensée.²⁹

Sa maladie consiste en ce que les mots qui auraient dû exprimer sa pensée lui sont enlevés et qu'il vient à leur place des mots qui l'expriment très mal. Il s'agit de savoir si les mots mal venus ont une valeur littéraire, et, cela revient au même, si sa pensée malade arrive à l'existence (au sens inverse du mot inexistence) littéraire. Si on avait changé leur expression, ses poèmes n'auraient pu être tenus pour un symptôme de sa pensée malade, et on n'aurait pu répondre à cette question. Artaud avait besoin d'un diagnostic, de montrer quelques symptômes et les analyser soigneusement. Les activités littéraires,

²⁹ *Ibid.*

pour lui, servent bien à satisfaire ce besoin.

Lettre d'Artaud à Rivière (le 22 mars 1924)

Réclamation de la réponse à la lettre précédente.

Lettre de Rivière à Artaud (le 25 mars 1924)

Rivière pose la question la plus importante de cette *Correspondance* : « Une chose me frappe : le contraste entre l'extraordinaire précision de votre diagnostic sur vous-même et le vague, ou, tout au moins, l'informativité des réalisations que vous tentez. »³⁰ Voilà la question que poseront tous les lecteurs qui lisent les lettres d'Artaud : s'il souffre d'érosion et de dysfonctionnement de sa pensée, comment pouvait-il décrire ainsi son état d'esprit ? N'est-ce pas la pensée qui rend possible la description introspective ? La pensée dont il avait besoin pour procéder à une introspection n'était-elle pas la même chose que la pensée dont il déplorait l'effondrement ?

On pouvait alors formuler deux hypothèses : ou que la maladie artaldienne de la pensée n'était pas si grave qu'il ne le croyait³¹ ; ou que sa maladie laissant intacte la clarté cognitive, touchait gravement un autre aspect

³⁰ *Ibid.*, p.34.

³¹ C'est une interprétation normale. En effet, la seule psychiatre qui a analysé, du point de vue psychiatrique, le symptôme qu'Artaud lui-même appelle « inapplication à la vie », sous-estime la maladie dont il se plaignait au début de sa carrière : « Il est évident qu'Artaud souffre à cette époque de troubles du cours de la pensée, troubles cependant encore assez minimes puisqu'il peut s'en inquiéter et les décrire très minutieusement. » [M. Touly, « Antonin Artaud (L'inapplication à la vie) », *Entretiens psychiatriques*, Privat, n°11, 1965, p.238.] Effectivement, pour la psychiatre, ce qui compte, ce qui est la vraie inapplication à la vie, c'est l'état mental où, sur le tard, il aura perdu complètement la clarté introspective et la perspective par laquelle on peut garder un regard sur le monde extérieur, voire être au monde : « C'est donc une atmosphère troublée, avec des hauts et des bas, des espoirs exprimés puis démentis, qui vont nous mener jusqu'en 1936, sans jamais de guérison complète, et puis c'est l'effondrement. Les *Lettres de Rodez* sont l'écho d'une reconstruction ; mais elles sont comme l'envers des *Lettres à Rivière* ; si Artaud se bat encore ce n'est plus contre lui-même, c'est contre les autres ; le monde imaginaire s'est substitué au monde réel dont il s'était progressivement senti séparé ; et ce monde imaginaire l'entraîne dans des luttes inépuisables et vaines contre des autres qui ne sont que lui-même mais qu'il ne reconnaît plus. » [p.240.]

psychique.

Rivière avait adopté la première : « Je refuse de désespérer de vous. » Pour lui, la maladie d'Artaud n'est pas du tout inguérissable car la « fragilité de l'esprit » dont se plaint son correspondant n'est point particulière ni même exceptionnelle. L'esprit est au fond fragile parce qu'il se précipite à la mort : « Pris en lui-même, l'esprit est une sorte de chancre ; il se propage, il avance constamment dans tous les sens ; vous notez vous-même comme un de vos tourments « l'impulsion à penser, à chacune des stratifications terminales de la pensée » ; les débouchés de l'esprit sont en nombre illimité ; aucune idée ne le bloque ; aucune idée ne lui apporte fatigue et satisfaction ; même ces apaisements temporaires, que trouvent par l'exercice nos fonctions physiques, lui sont inconnus. L'homme qui pense se dépense à fond. Romantisme à part, il n'y a d'autre issue à la pensée pure que la mort. »³² S'il généralise la maladie propre à Artaud, c'est parce qu'il le prend pour un malade assez peu gravement atteint. En tout cas, pour Rivière, l'esprit d'Artaud était trop libre et trop flottant : pour être fixé et renforcé, l'esprit doit se confronter et résister à quelque chose d'extérieur à lui : « Voici ma pensée serrée d'un peu plus près : l'esprit est fragile en ceci qu'il a besoin d'obstacles, — d'obstacles adventices. Seul, il se perd, il se détruit. Il me semble que cette « érosion » mentale, que ces larcins intérieurs, que cette « destruction » de la pensée « dans sa substance » qui affligent le vôtre, n'ont d'autre cause que la trop grande liberté que vous lui laissez. C'est l'absolu qui le détraque. Pour se tendre, l'esprit a besoin d'une borne et que vienne sur son chemin la bienheureuse opacité de l'expérience. Le seul remède à la folie, c'est l'innocence des faits. »³³ On peut lire ce passage comme une demande adressée à Artaud d'obéir au joug de la poétique alors que c'est justement ce dont ce dernier n'était pas capable.

Cependant cette question que lui pose Rivière est d'une extrême importance. Pourquoi, malgré la destruction de sa pensée, Artaud est-il

³² O.C., t.I*, p.35.

³³ *Ibid.*

perspicace au point de pouvoir faire de descriptions détaillées et subtiles de ses propres états mentaux ? Il répondra à cette question, à travers quelques ouvrages littéraires, *L'ombilic des limbes* et *Le pèse-nerfs*, et établira une théorie du moi tout à fait particulière et qui dépasse toute réflexion psychologique et médicale.

Troisième partie

Lettre d'Artaud à Rivière (le 7 mai 1924)

Lettre courte. Il montre l'intérêt très minime qu'il porte à la littérature. On y trouve sa réponse à la demande qu'a faite Rivière dans la lettre précédente. Ce n'est pas parce qu'il s'intéresse à la littérature qu'il lui a demandé de publier ses poèmes, mais pour confirmer la valeur de l'expression de sa pensée douloureuse et accablante, voire celle de sa pensée elle-même.

Lettre de Rivière à Artaud (le 24 mai 1924)

Lettre aussi courte. Il s'agit de la proposition de publier cette correspondance avec un peu de changement de style, dans une forme « plus développée et moins personnelle »³⁴

Lettre d'Artaud à Rivière (le 25 mai 1924)

Principale explication de son état mental dans cette *Correspondance*. D'abord, il répond à la question de Rivière :

Pourquoi mentir, pourquoi chercher à mettre sur le plan littéraire une chose qui est le cri même de la vie, pourquoi donner des apparences de fiction à ce qui est fait de la substance

³⁴ *Ibid.*, p.39.

indéracinable de l'âme, qui est comme la plainte de la réalité ?³⁵

Ses poèmes font bien l'expression brute de son état mental morbide. Il aurait changé de style si sa pensée avait trouvé la tranquillité et l'harmonie. Artaud affirme la corrélation de ses poèmes avec la morbidité de sa pensée et de son intériorité tout le long de la *Correspondance*.

Pour autant, il n'expliquait pas jusque là pourquoi son écriture allait de guingois et quel état mental en conditionnait le dysfonctionnement. Dans cette lettre, il arrive à préciser la relation entre pensée et écriture en inventant la notion d' « inapplication à la vie » :

Je me rends parfaitement compte des arrêts et des saccades de mes poèmes, saccades qui touchent à l'essence même de l'inspiration et qui proviennent de mon indélébile impuissance à me concentrer sur un objet. Par faiblesse physiologique, faiblesse qui touche à la substance même de ce que l'on est convenu d'appeler l'âme et qui est l'émanation de notre force nerveuse coagulée autour des objets. Mais de cette faiblesse toute l'époque souffre. Ex. : Tristan Tzara, André Breton, Pierre Reverdy. Mais eux, leur âme n'est pas physiologiquement atteinte, elle ne l'est pas substantiellement, elle l'est dans tous les points où elle se joint avec autre chose, elle ne l'est pas *hors de la pensée* ; alors d'où vient le mal, est-ce vraiment l'air de l'époque, un miracle flottant dans l'air, un prodige cosmique et méchant, ou la découverte d'un monde nouveau, un élargissement véritable de la réalité ? Il n'en reste pas moins qu'ils ne souffrent pas et que je souffre, non pas seulement dans l'esprit, mais dans la chair et dans mon âme de tous les jours. Cette inapplication à l'objet qui caractérise toute la littérature, est chez moi une inapplication à la vie. Je puis dire, moi, vraiment, que je ne suis pas au monde, et ce

³⁵ *Ibid.*, p.40.

n'est pas une simple attitude d'esprit. Mes derniers poèmes me paraissaient manifester un sérieux progrès. Sont-ils vraiment si impubliables dans leur totalité ? D'ailleurs peu importe, j'aime mieux me montrer tel que je suis dans mon inexistence et dans mon déracinement. On en pourrait en tout cas publier des fragments importants. Je crois que la plupart des strophes prises en elles-mêmes sont bonnes. Le rassemblement seul en détruit la valeur. Vous choisirez vous-même ces fragments, vous classerez les lettres. *Ici je ne suis plus juge*. Mais ce à quoi je tiens principalement, c'est qu'une équivoque ne s'introduise pas sur la nature des phénomènes que j'invoque pour ma défense. Il faut que le lecteur croie à une véritable maladie et non à un phénomène d'époque, à une maladie qui touche à l'essence de l'être et à ses possibilités centrales d'expression, et qui s'applique à toute une vie.³⁶

Il faut remarquer quelques points : c'est à cause de son manque de concentration, de son « inapplication », qu'il n'était pas en mesure d'écrire comme les autres ; il en résulte un état douloureux de ne plus pouvoir être au monde.

La mention de son inapplication à la vie est une objection à l'affirmation qu'avait formulée Rivière dans la lettre datée du 25 juin 1923 (« Mais j'ai assez l'habitude de lire les manuscrits pour entrevoir que cette concentration de vos moyen vers un objet poétique simple ne vous est pas du tout interdite par votre tempérament et qu'avec un peu de patience, même si ce ne doit être que par la simple élimination des images ou des traits divergents, vous arriverez à écrire des poèmes parfaitement cohérents et harmonieux. »³⁷). Artaud connaissait la raison de cette demande : à cette époque, on pouvait

³⁶ *Ibid.*, pp.40-41.

³⁷ *Ibid.*, p.26.

trouver chez beaucoup de poètes, surtout les surréalistes, cette sorte de pénurie de concentration et d'impatience. Il lui fallait dès lors distinguer nettement son propre cas d'autres qu'il tenait pour « un phénomène d'époque ». Quelle est la différence ? Elle consiste, selon lui, dans le fait que la maladie de sa pensée est un problème physiologique, et, autrement dit, que c'est « *hors de la pensée* » qu'elle a sa cause : dans la douleur physique. En fait, il pensait toujours aux douleurs extrêmes qu'il éprouvait répétitivement depuis l'enfance alors qu'il n'en parle guère à Rivière, du moins dans la *Correspondance*. On peut imaginer pourquoi : Artaud, dans une lettre adressée à madame Toulouse (la femme d'Édouard Toulouse qui le soignait dans les années 20), se plaignait de l'incompréhension d'un docteur (peut-être Édouard Toulouse) en ce qui concernait une étrange sensation de son corps³⁸. Il se peut bien qu'Artaud en soit arrivé à renoncer à parler avec patience de sa douleur physique, même si cela était indispensable pour faire comprendre la maladie de son âme. De toute façon, il est indubitable que la maladie provient, du moins pour lui, d'un détraquement physiologique et physique, c'est-à-dire de la douleur physique. Cela signifie que, malgré l'analyse qu'a faite Blanchot de la *Correspondance*, la douleur n'accompagne point la pensée, elle est la cause de son impossibilité. Pour Blanchot, sans la douleur, il n'y aurait pas de pensée, mais pour Artaud, ce n'est que sans douleur qu'il est capable de penser. Mais qu'est-ce précisément que l'inapplication à la vie ? il en dit trop peu dans cette lettre, il faudra donc, pour préciser cette notion, invoquer une théorie psychologique qui en traite, et dont nous parlerons plus tard.

La deuxième assertion « Je puis dire, moi, vraiment, que je ne suis pas au monde » concerne bien « l'existence », sur laquelle il insistait, de sa pensée et des poèmes qui étaient le miroir de sa pensée. Mais en même temps elle montre un problème cognitif et sensoriel. Il approfondira ce point à travers

³⁸ « Mon état de faiblesse est tel qu'il m'enlève le sentiment de mon corps. Engourdissement et faiblesse se succèdent comme les oscillations du même pendule. J'ai été étonné de voir le docteur attacher si peu d'importance à ces manifestations. Que le mal réside dans la destruction physique ou dans la destruction psychologique il n'en existe pas moins. » [*« Lettre à madame Toulouse (vers le 9 juillet 1923) », O.C., t.I**, p.101*]

L'ombilic des limbes et Le pèse-nerfs.

Pour comprendre la théorie artaldienne du moi telle qu'elle se développe au début, il faut tenir compte de ces deux points : cause physiologique de l'inapplication et appartenance impossible au monde. Dans la *Correspondance*, Artaud ne donne aucune réponse à ces questions car cette œuvre n'est pour Artaud qu'un point de départ théorique, dont il tirera parti pour parsemer ses œuvres postérieures de questions auxquelles il répondra et à partir desquelles il affinera la conception particulière de la personnalité, un système qui dépasse le cadre psychologique et dont le dysfonctionnement exige un traitement « littéraire ».

Lettre d'Artaud à Rivière (le 6 juin 1924)

On peut la lire comme une suite de la précédente : il s'agit de l'explication plus détaillée de ce qu'il a déjà dit.

Ma vie mentale est toute traversée de doutes mesquins et de certitudes péremptoires qui s'expriment en mots lucides et cohérents. Et mes faiblesses sont d'une contexture plus tremblante, elles sont elles-mêmes larvaires et mal formulées. Elles ont des racines vivantes, des racines d'angoisse qui touchent au cœur de la vie ; mais elles ne possèdent pas le désarroi de la vie, on n'y sent pas ce souffle cosmique d'une âme ébranlée dans ses bases. Elles sont d'un esprit qui n'aurait pas pensé sa faiblesse, sinon il la traduirait en mots denses et agissants. Et voilà, Monsieur, tout le problème : avoir en soi la réalité inséparable, et la clarté matérielle d'un sentiment, l'avoir au point qu'il ne se peut pas qu'il ne s'exprime, avoir une richesse de mots, de tournures apprises et qui pourraient entrer en danse, servir au jeu ; et qu'au moment où l'âme s'apprête à organiser sa richesse, ses découvertes, cette révélation, à cette inconsciente minute où la chose est sur le point d'émaner, une volonté supérieure et méchante attaque l'âme comme un vitriol, attaque la masse mot-et-image, attaque la

masse du sentiment, et me laisse, moi, pantelant comme à la porte même de la vie.

Et cette volonté, maintenant, supposez que j'en ressente physiquement le passage, qu'elle me secoue d'une électricité imprévue et soudaine, d'une électricité répétée. Supposez que chacun de mes instants pensés soit à de certains jours secoué de ces tornades profondes et que rien au dehors ne trahit.³⁹

Artaud consacre cette lettre à répondre à la grande question posée par Rivière (lettre du 25 mars 1924) : pourquoi l'explication de son état mental est-elle possible ? Mais du point de vue de Rivière, la réponse est un peu étrange car il semble qu'Artaud explique la raison pour laquelle il n'est pas à même de réaliser « la clarté matérielle d'un sentiment » par le langage, et pour quoi son âme n'est pas capable d'organiser la richesse de mots. Rivière a trouvé claire et précise l'explication qu'Artaud avait faite postérieurement de son état mental, alors que celui-ci parle ici de l'état de son âme *antérieur* à l'explication. Ici Artaud présuppose encore la correspondance entre l'antérieur et le postérieur, c'est-à-dire l'avant et l'après de l'écriture. Mais, en fait, il y a rupture entre l'avant et l'après, ce dont il s'apercevra plus tard.

Lettre de Rivière à Artaud (le 8 juin 1924)

Dans la mesure où Artaud ne donne aucune réponse à cette lettre — du moins elle n'a pas été trouvée, — il n'y aurait pas besoin de l'analyser, mais on peut y trouver une sorte de prévision assez exacte du futur itinéraire philosophique d'Artaud.

Rivière trouve dans la « volonté supérieure et méchante » dont parle Artaud dans la lettre précédente une sorte de mysticisme, et en ce faisant il détecte une confusion ou plutôt une coexistence de l'étiologie physiologique et l'étiologie mystique : « Évidemment il y a, à ces évanouissements de l'âme, des

³⁹ O.C., t.I*, pp.42-43.

causes physiologiques, qu'il est souvent assez facile de déterminer. Vous parlez de l'âme « comme la coagulation de notre force nerveuse », vous dites qu'elle peut être « physiologiquement atteinte ». Je pense comme vous qu'elle est dans une grande dépendance du système nerveux. Pourtant ces crises sont si capricieuses qu'à certains moments je comprends qu'on soit tenté d'aller chercher, comme vous faites, l'explication mystique d'une « volonté méchante », acharnée du dehors à sa diminution. » Et ailleurs : « Où passe, et d'où revient notre être, que toute la psychologie jusqu'à nos jours a feint de considérer comme une constante ? C'est un problème à peu près insoluble, si l'on n'a pas recours à un dogme religieux, comme celui de la Grâce, par exemple. »⁴⁰ Effectivement, Artaud s'approchera de plus en plus de l'idée mystique et dans ses écrits datant des années 30, — *Le théâtre et son double, Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, etc. — on peut facilement trouver des influences de la pensée mystique. Mais s'il y a chez Artaud cohabitation de la psychologie et du mysticisme, nous ne savons pas encore ce que c'est que la « psychologie » d'Artaud. C'est en traitant de l'« inapplication à la vie » que l'on pourra éclairer ce point.

Résumons. Ce dont Artaud se plaint dans la *Correspondance*, c'est d'une maladie mentale qui fait échouer inévitablement la création poétique, c'est-à-dire qui affecte l'expression verbale. Artaud l'appelle « inapplication à la vie », mais il ne faut pas la confondre avec le manque de concentration qui caractérise la poésie de Breton, Tzara et Reverdy, et qui n'est qu'un phénomène d'époque, alors que la maladie d'Artaud fait que l'âme est « physiologiquement atteinte ». Cela veut dire que cette maladie, au contraire de ce que fait Blanchot dans un article du *Livre à venir*, ne doit pas être généralisée, et que la cause doit en être détectée dans le corps qui est la substance de la pensée. Il s'agit d'un dysfonctionnement de la pensée, mais qu'on ne peut percevoir qu'à partir de l'écriture, rétrospectivement. L'écriture est une trace, un symptôme de la maladie. Cette idée suppose la correspondance harmonieuse entre pensée et

⁴⁰ *Ibid.*, p.45.

langage : la pensée se trouve antérieure au langage, et on peut remonter à partir du langage jusqu'à la pensée que le langage représente. C'est pourquoi la maladie de sa pensée correspond à un détraquement de la création poétique qui a empêché la publication de ses poèmes. D'où une question très importante que pose Rivière : si le langage est le miroir d'une condition de la pensée, l'explication minutieuse et détaillée de son état mental n'est-elle pas la preuve qu'Artaud garde une âme saine, et ne peut-on tenir la perspicacité de sa description pour un signe de la santé de son esprit ? Il nous semble qu'Artaud n'y répond pas suffisamment dans la *Correspondance*. Il le fera dans les ouvrages postérieurs parce qu'elle touche le fondement de sa maladie et que son auto-diagnostic s'achèvera avec la réponse à cette question que la *Correspondance* — du moins on peut le relever rétrospectivement — a pour but de poser.

1-1-2. Inapplication et lucidité de l'esprit

Nous avons vu, dans la *Correspondance avec Jacques Rivière*, quels problèmes se sont imposés à Artaud. Celui-ci, en souffrant de douleurs physiques, est tombé dans l'impossibilité de produire des poèmes publiables. Pour lui, il ne s'agit en aucun cas d'un manque de talent ni d'une pénurie de connaissances, mais du symptôme d'une maladie assez particulière pour être analysée et diagnostiquée. Artaud l'appelle « inapplication à la vie ». Il y a là un problème qu'on pourrait prendre pour une contradiction : s'il ne pouvait écrire de poèmes à cause de son « inapplication à la vie », pourquoi a-t-il pu si bien expliquer cette situation mentale ? Cette question ne s'impose pas seulement imposée à nous, aux lecteurs, mais aussi à Artaud, qui remarque lui-même la clarté avec laquelle il pouvait réfléchir sur son propre état mental :

Me voici de retour à Marseille. Je retrouve ici la sensation d'engourdissement et de vertige, de besoin brusque et FOU de sommeil, *d'abrutissement* INSTANTANÉ, de perte

soudaine de forces accompagnée d'une vaste douleur. Mon esprit est *tout aussi lucide* que jamais.⁴¹

C'est lui qui souligne. Cela veut dire qu'il s'interrogeait lui aussi sur la compatibilité en lui de l'abrutissement et de la lucidité. C'est pour cela qu'il ne faut pas considérer ce qu'il dit comme le symptôme de telle ou telle maladie déjà répertoriée, comme le fait le psychanalyste, en ignorant complètement l'aspect clinique sous lequel Artaud se pense et se traite comme un médecin. Et c'est en médecin, nous le croyons, qu'il établira effectivement, bien qu'en très peu de mots, une théorie du moi qui affirme la compatibilité théorique entre inapplication à la vie et lucidité de l'esprit.

Commençons par l'inapplication à la vie. Il faut d'abord noter que cette notion, quoi qu'elle soit de grande importance, n'était guère traitée par les chercheurs, sauf par un psychiatre, Touly, qui, dans son article intitulé « Antonin Artaud (l'inapplication à la vie) », après avoir contesté la métaphysique qui se soucie à peine de ce qu'Artaud dit concrètement de sa maladie, aborde psychiatriquement cette notion.

En effet, Touly refuse l'interprétation selon laquelle la maladie mentale d'Artaud serait réduite au drame tragique d'un poète, et en citant un passage de la *Correspondance*, selon lequel la maladresse de ses poèmes n'est pas due à un manque d'exercice, mais à « un effondrement central de l'âme », elle écrit : « Cette description semble si peu correspondre aux poèmes du genre de celui que nous avons cité tout à l'heure, que certains ont fait l'hypothèse qu'au fond Artaud ne décrit absolument pas ce qui est maintenant mais qu'il a une sorte de vision prophétique de ce que vont devenir ses poèmes qui vers la fin de sa vie se réduiront parfois à des cris inarticulés. C'est là une hypothèse rassurante mais qui ne peut correspondre à la réalité ; on réduit ainsi la problématique d'Artaud à de simples questions de langage et le drame d'Artaud devient le drame du poète et de l'inadéquation de la communication poétique, ce qu'Artaud

⁴¹ « Lettre à madame Toulouse (vers le 31 août 1923) », *O.C.*, t.I**, p.104.

lui-même refuse violemment. »⁴² Elle réclame qu'on tienne compte de la réalité d'Artaud, c'est-à-dire de son moi et du monde qui l'entoure.

Pour la psychiatre, l'inapplication à la vie veut dire l'incapacité d'appartenir au monde. Pour appartenir au monde, il faut avoir un monde auquel appartenir. Or, à l'époque de la *Correspondance*, Artaud devait détenir un monde en ceci qu'il était en mesure de décrire la relation entre lui-même et le monde qui le cernait. Paradoxalement, pouvoir dire : « je ne suis pas au monde » prouve sa capacité d'appartenir au monde.

D'après Touly, c'est quand le monde se sera transformé que poindra la première inapplication à la vie : à peu près 20 ans après la *Correspondance*, — il s'agit de l'internement à l'asile d'aliénés — il aura été atteint d'un délire de persécution : « Le thème de persécution est celui qui reste le plus stable : on cherche à l'empoisonner, on l'enferme, on l'influence, on l'envoûte, on se livre sur lui à des manœuvres obscènes dont le caractère d'agression homosexuelle est manifeste. »⁴³ ; « Le monde des autres, écrit-elle encore, est devenu celui des autres hostiles, des autres agissant sur lui, des autres influençant sa pensée, l'envoûtant ». Ce n'est plus le monde réel, mais le monde imaginaire. Ce qui signifie son appartenance impossible au monde réel. Le monde imaginaire est son propre monde où tout est à sa disposition et il n'y a plus aucune peur, aucune angoisse comme celle qu'il avait éprouvée lorsqu'il s'était rattaché tant bien que mal à un monde. « Si ce monde est ainsi c'est qu'Artaud lui-même n'éprouve cette inquiétude ; l'angoisse a disparu dans la mesure où ce monde organisé du terrifiant ne laisse plus aucune place à l'angoisse ; l'angoisse est peur de quelque chose d'indéfinissable, un pressentiment, c'est un conflit non résolu qui la crée ; or, dans le monde d'Artaud tout est défini, tout s'explique, les conflits ne sont plus ceux d'Artaud puisqu'ils sont dans le monde. » Ce n'est pas encore une véritable inapplication à la vie car il croyait au monde auquel il était

⁴² M. Touly, *op. cit.*, p.238.

⁴³ *Ibid.*, p.242.

lié, fût-il délirant et imaginaire. L'inapplication à la vie sera produite par l'électrochoc qu'il subira à l'asile d'aliénés de Rodez : « C'est après l'électrochoc quand le monde délirant s'effrite, quand l'organisé se désorganise et qu'une faille s'ouvre pour le doute que renaît l'angoisse »⁴⁴

La maladie d'Artaud est la perte du monde, d'abord du monde réel et puis d'un monde imaginaire et délirant. Si bien que pour Artaud le délire n'est pas seulement le symptôme de la maladie, mais aussi une adaptation par laquelle, après la perte du monde réel, un autre monde est préparé. En ce sens sortir Artaud de son délire et l'en guérir ne fait que le faire tomber dans le néant : « Après la destruction du monde s'est établi un monde imaginaire, tentative réussie en un sens puisqu'elle donne cette vie dans l'instant, un monde où le délirant a l'illusion de se connaître en connaissant le monde, et c'est à cette illusion qu'Artaud se raccroche désespérément à la sortie de l'électrochoc. [...] Que restait-il en effet le délire dissipé ? Le vide. Le délire n'est pas un état second plaqué sur une personnalité restée intacte, sinon en effet il serait trop facile de guérir ; mais le délire draine toutes les forces subsistantes et le délire se bâtit pour un être déjà terriblement ébranlé. Ce n'est pas parce qu'Artaud refuse de guérir qu'on peut parler d'une volonté de délire. »⁴⁵

Touly opère donc un déplacement temporel de l'inapplication à la vie. En écartant les époques où Artaud avait parlé de ce dysfonctionnement et où il en avait souffert, elle s'est débarrassée du paradoxe de l'auto-diagnostic. Pour autant, nous devons éclaircir ce dont il souffrait à titre d'inapplication à la vie, même si c'est une fausse interprétation du point de vue psychiatrique. Il faut

⁴⁴ *Ibid.*, p.248. On peut le confirmer théoriquement. Selon Florence de Mèredieu qui a étudié les traitements qu'on a appliqués à Artaud à l'hôpital de Rodez, et dont le principal est l'électrochoc, l'électrochoc présuppose l'évolutionnisme jacksonien du corps humain d'après lequel un mauvais développement doit être détruit et il faut recommencer l'évolution au début : « Ce qu'il est maintenant important de considérer, ce sont les liens et affinités des conceptions « organo-dynamistes » de Jackson et des thérapeutiques convulsivantes. Les thérapeutiques de choc reposent, effectivement, sur l'idée d'une réversibilité des troubles mentaux et des états psychiques, sur la croyance en une réintégration et restructuration d'un psychisme tout d'abord rapporté et remis à l'état zéro. [Florence de Mèredieu, *Sur l'électrochoc le cas Antonin Artaud*, Paris, Blusson, 1996, p.78.]

⁴⁵ M. Touly, *op. cit.*, p.250.

donc adopter le même point de vue qu'Artaud, et se demander si on peut accepter cette idée psychiatrique que la maladie dont il se plaignait dans la *Correspondance* était moins grave que celle qu'il allait subir sur le tard ? Afin de répondre, nous devons déterminer ce qu'est le point de vue artaldien et le mettre en comparaison avec une autre théorie psychologique.

Il faut d'abord tirer au clair un problème qu'Artaud devra résoudre dans les textes postérieurs à la lettre où il parle de l'inapplication (celle du 25 mai 1924). Dans cette dernière, il parle, pour justifier le fait qu'il n'a fait de la poésie que très mal, de la « faiblesse physiologique » qui affecte la substance de son âme. Une faiblesse à cause de laquelle apparaissent des « saccades qui touche à l'essence même de l'inspiration ». Concrètement, cela veut dire qu'il est impuissant à se concentrer sur un objet, impuissance qui renvoie tout de suite à l'incohérence de ses poèmes. Il ne faut pas le généraliser : si chez d'autres poètes — Breton, Tzara, Reverdy, etc. — il y a la même « inapplication à l'objet », c'est-à-dire un manque d'attention à l'objet, ce n'est qu'un phénomène de l'époque. La différence entre eux et Artaud, c'est que le dernier souffre *physiologiquement* de cette impuissance, à savoir que son inapplication à l'objet est causée par la douleur physique. L'inapplication n'est en aucun cas, pour Artaud, une propriété de la pensée, mais un joug qui s'impose à la pensée « *hors de la pensée* » et malgré la pensée, alors que pour les premiers elle est une stratégie adoptée par la pensée. « Il n'en reste pas moins qu'ils ne souffrent pas et que je souffre, non pas seulement dans l'esprit, mais dans la chair et dans mon âme de tous les jours. »

Cela entraîne le deuxième symptôme de sa maladie : inapplication à la vie. C'est là ce qui distingue le cas Artaud de celui d'autres poètes dont les poèmes témoignent d'une simple inapplication à l'objet : « Cette inapplication à l'objet qui caractérise toute la littérature, est chez moi une inapplication à la vie. » Et au nom d'inapplication à la vie, il se plaint d'une incapacité d'appartenir au monde, il dit clairement : « Je puis dire, vraiment, que je ne suis pas au monde, et ce n'est pas une simple attitude d'esprit. » S'agit-il de ce qu'on appelle de nos jours dépression ou mélancolie ? Peu importe. Il n'est pas du tout question de classer rétrospectivement sa maladie et d'ôter l'aspect théorique

de son auto-diagnostic. Ce qui compte, tout au contraire, c'est de comprendre cette inapplication à la vie qu'il théorise, et aussi le « monde » qu'il conçoit car si on considère que c'est au « monde réel » de Touly, c'est-à-dire au « monde » commun à tout être vivant que s'applique l'inapplication artaldienne, sa théorie en est déformée et tout à fait incompréhensible. Et il faut relier théoriquement les deux inapplications, à l'objet et à la vie, car s'il n'y avait pas de relation nécessaire entre les deux, l'inapplication à l'objet selon Artaud ne différerait en rien de celle d'autres poètes. De fait, Artaud tend, comme nous le verrons, à mettre en relation les deux symptômes dans ses ouvrages postérieurs, même s'il n'en parle point explicitement.

En somme, l'inapplication — soit à l'objet, soit à la vie — est inévitable, c'est cette inévitabilité qui particularise le cas Artaud. Dans l'inapplication qu'il considère comme « un phénomène d'époque », le manque d'attention à un objet poétique est un état que l'on peut choisir stratégiquement. Par contre Artaud n'a pas le choix. Il est inévitablement amené à un état qu'il nomme inapplication. C'est ce qu'il dit tout le long de la *Correspondance*. C'est pour cela qu'il insiste sur l'aspect psychologique et, pour ainsi dire, pathologique de son état. Et cette inévitabilité lui fait répondre négativement à la demande de modification qui lui adresse Rivière pour la publication de ses poèmes.

1-1-3. Théorie de l'attention de Ribot

Il n'est pas inutile, pour comprendre la particularité de l'inapplication artaldienne, d'invoquer ici la théorie psychologique de Ribot qui a abordé le dysfonctionnement de l'attention et les maladies de la volonté. Comme nous le verrons, il y a une grande différence entre les deux théories, différence qui amènera Artaud à une solution et un « traitement » littéraire. C'est parce que la théorie de Ribot peut mettre en relief la particularité de l'idée artaldienne du moi que nous l'avons choisie, et non parce qu'il y aurait une ressemblance apparente ou des points communs. Peu importe donc si la théorie de Ribot était

déjà bien contestée à l'époque comme l'évoque Bergson dans *Matière et mémoire*.⁴⁶

Pour le poète, l'inapplication est une sorte de manque d'attention qui produit une expression mal venue, voire l'impossibilité de faire de la poésie. Il en est de même pour Ribot : sans l'attention qui est une sorte de « monoidéisme », il serait impossible de s'exprimer verbalement, surtout une idée générale.

L'attention selon Ribot est un état très particulier et exceptionnel de conscience, un état qui « est en contradiction avec la condition fondamentale de la vie psychique »⁴⁷ car « l'état normal, c'est la pluralité des états de conscience ou, suivant une expression employée par certains auteurs, le polyidéisme. »⁴⁸ En état d'attention, on réduit la multiplicité des états de conscience et passe à l'acte avec un état simplifié de conscience. Réduire la pluralité des états de conscience, c'est maintenir un état fugace par nature et en arrêter le mouvement. Mais il est fort difficile de résister à la nature de la vie psychique qui est le changement, et pour cela on fournit un grand effort pour être attentif. Si la nature de la conscience est mouvement, « l'attention est l'arrêt momentané de ce défilé perpétuel au profit d'un seul état ». C'est aussi le travail de la volonté sans laquelle on ne pourrait résister à la multiplicité d'idées et réaliser un acte volontaire qui repose sur la simplification de l'état de conscience. Ribot, dans son livre intitulé *Les maladies de la volonté*, explique la fonction principale de la volonté : « On peut dire qu'elle [la volition] a pour condition fondamentale une *coordination hiérarchique*, c'est-à-dire qu'il ne suffit pas que des réflexes soient coordonnés avec des réflexes, des désirs avec des désirs, des tendances rationnelles avec des tendances rationnelles ; mais qu'une coordination entre ces différents groupes est nécessaire, — une coordination avec subordination,

⁴⁶ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, coll. Quadrige, PUF, 6^e. éd., 1999, p.110.

⁴⁷ Théodule Ribot, *Psychologie de l'attention*, Paris, Félix Alcan, 17^e. éd., 1931, p.4.

⁴⁸ *Ibid.*, p.6.

telle que tout converge vers un point unique : le but à atteindre. »⁴⁹ Cette coordination hiérarchique fait qu'une seule idée possède la priorité pour être réalisée comme un acte. L'attention est un mode de coordination hiérarchique, et une maladie de la volonté peut donner lieu à une impossibilité d'être attentif parce que la maladie empêche une idée d'avoir une priorité hiérarchique. Et le phénomène de « monoidéisme » n'est point un événement purement subjectif et privé de correspondant physiologique. Pour Ribot, ce psychophysiologiste, tout événement psychologique renvoie à un phénomène physiologiquement détectable. Et la volonté n'est pas exception : « La volonté, pour Ribot, n'est pas une faculté (on n'a pas à se demander avec les philosophies classiques comment un "je veux" peut faire mouvoir nos membres), c'est le travail psychophysique de la délibération qui aboutit d'une part à un état de conscience, la volition, d'autre part à un ensemble de mouvements ou d'inhibitions (arrêts). »⁵⁰ La difficulté d'être attentif ne provient donc que des causes physiologiques. Cela est conforme à l'affirmation qu'a faite Artaud à propos de sa propre inapplication dans la *Correspondance*.

On peut donc dire que le poète partage avec Ribot ce psychophysiolisme au nom duquel il donne une grande importance à la douleur physique. Cela met bien en relief un contraste entre la théorie artaldienne et la psychanalyse : pour la dernière, la douleur est un symptôme ou un épiphénomène d'une maladie mentale alors que pour Artaud elle est une cause importante de l'impossibilité de penser. L'analyse pathographique de la psychanalyse fera abstraction de cet aspect théorique d'Artaud.

Ce qui compte pour Artaud, ce sont les expressions mal venues de ses poèmes. C'est pour les justifier qu'il a parlé à Rivière du manque inévitable d'attention et de la douleur qui le provoque. Pour Artaud, l'impossibilité d'être attentif produit tout de suite par la maladresse de ses expressions verbales. Là

⁴⁹ Théodule Ribot, *Les maladies de la volonté*, Paris, Félix Alcan, 5^e éd., 1888, p.149.

⁵⁰ Serge Nicolas, *Théodule Ribot*, Paris, coll. Encyclopédie psychologique, L'Harmattan, 2005, p.79.

aussi, il sera utile d'invoquer la théorie ribotienne de l'attention.

L'attention concerne la conscience qui se dirige au dehors, par contre c'est la réflexion qui aide la conscience à se plonger dans l'intérieur. Pour Ribot il n'y a pas de différence de nature entre l'attention et la réflexion, ce sont les mêmes facultés de volonté qui servent de différente manière.

La volonté concerne trois choses : perceptions, images et idées. Toutes trois contiennent en elles des éléments moteurs et l'attention a pour but d'arrêter les mouvements contenus en elles. Il est assez facile de trouver les éléments moteurs lorsqu'on perçoit quelque chose : mouvements de nos yeux, nos oreilles, nos muscles, etc. Ici le rôle de l'attention est de supprimer les mouvements inutiles à la perception d'un objet particulier. « L'horloger qui étudie minutieusement les rouages d'une montre, adapte ses yeux, ses mains, son corps ; tous les autres mouvements sont supprimés. »⁵¹

Tandis que la perception aide la conscience à se diriger au dehors, selon Ribot, image et idée peuvent servir à se réfléchir, la conscience se tourne alors vers le dedans. Cependant Ribot affirme une identité de nature entre la perception et l'image. Entre les deux il n'y a qu'une différence de degré. Dans ce sens, l'image doit aussi avoir des éléments moteurs et l'attention doit fonctionner de la même manière que pour la perception : « Pour nous en tenir aux éléments moteurs de l'image qui seuls nous intéressent, il est clair que, puisqu'il n'y a pas de perceptions sans mouvements, ceux-ci laissent dans le cerveau, après qu'ils ont été produits, des résidus moteurs (images motrices, intuitions motrices), tout comme les impressions sensorielles. Si l'appareil moteur n'avait pas sa mémoire, ses images ou résidus, aucun mouvement ne pourrait s'apprendre et de venir habituel : tout serait toujours à recommencer. »⁵²

Quant aux idées, elles sont normalement mêlées avec les images et les

⁵¹ Théodule Ribot, *Psychologie de l'attention*, Paris, Félix Alcan, 17^e éd., 1931, p.75.

⁵² *Ibid.*, p.78.

perceptions s'associent dans la conscience. Mais à mesure que l'idée devient abstraite, elle se dissocie de l'image. Une idée complètement séparée de l'image et amenée à une parfaite abstraction, c'est une idée générale.

Selon Ribot, il y a trois catégories d'idées générales : « celles qui résultent de la fusion d'images *semblables*, sans l'aide du mot ; celles qui résultent de la fusion d'images *dissemblables*, avec l'aide du mot ; celles qui se réduisent au mot, accompagné d'un schéma vague ou même sans aucune représentation concomitante. »⁵³

Les premières sont les idées générales de l'espèce qui reposent sur des ressemblances très saillantes. Elles n'ont que le plus bas degré d'abstraction et à cause de cela elles se rencontrent même chez les animaux supérieurs.

Les deuxièmes sont plus générales et plus séparées de l'image concrète que les premières, et plus instables. C'est le mot qui fixe et rend persistante l'idée générale : « Ma conception générale d'homme ou de chien, si elle persiste tant soit peu dans la conscience, tend à prendre une forme concrète ; elle devient un blanc ou un nègre, un épagneul ou un boule-dogue. »⁵⁴ L'instabilité de l'idée est proportionnelle à sa distance avec l'image concrète.

Ribot soutient qu'à la période suprême de l'abstraction, il existe seul dans l'esprit le mot privé d'images, c'est-à-dire concept purement scientifique. Il prend l'exemple de la numération : « L'apprentissage de la numération chez les enfants, mieux encore chez les sauvages, montre bien comment le mot d'abord accolé aux objets, puis aux images, s'en détache progressivement pour vivre d'une vie indépendante. Finalement, il ressemble à la monnaie fiduciaire (billets de banque, chèque, etc.), offrant la même utilité et les mêmes dangers. »⁵⁵ Où même est le mouvement dans le mot sans images ? Il va de soi que c'est dans le mot : « Ici, l'élément moteur ne peut se trouver que dans le mot. Les récentes

⁵³ *Ibid.*, p.80.

⁵⁴ *Ibid.*, p.83.

⁵⁵ *Ibid.*, p.85.

recherches auxquelles il a été fait allusion plus haut ont montré que le mot n'existe pas sous la même forme chez tous les individus. »⁵⁶ Il est indubitable que l'élément moteur, dans ce cas, renvoie à l'équivoque et la variété de la signification qui se produisent à cause du manque d'objet concret. L'attention ne concerne plus les images, mais les mots eux-mêmes.

Dans *L'évolution des idées générales* (1897) écrite huit ans après *La psychologie de l'attention*, la chose est précisée. Tout se termine avec l'abstraction par les mots qui, en dissociation réelle, parachèvent la dissociation mentale par laquelle une qualité est extraite : « Nous savons comment le premier travail de séparation, de dissociation, s'opère dans les images génériques et comment la qualité extraite se *fixe*, tant bien que mal, à l'aide d'un schéma visuel, auditif, tactile, d'un mouvement, d'un geste, qui lui confèrent une sorte d'indépendance. / Enfin, avec le mot, substitut de l'intuition absente, la dissociation mentale se rapproche d'une dissociation réelle : le caractère abstrait, incarné dans le mot, semble — comme il n'arrive que trop souvent — exister par lui-même. Le procédé d'abstraction, muni de son instrument, est complètement constitué. »⁵⁷ Ce qui compte, néanmoins, ce sont moins les mots eux-mêmes que le savoir contenu en eux. Ribot l'explique en se servant des termes « conscient » et « inconscient » dont l'utilisation est assez bizarre du point de vue psychanalytique : « Quand l'esprit opère avec l'aide des concepts, il faut, pour que son travail soit légitime et fructueux, la coopération de deux facteurs : l'un conscient, l'autre inconscient ou subconscient ; d'une part, les mots ou signes accompagnés quelquefois d'une représentation vague, d'autre part un savoir latent, potentiel, organisé. On a essayé plus haut (ch. IV) de montrer comment ce *couple* se forme et se fixe. Ce mécanisme reste toujours le même sans exception. Qu'il s'agisse de tenir une conversation banale à l'aide des termes abstraits dont nos langues sont faites ou de s'élever aux généralisations les plus hautes, il n'y a dans l'état mental qu'une différence de degré, non de

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Théodule Ribot, *L'évolution des idées générales*, Paris, Félix Alcan, 5^e éd., 1919, p.244.

nature. Sous les mots qui sont la portion claire, il existe le travail sourd et l'évocation vague de l'expérience organisée qui les vivifie. Sans ce facteur inconscient, qui peut et souvent doit redevenir conscient, rien ne se fait que d'illusoire. Quand on induit, déduit, traverse une longue série d'abstractions pour démontrer ou découvrir, le travail utile consiste en rapports nouveaux qui s'établissent dans le savoir organisé, potentiel ; les mots ne sont que des instruments de manipulation qui commencent la besogne, la facilitent et en marquent les phases. Quand l'esprit, aux prises avec les abstractions les plus hautes, court de cimes en cimes, ce qui le soutient contre les chutes et le garantit contre l'erreur, c'est la quantité et la qualité d'inconscient emmagasiné sous les mots. »⁵⁸

L'attention a donc pour fonction d'arrêter les mouvements physiologiques contenus dans les images et les idées. Ces dernières, selon le degré d'abstraction, exigent une forte attention : si plus une idée est abstraite, plus il faut d'effort pour l'empêcher de s'approcher de l'objet concret. En ce qui concerne l'expression verbale, elle serait impossible ou du moins fort difficile sans l'attention qui rend persistante l'idée abstraite. Avec le mot, l'abstraction sera parfaite. Pour autant, l'attention n'a pas pour fonction de donner un ou des mots à des idées, mais de préparer une ou des idées abstraites qui sont prêtes à recevoir des mots. Le mot, pris en lui-même, n'est qu'une abréviation ou simplification.

La théorie ribotienne de l'attention permet d'expliquer l'inapplication à l'objet dont se plaint Artaud dans la *Correspondance*. La difficulté d'Artaud, en un mot, est que l'« indélébile impuissance à [se] concentrer sur un objet » lui « enlève les mots qu'[il a] trouvés ». Ce n'est point qu'il ne puisse trouver de mots, mais qu'il n'est pas en mesure, en les mettant en ordre, de maintenir des idées prêtes à se conformer aux mots adéquats. Au début de la *Correspondance*, il parle de la peur que lui donne l'extériorisation de sa pensée : « Lors donc que je peux saisir une forme, si imparfaite soit-elle, je la fixe, dans la crainte de

⁵⁸ *Ibid.*, pp.251-252.

perdre toute la pensée. Je suis au-dessous de moi-même, je le sais, j'en souffre, mais j'y consens dans la peur de ne pas mourir tout à fait. » Il est certain que cette « crainte de perdre toute la pensée » provient de son impossibilité d'être attentif, cette faculté de maintenir la pensée apte à une forme. En ce sens, dès le début de la *Correspondance* Artaud comprend sa maladie et l'inapplication à l'objet bien que cette expression n'apparaisse que vers la fin de la *Correspondance*.

Mais comment expliquer le passage de l'inapplication à l'objet à l'inapplication à la vie, qui est plus grave pour Artaud ? La particularité de la maladie d'Artaud est que les deux inapplications sont strictement liées. Il ne faut pas réfléchir là-dessus métaphysiquement ni mystiquement, mais psychologiquement parce que Artaud lui-même réfléchissait psychologiquement, du moins au début de sa carrière, sur les difficultés qui l'affligeaient. Quelle relation supposait-il entre les deux inapplications ?

L'inapplication à l'objet est, pour lui, une maladresse de l'expression verbale qui provient de « l'incertitude profonde de la pensée ». Elle n'est donc pas seulement un problème intérieur de la pensée. Il a déjà dit dans la première lettre de la *Correspondance* : « Je souffre d'une effroyable maladie de l'esprit. Ma pensée m'abandonne, à tous les degrés. Depuis le fait simple de la pensée jusqu'au fait extérieur de sa matérialisation dans les mots. » L'inapplication affecte donc l'extériorisation de l'intérieur qu'est la pensée. Et la difficulté d'exprimer verbalement sa pensée intérieure a pour lui une importance existentielle : l'« inexistence », sur laquelle il insiste au début de la *Correspondance*. Que ses poèmes qui sont une expression de sa pensée intime ne puissent être publiés et soient donc inexistants, renvoie pour lui tout de suite à l'inexistence de sa pensée elle-même. Son for intérieur ne peut être exprimé et sorti, cela veut dire qu'il n'existe pas et qu'il ne vaut pas d'exister. C'est pourquoi l'inapplication à l'objet affecte sa vie elle-même et lui a fait dire : « je ne suis pas au monde ». Il n'était pas au monde et il ne valait pas d'être au monde. Au début de sa carrière, il est toujours question de savoir comment frayer un chemin entre l'intérieur et l'extérieur, et réaliser la communication entre les deux. La valeur de l'intérieur ne peut provenir que de cette communication. L'expression

verbale est une sorte d'extériorisation d'un for intérieur. Artaud ressentait plus que personne la difficulté d'être exposé au monde extérieur, c'est-à-dire au risque de décalage entre la pensée intérieure et les mots qui l'expriment, et c'est de cela que provient la maladresse de l'expression verbale.

Pour Ribot il n'est pas du tout question de cette difficulté parce que selon sa théorie, le langage doit être expliqué comme une fonction psycho-physiologique. Ribot en effet est adepte de l'idée évolutionniste et a été influencé surtout par Hughlings Jackson. Comme le relève Foucault dans la *Maladie mentale et psychologie*, la théorie évolutionniste de Jackson établit « une des dimensions par lesquelles on a accès au fait pathologique. »⁵⁹ Plus tard, l'évolutionnisme jacksonien sera élargi et s'appliquera, par exemple dans la théorie psychanalytique, à la relation dialectique entre la conscience et son entourage. Pourtant, pour Jackson, il ne s'agit que du système nerveux : la maladie apparaît comme des régressions de l'évolution ou des dissolutions⁶⁰. Serge Nicolas, qui constate l'influence exercée par Jackson dans les études de Ribot sur les maladies de la mémoire, relève le caractère principal de la théorie jacksonienne : « Le premier principe jacksonien est celui de la hiérarchie des fonctions nerveuses qu'organise dans un ordre défini l'évolution et que désorganise dans un ordre inverse la dissolution. L'évolution suit une marche ascendante qui va des centres nerveux inférieurs, les plus simples, les plus automatiques, mais aussi les mieux organisés vers les centres nerveux supérieurs, les plus complexes, les plus volontaires mais aussi les moins organisés (l'organisation d'un centre nerveux est en raison inverse de sa complexité : le plus évolué est en même temps le moins résistant). La dissolution suit une marche descendante, allant du plus complexe, du plus volontaire et du moins organisé vers le plus simple, le plus automatique et le

⁵⁹ Michel Foucault, *Maladie mentale et psychologie*, Paris, coll. Quadrige, PUF, 1995, p.23.

⁶⁰ Comme le fait observer Florence de Mèredieu, cette idée évolutionniste que propose Jackson est la base théorique sur laquelle repose l'électrochoc qui enlèvera toutes les dents à Artaud à l'asile d'aliénés de Rodez. Cf., Florence de Mèredieu, *Sur l'électrochoc : le cas Antonin Artaud*, Paris, Blusson, 1996, pp. 76-79.

mieux organisé. »⁶¹ Il est certain que l'attention et la volonté telles que Ribot les conçoit, sont une variation théorique de l'idée jacksonienne : l'attention est un effort résistant à l'automatisme. Dès lors si on tombe dans l'impossibilité d'être attentif, on revient à l'état primitif, c'est-à-dire à l'automatisme ou au réflexe. Ribot décrit un cas où l'attention volontaire est impossible : « Tantôt le cours des idées est si rapide, si exubérant, que l'esprit est livré à un automatisme sans frein. Dans ce flux désordonné, aucun état ne dure ni ne prédomine ; il ne se forme aucun centre d'attraction, même temporaire. Ici le mécanisme de l'association prend sa revanche ; il agit seul, de toute sa puissance, sans contrepoids. Telles sont certaines formes de délire et surtout la manie aiguë. Tantôt, le mécanisme de l'association ne dépassant pas l'intensité moyenne, il y a absence ou diminution du pouvoir d'arrêt. Cet état se traduit subjectivement par l'impossibilité ou l'extrême difficulté de l'effort. »⁶² Il est tout à fait évident que Ribot reprend le contraste entre l'automatisme et la volonté de la théorie jacksonienne et que l'attention dont il traite doit être localisée au plus haut niveau de l'évolution.

Pour Ribot, l'abstraction par le langage correspond à l'attention : celle-là ainsi que celle-ci sont les fonctions les plus lointaines de l'automatisme, c'est-à-dire les plus évoluées. En effet, tout au début de *L'évolution des idées générales*, il dit comme « une vérité banale » : « Le but principal de cet ouvrage est d'étudier la marche de l'esprit lorsqu'il abstrait et généralise, de montrer que ces deux opérations sont à évolution complète, c'est-à-dire qu'elles existent déjà dans la perception et, progressivement, par étapes successives qu'on peut déterminer, atteignent les formes les plus élevées, le symbolisme pur, accessible seulement au petit nombre. »⁶³ Il n'est donc pas du tout question pour Ribot de la grammaire et de la syntaxe qui s'imposent du dehors à l'individu et qui doivent exercer quelque influence sur la pensée. Plus généralement, pour ce

⁶¹ Serge Nicolas, *La mémoire et ses maladies selon Théodule Ribot (1881)*, Paris, coll. Acteur de la science, L'Harmattan, p. XLVIII.

⁶² Théodule Ribot, *Psychologie de l'attention*, p.118.

⁶³ Théodule Ribot, *L'évolution des idées générales*, p.1.

psychologue, quelque chose d'extérieur ne peut détruire l'identité du moi ni en être constitutif. Certes « l'attention s'adapte au dehors »⁶⁴, mais ce dehors lui-même n'exerce aucune influence à la fonction de l'attention : si cette dernière ne marche pas, c'est parce qu'un fait physiologique l'empêche de fonctionner normalement (il ne se demande jamais ce qui produit cette sorte de fait physiologique). De même, la pensée « intérieure » n'existe pas, l'intériorité dépendant de l'extérieur : « La pensée n'est pas, comme beaucoup l'admettent encore par tradition, un événement qui se passe dans un monde suprasensible, éthéré, insaisissable. Nous répéterons avec Setchenoff : « Pas de pensée sans expression », c'est-à-dire la pensée est une parole ou un acte à l'état naissant, c'est-à-dire un commencement d'activité musculaire. »⁶⁵ Pour Ribot le moi n'est qu'un ensemble des éléments physiologiques. En ce sens, le moi ribotien représente l'atomisme du XIX^e siècle et n'arrive pas encore à la structure dont parle Daniel Lagache.⁶⁶

Par contre Artaud met en cause la communication difficile et presque impossible entre l'intérieur qu'est la pensée intime et l'extérieur sur lequel la pensée intérieure doit déboucher au moyen de l'extériorisation par les mots. Il faut donc que le mot « existence » soit compris au sens étymologique du mot : être au dehors. On pourrait ici relever chez Artaud un trait de bergsonisme qui assigne au langage le simple rôle de spatialisation de la durée qui est pour Artaud la pensée⁶⁷. Mais, à la différence de Bergson, Artaud considère que la vie

⁶⁴ Théodule Ribot, *Psychologie de l'attention*, p.28.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Daniel Lagache, « La psychanalyse et la structure de la personnalité », *Agressivité structure de la personnalité et autres travaux*, *Œuvres IV*, Paris, coll. Bibliothèque de psychanalyse, Presses universitaires de France, 1982, p.191 : « Réagissant contre l'atomisme psychologique du XIX^e siècle, nous partons de l'idée que nous n'avons pas affaire à des éléments isolés ni à des sommes d'éléments, mais à des ensembles dont les parties sont elles-mêmes structurées. Le « champ psychologique » est l'ensemble des relations de l'organisme et de l'entourage. Nous ne pouvons penser l'un sans l'autre : il n'est pas d'organisme qui ne soit en situation, ni de situation que pour un organisme. » Voir aussi « Structure en psychologie », *op. cit.*, pp. 305-311.

⁶⁷ Derrida le relève discrètement dans une note de la « parole soufflée » : « Avec les précautions requises, on pourrait parler de la veine bergsonienne d'Artaud. Le passage continu de sa métaphysique de la vie à sa théorie du langage et à sa critique du mot lui dicte un grand

est la communication elle-même entre l'intérieur et l'extérieur sur lequel l'intérieur doit déboucher. C'est pour cela que l'impossibilité de réaliser la communication, c'est-à-dire l'inapplication à l'objet, renvoie tout de suite à l'inexistence — dans les deux sens du terme — au monde, à l'inapplication à la vie. Il faut dès lors prendre sa communication échouée pour un fait pathologique, ce que Bergson ne fait pas parce que cette communication est en principe impossible.

Dans la mesure où la maladie artaldienne concerne l'expression verbale et provoque une difficulté existentielle, il faut s'écarter de la théorie psychologique de Ribot qui repose sur l'atomisme du moi et qui fait abstraction de l'extériorité par rapport au moi, et invoquer une autre théorie du moi.

1-1-4. *La Conscience morbide* de Blondel

C'est Charles Blondel qui analyse, sous le nom de la « conscience morbide », la maladie provoquée par un conflit entre la pensée intérieure et son expression verbale.

Selon Blondel, nous ne pouvons vivre qu'exposés au monde extérieur, c'est-à-dire à la société. Dès lors, la conscience, si étranger à la société que soit l'ordre qu'elle suit, ne peut s'abriter de l'influence extérieure qu'exerce la société. En effet, il croit que la sociologie doit contenir la psychologie et qu'il faut que le psychologue rende compte de faits sociaux, ce qui l'amène à sa « psychologie collective ». Ce que les faits sociaux ont de spécial, c'est, selon le terme de Durkheim auquel il se réfère, la coercition : « Voilà donc un ordre de faits qui présentent des caractères très spéciaux : ils consistent en des manières d'agir, de penser et de sentir, extérieures à l'individu, et qui sont douées d'un pouvoir de coercition en vertu duquel ils s'imposent à lui. » ⁶⁸ Du point de vue

nombre de métaphores énergétiques et de formules théoriques rigoureusement bergsoniennes. » (*L'écriture et la différence*, Paris, coll. Points, Seuil, 1967, p.267, n.1.)

⁶⁸ Émile Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, coll. Quadrige, PUF, 10^e éd., 1999, p.5.

psychologique, les faits sociaux sont tout ce qui est exprimé et extériorisé de l'intérieur. En ce sens, dans la mesure où nous ne pouvons observer les faits psychologiques qu'objectivés, fussent-ils subjectifs à l'origine, nous ne sommes pas à même de les séparer des éléments sociaux et d'en faire abstraction. Par exemple, la volition, qui pour Ribot reposait sur le fait physiologique, est une obéissance à la coercition sociale parce que, quelle que soit la conscience antérieure qui la fait, l'action volontaire se localise comme un fait dans la société et c'est en la prévoyant qu'on s'y engage : « Dire, comme on fait communément, que la volonté est intelligence, raison, attention, prévision, anticipation, c'est dire que l'homme en agissant se voit agir et prévoit comment il agira. Mais ce spectateur, cette conscience qui est en nous pour organiser notre action, la prévoir et la juger, tout en étant en nous, n'est pas nous-mêmes. Nous ne sommes pas un animal dont la conscience, par le progrès de l'évolution, s'est simplement dédoublée de manière à pouvoir assister à son propre déroulement, en ayant, tout au moins, l'illusion de le contrôler. Ce spectateur, c'est la conscience du groupe installée en nous, avec ses principes de connaissance et d'action, pour juger, pendant qu'il se déroule, le cours de nos pensées et de nos actes. Comment parlerions-nous de la vie comme d'un rôle à jouer, s'il n'y avait pas ce spectateur ? Et pourquoi redouterions-nous ce spectateur comme un juge, s'il ne tenait pas d'ailleurs un pouvoir qui nous domine et nous dépasse ? »⁶⁹ Il va de soi que le langage n'est pas non plus exceptionnel : la grammaire et la syntaxe n'ont rien à voir avec l'ordre intime de la conscience, mais elles sont imposées du dehors à l'individu et il n'est pas possible de séparer nettement la conscience intérieure à exprimer et le moyen extérieur qui l'exprime. Même si ce moyen n'est pas le plus efficace et utilisable, nous avons l'habitude de nous en servir. Ce n'est point l'exigence spontanée de la conscience intime, mais la coercition que la société impose à chaque individu : « Le langage ici n'exprime pas, bien entendu, la stricte intimité des consciences proprement individuelles, puisqu'il révèle exclusivement ce qu'elles ont entre elles de communicable et,

⁶⁹ Charles Blondel, « Les volitions », *Nouveau traité de psychologie*, éd. Georges Dumas, Paris, Félix Alcan, 1939, p.363.

par conséquent, de commun, mais il ne souligne pas davantage des traits immuables de l'espèce, puisque l'image qu'il nous offre n'est pas toujours et partout semblable à elle-même. En revanche, il consacre expressément l'expérience que le groupe qui le parle a prise de la vie affective. »⁷⁰

La conscience normale peut se débrouiller dans son décalage fondamental avec le langage. Pour le dire plus exactement, la conscience saine ne se soucie pas du tout de cette rupture. On n'examine pas à chaque parole la concordance entre le mot et la pensée et on n'en a pas besoin car avec ce que Blondel appelle « automatisme », on peut exprimer instantanément sa pensée : « C'est qu'en effet à nos yeux les mots se dépouillent de leurs caractères sensibles pour s'identifier aux idées. Que, suivant la perfection de notre automatisme, la pensée précède la parole ou la parole la pensée, cette double démarche est, pour ainsi dire, instantanée : c'est notre pensée même qui nous semble jaillir au dehors avec les mots qui l'expriment. De même nous franchissons les paroles d'autrui pour courir sus aux états d'âme que nous savons être derrière. Une conversation est échange d'idées et non pas de mots. »⁷¹ Ainsi la conscience normale n'a-t-elle pas besoin de douter d'« un parallélisme si naturel et si nécessaire que l'organisation de l'un nous donnerait la clef de l'organisation de l'autre et que l'analyse du discours nous ouvrirait, toutes grandes, les portes du psychisme individuel. »⁷² Pour autant, il faut noter que ce parallélisme n'appartient pas à l'expression discursive, au langage, mais à notre conscience qui échange des idées et réalise la communication. Que le langage trahisse la pensée à exprimer, si la conscience peut supporter cette trahison et la prévoir d'avance, la communication sera réalisée sans aucun problème car « l'expression discursive possède une certaine souplesse qui lui permet de s'adapter, au moins approximativement, à des situations mentales

⁷⁰ Charles Blondel, *Introduction à la psychologie collective*, Paris, Armand Colin, 1941, p.158.

⁷¹ Charles Blondel, *La conscience morbide*, Paris, Félix Alcan, 1914, p.253.

⁷² *Ibid.*, p.254.

assez différentes ».⁷³ Sinon le langage ne servirait pas à la communication. Pour exprimer le for intérieur, il faut établir une communicabilité au détriment de l'individualité qui résiste à la compréhension d'autrui. De cela se composera une société. Personne ne nie que l'expression discursive et la conceptualisation varient selon la société. On peut donc dire que la conscience normale qui accepte sans résistance le langage et qu'on n'a pas conscience de son obéissance à une socialisation. A la conscience normale et qui accepte la socialisation s'oppose l'individualité incapable d'être socialisée et qui résiste à la communication verbale. Blondel la nomme « le psychologique pur ». La conscience morbide, d'après Blondel, est une conscience qui n'a pu expulser le psychologique pur de son propre territoire : « puisque nous avons été amené à concevoir psychologiquement la réduction spontanée de la conscience normale à la forme socialisée, qui est naturellement la sienne, comme l'effet d'une élimination, d'un passage au subconscient du psychologique pur, il nous est bien difficile de ne pas supposer que, si la mentalité morbide se montre irréductible aux schèmes collectifs, c'est que le psychologique pur n'y disparaît plus dans le subconscient, c'est que le halo individuel des états psychiques y persiste indéfiniment à la pleine conscience. »⁷⁴ Il y a donc dans la théorie blondélienne conflit entre la sociabilité de la conscience normale et le psychologique pur incapable d'être socialisé. Si Artaud avait assimilé la théorie psychanalytique de Freud, il aurait parlé du « refoulement » du psychologique pur. Mais à l'époque de *La conscience morbide*, il n'avait pas l'idée de la proportion du sociable et de l'insociable dans le moi. Il suppose donc une différence de nature entre les consciences normale et morbide : « De la longue analyse à laquelle nous venons de procéder, résulte que la conscience morbide présente des caractères *sui generis*, qu'elle est une réalité psychologique originale, irréductible à celle dont nous avons l'expérience, et que nous ne pouvons, par conséquent, songer à la reconstituer en partant de la conscience normale, de ses états et de ses démarches. Pour qu'elle ait ces caractères *sui*

⁷³ *Ibid.*, p.161.

⁷⁴ *Ibid.*, p.274.

generis, il faut en effet qu'il existe entre elle et la conscience normale une différence, dont les malades sont incapables de nous rendre compte, puisque leur conduite et leur langage nous sont en grande partie inintelligibles, et sur laquelle notre propre expérience ne nous apporte, bien entendu, aucun renseignement direct. Or c'est en cette différence fondamentale de la conscience morbide à la conscience normale que se trouve précisément le nœud du problème. »⁷⁵ Cela sera modifié par la réception de la théorie psychanalytique. Dans *La psychanalyse*, écrite dix ans après *La conscience morbide*, Blondel conçoit un moi qui se compose de deux systèmes de tendances, une tendance qui peut être déterminée du dehors et une tendance sexuelle qui ne se plie pas à la réalité, à savoir la libido : « En ce qui concerne la libido, au contraire, son auto-érotisme initial témoigne qu'il ne lui est pas absolument nécessaire de s'appliquer à un objet extérieur et, par conséquent, de se plier à la réalité. L'obéissance aux faits n'est pas pour elle une question de vie ou de mort. Aussi est-elle beaucoup moins éduicable que le moi et persiste-t-elle en général à se montrer capricieuse, réfractaire, indomptable, ayant pour caractère essentiel de refuser « de se soumettre à la réalité cosmique », à la nécessité vitale. Du commencement à la fin de son développement son énergie reste au service du principe du plaisir et, pour la conformer, indirectement, au principe de réalité, il faut l'intervention du moi.

De ce point de vue nous constatons déjà que le moi n'est pas sans conteste maître dans sa maison. La vie psychique est un champ de bataille où se heurtent des tendances opposées. Sans doute les tendances égoïstes peuvent ne pas s'accorder entre elles et de même les tendances sexuelles. Mais les conflits les plus importants et les plus intéressants sont ceux qui se produisent entre les tendances égoïstes et les tendances sexuelles, entre le moi formé à la morale et à la raison et la libido naturellement rebelle à cette formation. »⁷⁶ Ici le moi se détermine donc en fonction des tendances du moi et des tendances de la libido,

⁷⁵ *Ibid.*, p.247.

⁷⁶ Charles Blondel, *La psychanalyse*, Paris, Félix Alcan, 1924, pp.98-99.

c'est-à-dire des sociaux et des asociaux.

Ce qui nous importe n'est pas la différence théorique de *La conscience morbide* à la *Psychanalyse*, mais leur point commun : le moi blondélien ne se compose pas seulement d'éléments intérieurs et physiologiques comme le moi atomiste de Ribot. Dans la mesure où, qu'elle soit primitive ou civilisée, nous ne pouvons vivre que dans une société, il n'est pas possible de supposer que le moi soit intact par rapport à la société, c'est-à-dire que celle-ci n'exerce point d'influence sur le développement du moi. Dès lors, pour analyser le moi, ne fût-ce que psychologiquement, il faut au moins deux points de vue : celui du dedans, qu'adoptait Ribot et celui du dehors, qu'affineront les psychanalystes. Pour Blondel, il ne suffit donc plus, pour certaines maladies comme la conscience morbide, de se contenter de l'étiologie physiologique qui ne se fait que d'un point de vue. C'est pour cela qu'il dénonce l'erreur de Ribot, de ne trouver la cause des troubles de la conscience que dans des dysfonctionnements des systèmes nerveux⁷⁷.

Cette multiplication des déterminants du moi donne lieu à deux conséquences théoriques assez importantes : d'un côté, la notion du moi devra être supposée par avance ; et de l'autre, la méthode pathographique sera théoriquement possible.

Si ce sont les deux déterminants, extérieur et intérieur qui conditionnent un individu et que certaines maladies mentales puissent être tenues pour des dysfonctionnements de ces déterminants, il faut supposer théoriquement une distinction fondamentale entre l'extérieur et l'intérieur qui puisse rendre possibles les déterminants. On pourrait appeler cette distinction le moi. Ce dernier n'est pas du tout ce que l'on ne peut trouver qu'après une expérience psychologique, comme le croient Binet et partiellement Ribot, mais plutôt c'est le moi comme une notion qui rend théoriquement possible l'expérience psychologique et psychophysiologique. Le moi doit être antéposé. Cette position

⁷⁷ Voir Charles Blondel, *La conscience morbide*, pp.21-24, note.

théorique qu'adopte Blondel est tout à fait contraire à celle d'un psychologue expérimental comme Ribot.

La notion ribotienne du moi qui n'est possible qu'après l'expérience psychologique qui l'objective provient du contexte historique de l'apparition de la psychologie moderne : celle-ci commença par résister à la métaphysique qui saisissait ontologiquement et épistémologiquement la notion du moi, et tenta de l'éclairer scientifiquement, c'est-à-dire à l'aide de l'expérience positive. Le moi métaphysique était solide et fixé, seule condition et cause finale de la vie psychique, alors que celui de la psychologie expérimentale n'est qu'une expression de l'organisme pour Ribot⁷⁸ et que son identité n'est qu'artificielle pour Binet⁷⁹. En un mot, le moi de la psychologie expérimentale n'est point une substance ontologique et il n'occasionne donc pas la maladie mentale⁸⁰.

Il n'en est pas de même de la théorie blondélienne du moi. La conscience morbide est un problème de la relation qu'elle a avec la pression extérieure qu'exerce sur elle la collectivité à laquelle elle appartient. Le psychologique pur

⁷⁸ Théodule Ribot, *Les maladies de la personnalité*, Paris, Félix Alcan, 16^e éd., 1919, pp.2-3 : « Il sera temps alors de la [la personnalité] comparer aux formes inférieures par lesquelles la nature s'est essayée à la produire et de montrer que l'individu psychique n'est que l'expression de l'organisme : infime, simple, incohérente ou complexe et unifiée comme lui. Présentement, il suffit de rappeler aux lecteurs déjà initiés à ces études que, en descendant dans la série des êtres animés, on voit l'individu psychique se former par la fusion plus ou moins complète d'individus plus simples, — une consciences locales. »

⁷⁹ Alfred Binet, *Les altérations de la personnalité*, Paris, coll. Psychanalyse et civilisations, L'Harmattan, 2000, p.257 : « la personnalité n'est point une entité fixe, permanente et immuable ; c'est une synthèse de phénomènes, qui varie avec ses éléments composants, et qui est sans cesse en voie de transformation. Dans le cours d'une expérience même normale un grand nombre de personnalités distinctes se succèdent ; c'est par artifice que nous les réunissons en une seule, car à vingt ans de distance nous n'avons plus la même manière de sentir et de juger. »

⁸⁰ Même si Ribot dit ceci dans *Les maladies de la volonté* : « Nous sommes donc fondés à définir la volonté une réaction individuelle et à la tenir pour ce qu'il y a en nous de plus intime. Le moi, quoique un effet, est une cause. Il l'est au sens le plus rigoureux, de façon à satisfaire toutes les exigences. » [p.33] C'est parce que Ribot tient le moi pour la somme des états psychophysiologiques, et que le moi comme la cause de la maladie mentale ne dépasse jamais son psychophysiologisme : « Il n'est donc en rien nécessaire de faire du moi une entité ou de le placer dans une région transcendante, pour lui reconnaître une causalité propre. C'est un fait d'expérience très simple, très net ; le contraire ne se comprend pas. » [p.32] Ce qui lui est substantiel, ce n'est pas le moi, mais l'organisme physiologique d'où vient le moi comme son expression.

dont le débordement détermine la conscience morbide est une résistance forte à la socialisation que lui imposent la communication et l'éducation. Or comment distribuer l'intérieur et l'extérieur, quelle est la frontière entre l'individu et la société ? La réponse en doit être donnée par avance afin que la maladie mentale puisse être expliquée par la théorie de Blondel, car le moi blondélien contient *a priori* la relation avec l'environnement qui l'entoure. Par la relation nécessaire avec l'extériorité, la théorie blondélienne, malgré ses insuffisances et son archaïsme, s'approche de la psychanalyse. Cela veut dire que le moi blondélien, selon le terme de Lagache, arrive à une structure. La théorie psychanalytique affirme que la névrose est une maladie de la relation sociale, et dans la mesure où la cause en est trouvée au dehors du moi, celui-ci ne doit pas être déterminé unilatéralement. Comme le définit à merveille Lacan qui commençait sa carrière de psychanalyste, la notion du moi, la personnalité, doit être fixée en trois dimensions :

Toute manifestation humaine, pour que nous la rapportions à la personnalité, devra donc impliquer :

un *développement biographique*, que nous définissons objectivement par une évolution typique et les *relations de compréhension* qui s'y lisent. — Il se traduit pour le sujet par les modes affectifs sous lesquels il vit son histoire (*Erlebnis*) ;

une *conception de soi-même*, que nous définissons objectivement par des attitudes vitales et le *progrès dialectique* qu'on y peut déceler. — Elle se traduit pour le sujet par les images plus ou moins « idéales » de lui-même qu'il amène à la conscience ;

une certaine *tension des relations sociales*, que nous définissons objectivement par l'autonomie pragmatique de la conduite et les *liens de participation éthique* qui s'y reconnaissent. — Elle se traduit pour le sujet par la valeur

représentative dont il se sent affecté vis-à-vis d'autrui.⁸¹

Le souvenir d'un événement provenant de relations sociales — surtout familiales — du passé exerce une influence sur le moi intérieur de maintenant, c'est ce qu'explique la définition lacanienne du moi. Et pour que la définition soit valable, il faut que l'observateur sache préalablement la frontière entre ce qui est intérieur et ce qui est extérieur, c'est-à-dire le moi et le non-moi.

Deuxième conséquence théorique : la possibilité de la méthode pathographique. Toute analyse psychanalytique d'œuvres littéraires doit être pathographique parce qu'il s'agit de remonter à partir de textes laissés comme symptôme d'états mentaux jusqu'à l'intériorité du moi. Il va de soi que cette sorte de rétroaction n'est pas du tout naturelle car pour ce faire il faut du moins une condition. Il faut supposer la continuité entre la pensée et l'écriture, une rivière où la pensée se trouve en amont et les mots en aval⁸². Il faut la supposer, parce qu'elle n'est pas évidente. Si, comme l'affirme Blondel, le langage exerce une influence grave sur l'individu comme la coercition sociale dont parle Durkheim, il ne doit rien avoir à voir avec le for intérieur de l'individu. Mais pour les psychanalystes et même Blondel, la relation avec l'extérieur, tension des relations sociales, est déjà contenu dans la définition de la notion du moi. Il n'est possible de supposer la continuité entre l'intérieur et l'extérieur, dont on a besoin afin de procéder à la méthode pathographique, que dans la mesure où le moi recèle les relations sociales que sont les influences du dehors et les réactions dirigées vers le dehors.

Nous avons relevé deux modèles du moi : le moi atomiste de Ribot et le moi structurel et, fût-il primitif, psychanalytique de Blondel. Il nous reste à savoir ce qu'est le moi artaldien.

⁸¹ Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, coll. Points/essais, Seuil, 1975, pp.42-43.

⁸² L'expression de Pierre Bruno, qui analyse psychologiquement les textes artaldiens dans *Antonin Artaud : réalité et poésie*, Paris, coll. L'œuvre et la psyché, L'Harmattan, 1999. [p.22.]

1-1-5. Automatismes artaldien et perte de la personnalité

On peut dire qu'Artaud développe et affine la notion du moi dans ses premières œuvres : *L'ombilic des limbes* et surtout *Le pèse-nerfs*, et à partir de cette notion fait un diagnostic de sa propre maladie. Si nous analysons les textes artaldiens du point de vue clinique, il faut considérer les deux œuvres comme des précisions et des compléments du diagnostic qu'il a développé dans la *Correspondance*. Si bien qu'il ne faut pas seulement être attiré par les plaintes violentes qu'il exprime à propos de sa souffrance, mais examiner l'exactitude de sa description et y trouver, à l'aide d'autres textes contemporains, une théorisation à partir de laquelle il pourra préparer un traitement efficace.

Comme Artaud y fait allusion dans la *Correspondance*, la verbalisation de la pensée est une extériorisation et matérialisation du for intérieur informe et sans laquelle celui-ci n'arrive pas à l'existence. Dans *Le pèse-nerfs*, il l'explique en détail :

Je suis vraiment LOCALISÉ par mes termes, et si je dis que je suis LOCALISÉ par mes termes, c'est que je ne les reconnais pas comme valables dans ma pensée. Je suis vraiment paralysé par mes termes, par une suite de terminaisons. Et si AILLEURS que soit en ces moments ma pensée, je ne peux que la faire passer par ces termes, si contradictoires à elle-même, si parallèles, si équivoques qu'ils puissent être, sous peine de m'arrêter à ces moments de penser.⁸³

Et à la page suivante :

Il est si dur de ne plus exister, de ne plus être dans quelque chose. La vraie douleur est de sentir en soi se déplacer sa pensée. Mais la pensée comme un point n'est certainement pas une

⁸³ *Le Pèse-nerfs*, O.C., t.I*, p.96.

souffrance.⁸⁴

Ce que signifient ces deux citations, c'est que ce n'est en aucun cas la verbalisation de la pensée ni sa spatialisation qui apporte de la douleur, mais le déplacement de la pensée qui résiste à sa localisation. En ce sens, Artaud, ainsi que Blondel, ne croit pas que la rupture fondamentale entre la pensée et le langage provoque une maladie.

A vrai dire, ce n'est pas dans *L'ombilic des limbes* ni dans *Le pèse-nerfs* qu'il en parle, mais dans quelques lettres adressées à un chercheur en acupuncture chinoise qui s'appelle George Soulié de Morant. Pour éclaircir sa maladie et son diagnostic, il faut d'abord traiter de ces lettres parce qu'il y exprime plus explicitement l'essence de sa théorie du moi que dans les autres textes et l'explique plus directement. Il se dégoûtait déjà de l'europpéen, — médecine, politique et philosophie, etc. — et cela l'amena à demander des conseils à un chercheur en médecine chinoise. Dans la deuxième lettre, il lui explique la relation étrange entre sa pensée et le mot :

S'il fait froid je peux encore dire qu'il fait froid, mais il m'arrive aussi d'être incapable de le dire : c'est un fait, car il y a en moi quelque chose de gâté au point de vue affectif, et si l'on me demande pourquoi je ne peux pas le dire, je répondrai que mon sentiment intérieur sur ce point fragmentaire et anodin ne correspond pas aux trois simples petits mots que je devrais alors prononcer. Et ce défaut de correspondance donc entre une sensation physiologique et sa prise de conscience affective, d'une part, et ensuite intellectuelle, pour autant qu'il est possible de résumer et synthétiser grossièrement cette série d'opérations rapides, presque instantanées qui doivent aboutir à ce truisme : il fait froid, ce défaut de correspondance, comme il ne choisit pas ses objets et qu'il ne ménage rien, aboutit quand il se généralise aux

⁸⁴ *Ibid.*, p.97.

troubles colossaux qui correspondent parfaitement, eux — à la perte de la personnalité. Car on voit très bien, j'espère, maintenant de quoi cette perte est faite. Un sentiment intérieur qui ne correspond plus aux images de la sensation, que cette sensation s'applique à des objets immédiats, actuels et réels, ou lointains, suggérés et imaginés, apportés par les souvenirs ou artificiellement fabriqués, le résultat est le même, il aboutit à la suppression de toute vie intérieure. Une logique intacte s'appliquant à des objets épuisés ou à une perte absolue d'objets ne peut être qu'inopérante et dépourvue d'efficacité, mais d'un autre côté cette description à la Descartes de la marche de l'esprit est aussi rudimentaire qu'elle est fautive car une pareille logique inopérante commencerait par ne pas se déployer.

Il reste que sans images et sans sentiments sur les points qui m'intéressent le plus, seul au point de vue de ma personnalité naturelle un immense et constant ennui m'occupe, ennui constitué physiquement par une sorte de douleur, de nœud posté au point où l'esprit fait appel à lui-même, ou plus simplement obsédé par une affreuse sensation de vide, incapable de faire appel à aucune image, à aucune représentation je sais en plus que chaque fois que je voudrai faire appel à mon trésor propre de souvenirs intellectuels je buterai d'abord sur ce nœud après lequel toute comparaison me sera impossible.⁸⁵

Deux points à relever : 1° ambivalence de pouvoir « dire qu'il fait froid » et d' « être incapable de le dire ». Nous nous apercevons tout de suite d'une pareille ambivalence trouvée dans la *Correspondance* : l'inapplication à l'objet qui a donné lieu à la maladresse de l'expression verbale et « lucidité de l'esprit » par laquelle il pouvait réaliser les descriptions si minutieuses et détaillées que personne ne croyait à sa maladie de la pensée ; 2° perte de la personnalité

⁸⁵ « Lettre à George Soulié de Morant (le 19 février 1932) », *O.C.*, t.I**, pp.188-189.

comme symptôme de cette ambivalence. Ce qui est important, c'est que l'existence de la personnalité, selon cette citation, n'est confirmée qu'après la verbalisation de sa sensation. Il s'agit là du « défaut de correspondance donc entre une sensation physiologique et sa prise de conscience affective, d'une part, et ensuite intellectuelle », et cette prise de conscience s'achève par la prononciation : « il fait froid ». C'est pourquoi l'ambivalence de pouvoir dire et de ne pas pouvoir dire renvoie au défaut de correspondance entre la sensation et la prise de conscience. S'il n'avait pas été capable de dire « il fait froid », il n'y aurait pas eu défaut de correspondance car il se serait plaint de l'impossibilité de prendre conscience, et ç'aurait été une maladie tout autre. La maladie artaldienne n'est absolument pas aphasie ni perte de conscience. Le défaut de correspondance, donc, se produit après qu'il a senti quelque chose et pris conscience. Et s'il aboutit à la perte de la personnalité, celle-ci n'est pas la cause de la maladie, mais un de ses symptômes. La perte du moi, pour Artaud, n'est qu'une impression postérieure, issue de la rupture entre la pensée et le mot, rupture qu'il a dénoncée dès la *Correspondance*. Et cette perte n'est possible paradoxalement que, dans la mesure où lui est donnée la capacité de décrire et d'analyser ses états mentaux, c'est-à-dire la lucidité de l'esprit (il faut prendre le mot lucide au sens inverse du mot fou). Cela ne veut pas dire qu'Artaud était si perspicace qu'il s'était aperçu de la perte de la personnalité. Mais que sa perspicacité faisait partie intégrante de sa maladie dont un symptôme était la perte du moi. La lucidité en était une condition nécessaire. En ce sens, la personnalité selon Artaud est tout à fait différente de celle de Blondel : postériorité du moi chez le premier, antériorité du moi chez le dernier.

Artaud, pour résoudre ce paradoxe, insinue effectivement un décalage temporel entre l'incapacité et la capacité de dire :

Tout ce que je dis est cherché, voulu, j'ai perdu bien définitivement la spontanéité du langage, même ces sensations que je traduis avec une précision si minutieuse ne correspondent qu'à une vue toute fragmentaire de moi-même, et à des apparitions encore plus fragmentaires de ce qui est sollicité et désigné par l'expression, ce ne sont jamais les expressions que

j'emploierais si j'étais en possession de ma spontanéité intégrale.⁸⁶

Il est en mesure de dire ce qu'il veut, mais, après l'énonciation, il ressent comme une sorte de repentir, une inadéquation d'expression. D'après lui, c'est à cause du manque de « spontanéité du langage » grâce à laquelle l'avant et l'après de l'énonciation ne font qu'un. Cette spontanéité perdue, il s'ensuit une division fondamentale entre l'avant et l'après de l'énonciation, qu'Artaud explique ainsi :

Ce n'est pas que le cerveau cesse de fonctionner sur tel ou tel point, à propos de telle ou telle question qui lui est posée, de telle ou telle considération ou émotion de détail, c'est qu'à propos de tout je sois obligé de chercher ce que je pense, et ce que je sens, et *comment* je sens et je pense, et que si je veux élucider un concept il me soit impossible de m'envisager dans toute mon étendue externe, de retrouver de mémoire le trésor de toutes mes élucidations passées, de faire renaître la masse globale de mes représentations.⁸⁷

La maladie artaldienne est que dans le passage de la pensée à sa verbalisation s'insinue une autre pensée et qu'à cause de cela, se produit un enchevêtrement de pensées. Mais il ne faut pas oublier que cette complication de pensées n'apparaît qu'après l'énonciation par laquelle s'opère une division entre un avant et en après. En ce sens, la verbalisation de la pensée fonctionne pour lui comme un diagnostic qui rend visible le symptôme — l'enchevêtrement de pensées — de sa maladie. C'est pourquoi il devait parler, même s'il ressentit une rupture entre la pensée et le mot⁸⁸.

⁸⁶ « Lettre à George Soulié de Morant (le 21 février 1932) », *ibid.*, p.193.

⁸⁷ *Ibid.*, p.192.

⁸⁸ On constate dès lors l'insuffisance de l'analyse de Pierre Bruno qui dispose la pensée « en amont » et le mot « en aval » : « Il est maintenant plus aisé de souligner que ce n'est pas le manque de mots qui fait la souffrance d'Artaud. Trouver les mots pour exprimer sa pensée est pou lui une question tout à fait subsidiaire puisque, ce qui est aléatoire n'est pas la production

Comment se produit cette division de l'avant et de l'après de l'énonciation ? Artaud répond à cette question dans les première et deuxième lettres à Soulié de Morant :

L'automatisme de l'esprit étant détruit dans sa continuité je ne puis plus penser que fragmentairement. Si je pense, la majeure partie des réserves de termes et du vocabulaire que je me suis personnellement constitué est inutilisable, étant rouillée et oubliée quelque part, mais le terme apparu, la pensée profonde cède, le contact est brutalement coupé, l'affectivité nerveuse profonde ne répond plus à la pensée, l'automatisme est désorganisé, et cela est pour les fois où je pense !!! Si je ne pense pas, il est bien inutile de faire appel à mon vocabulaire particulier. Or, soit que quelqu'un me sollicite, soit que moi-même je constate mon vide et que je m'efforce d'y faire naître de la pensée, le drame commence, le drame intellectuel où je suis perpétuellement vaincu.⁸⁹

Voilà, d'après lui, la raison pour laquelle il souffrait intellectuellement. Ce sur quoi il insiste dans ces lettres, c'est que l'automatisme ne fonctionne pas chez lui et que, par là, il ne peut réaliser suffisamment sa pensée. Il faut tenir compte de la succession temporelle qui s'introduit dans la réalisation de la pensée : « le terme apparu, la pensée profonde cède, le contact est brutalement coupé, l'affectivité nerveuse profonde ne répond plus à la pensée, l'automatisme est désorganisé ». Le déplacement de la pensée se fait après la verbalisation. Et l'inadéquation postérieure du terme par rapport à la pensée est produit par la désorganisation de l'automatisme. Celui-ci est, pour Artaud, une fonction

des mots, mais celle de la pensée. On mesure aussi mieux en quoi est-ce un enjeu décisif que son esprit *existe littérairement*, étant donné que cette existence littéraire peut pallier la décorporisation de la pensée. » [Antonin Artaud : *réalité et poésie*, p. 21.] La chose est plus compliquée car on ne peut confirmer la production aléatoire de la pensée — s'il y en a une — qu'au moyen de sa verbalisation. Le langage est-il un simple miroir de la pensée ? peut-on supposer une pensée innocente qui se déroberait à la couverture de la verbalisation ? Lorsqu'Artaud parle de la « cochonnerie », ou du déchet, de l'écriture, cela ne veut pas dire que le langage ne participe point à la production de la pensée. Nous en parlerons plus tard.

⁸⁹ « Lettre à George Soulié de Morant (le 17 février 1932) », O.C., t.I**, p.182.

mentale qui met en ordre la pensée et la rend linéaire pour que celle-ci se conforme à la verbalisation. Mais l'automatisme étant perdu, la pensée d'Artaud réclame « l'intervention de la volonté » et tombe dans l'enchevêtrement. Et pour l'empêcher, il faut raccourcir et fragmenter la pensée :

étant entendu que toute idée ou image s'éveillant dans l'inconscient et constituant avec intervention de la volonté une parole intérieure, il s'agit de savoir à quel moment de sa formation la fissure se produira, et si à coup sûr l'intervention ou manifestation de la volonté est une cause de trouble, une occasion de fissure et si la fissure interviendra à cette pensée-ci ou à la suivante.

Pour qu'elle n'intervienne qu'à la suivante, il faut que la pensée ou la phrase qui l'exprime soit diablement courte car je ne suis pas dans un état qui me permette de m'étendre si peu que ce soit sur aucune pensée.⁹⁰

Sans l'automatisme, on ne peut supprimer la fissure qui donne lieu à l'enchevêtrement et à la fragmentation de la pensée. Pour Artaud, cette complication de la pensée n'est pas due à un excès, mais plutôt un manque, une perte :

A l'origine il n'y a pas eu juxtaposition car il semble bien que dans tout état de conscience, il y a toujours une dominante et si l'esprit ne s'est mécaniquement pas décidé pour une dominante c'est par faiblesse et que rien à ce moment-là n'a dominé, ne s'est présenté avec assez de force et assez de continuité dans le champ de la conscience pour pouvoir être enregistré. C'est donc qu'au lieu d'y avoir eu trop-plein et excès il y a eu plutôt manque, sans que quelque pensée précise ait trouvé en se manifestant sa fissure, il y

⁹⁰ « Lettre à George Soulié de Morant (le 19 février 1932) », *ibid.*, p.185.

a eu relâchement, confusion, fragilité.⁹¹

Il ne faut cependant pas oublier que la fissure de la pensée n'est détectée qu'après l'énonciation. L'automatisme ne sauve pas la pensée de la fissure (qui peut affirmer qu'à l'origine la pensée n'est pas anarchique et confuse ?). Il donne seulement une impression de correspondance entre la pensée et le mot. De cette impression naît après coup la continuité de la pensée avec la spontanéité du langage, et le remplissage du moi intérieur.

Dans la théorie psychologique, l'automatisme est tout à fait différent de celui que conçoit Artaud : l'automatisme fait contraste avec la volonté qui résiste à la tendance naturelle. Sans volition, on ne peut pas ne pas être fidèle au mouvement extérieur et les actes sont automatiques. Et pour Ribot et pour Janet⁹², l'automatisme est un symptôme morbide. Mais pour ce psychologue assez bizarre qu'est Artaud, l'automatisme est un fondement indispensable de la pensée « saine », sans lequel même l'acte volontaire ne serait pas possible.

Nous avons éclairé, tant bien que mal, en analysant les descriptions des lettres adressées à Soulié de Morant, le mécanisme de la pensée artaldienne

⁹¹ *Ibid.*, p.187.

⁹² Pierre Janet, *L'automatisme psychologique*, Paris, Société Pierre Janet, nouvelle éd., 1973, p.444 : « L'effort volontaire consisterait justement dans cette systématisation, autour d'un même rapport, des images et des souvenirs qui vont ensuite s'exprimer automatiquement. La faiblesse de synthèse que nous avons reconnue chez les malades ne leur permet même pas complètement les synthèses élémentaires qui forment les perceptions personnelles, à plus forte raison, ne leur permet-elle pas ces synthèses plus élevées qui sont nécessaires à l'activité volontaire. Les auteurs qui ont fait une étude si complète sur le mécanisme par lequel l'attention se développe et se conserve n'ont peut-être pas insisté suffisamment sur ce rôle du jugement dans l'attention : car c'est son intervention qui, à notre avis, caractérise la véritable attention volontaire. En un mot, il ne nous semble pas qu'il y ait lieu d'établir de grandes différences entre l'activité volontaire et la croyance volontaire. Des deux côtés, un jugement intelligent sert à conserver dans l'esprit, parce qu'il les réunit fortement, des images différentes qui s'exprimeront ensuite dans un cas par des actes, dans l'autre par de simples paroles.

Quoi qu'il en soit de ce mécanisme de l'activité volontaire déterminée par le jugement, elle possède des caractères particuliers. Elle présente d'abord une unité et une harmonie bien plus grande que l'activité automatique : celle-ci, en effet, provenant d'une synthèse assez faible qui ne réunit qu'un petit nombre d'images, ne se prolonge pas longtemps dans le même sens, elle manifeste une perception, puis une autre qui n'a aucun rapport avec la première, elle paraît dans son ensemble très incoordonnée et variable. »

et de sa production. Il nous reste à tirer quelques remarques des deux œuvres principales : *L'ombilic des limbes* et *Le pèse-nerfs*.

De notre point de vue, ce qui est le plus important dans *L'ombilic des limbes*, c'est la distinction stricte entre l'ordre logique et l'ordre affectif :

Il faudrait parler maintenant de la décorporisation de la réalité, de cette espèce de rupture appliquée, on dirait, à se multiplier elle-même entre les choses et le sentiment qu'elles produisent sur notre esprit, la place qu'elles doivent prendre.

Ce classement instantané des choses dans les cellules de l'esprit, non pas tellement dans leur ordre logique, mais dans leur ordre sentimental, affectif

(qui ne se fait plus) :

les choses n'ont plus d'odeur, plus de sexe. Mais leur ordre logique aussi quelquefois est rompu à cause justement de leur manque de relent affectif. Les mots pourrissent à l'appel inconscient du cerveau, tous les mots pour n'importe quelle opération mentale, et surtout celles qui touchent aux ressorts les plus habituels, les plus actifs de l'esprit.⁹³

La rupture entre les choses et le sentiment, entre l'intérieur et l'extérieur, n'affecte pas le système cognitif et intelligent, mais elle est sentie tout simplement. En ce sens, peu importe qu'Artaud puisse expliquer si minutieusement ses états mentaux que personne ne croie à sa maladie, puisqu'il ressent indéniablement une rupture en lui, quoi qu'il écrive et parle. C'est donc une réponse à la question qu'a posée Rivière dans la *Correspondance* : pourquoi la lucidité malgré le dysfonctionnement de la pensée ? Ici Artaud distingue l'expression verbale en deux aspects : l'aspect communicatif et logique sous lequel on peut comprendre ses états mentaux ; et l'aspect subjectif et affectif que

⁹³ *L'Ombilic des Limbes*, O.C., t.I*, p.59.

l'on ne peut éclairer objectivement, et qui n'est, pour lui-même, visible que postérieurement. Il est bien probable que les deux aspects ne se correspondent pas et que du point de vue communicatif l'explication est très claire et distincte alors que du point de vue subjectif elle donne après coup une impression de rupture entre expression extériorisée et pensée intérieure. C'est la maladie dont se plaignait Artaud. Lorsqu'il parle de l'influence des piqûres, il évoque le changement du sentiment qu'il a de lui-même :

Il y a un point sur lequel j'aurais voulu insister : c'est celui de l'importance de la chose sur laquelle agissent vos piqûres ; cette espèce de relâchement essentiel de mon être, cet abaissement de mon étiage mental, qui ne signifie pas comme on pourrait le croire une diminution quelconque de ma moralité (de mon âme morale) ou même de mon intelligence, mais, si l'on veut, de mon intellectualité utilisable, de mes possibilités pensantes, et qui a plus à voir avec le sentiment que j'ai moi-même de mon moi, qu'avec ce que j'en montre aux autres.⁹⁴

Selon lui, donc sa difficulté de penser est un problème d'ordre affectif et subjectif.

Nous arrivons à comprendre la célèbre expression : « Toute écriture est de la cochonnerie »⁹⁵. Elle implique que pour éclairer la maladie artaldienne il faut abandonner les méthodes pathographique et psychanalytique qui recherchent dans les écrits des traces de la maladie. L'ordre logique d'Artaud apparaît dans les textes qu'il a écrits. Par contre on ne peut y trouver son ordre affectif et subjectif qui se situe entre les textes et sa propre pensée. Sa souffrance se trouve donc entre les deux. En ce sens, la pathographie est inefficace qui n'envisage les textes que pour repérer la maladie. Peu importe que l'on objecte que la pathographie n'analyse pas que des textes, et qu'elle n'ignore pas les faits

⁹⁴ *Ibid.*, p.53.

⁹⁵ *Le Pèse-nerfs, O.C.*, t.I*, p.100.

biographiques, parce que ses textes sont éloignés de son intériorité : ce qu'il appelle le « vague », comme s'il imaginait en l'écrivant le psychanalyste qui adoptait la méthode pathographique :

Les gens qui sortent du vague pour essayer de préciser quoi que ce soit de ce qui se passe dans leur pensée, sont des cochons.⁹⁶

Ainsi faut-il interpréter cette célèbre phrase par rapport au diagnostic qu'Artaud a fait de la maladie de sa pensée. Certes ses œuvres ne sont que « les déchets de [lui]-même »⁹⁷ et « il ne s'agit pas de mots »⁹⁸, mais il ne pouvait cesser de parler et d'écrire, parce qu'il lui fallait examiner, en parlant et en écrivant, ses états intérieurs, et qu'il ne pouvait être saisi que du dehors et postérieurement. Pour Artaud, parler et écrire n'ont rien à voir avec la pensée au contraire de ce que croient Blanchot et Derrida.

Résumons son diagnostic. L'impossibilité de penser dont il parle n'est point un manque d'intelligence. Il garde en effet un haut niveau d'intelligence et peut décrire à merveille ses états mentaux. La maladie de sa pensée consiste dans la rupture *postérieure* entre la pensée intérieure et le langage extériorisant. Postérieure parce qu'il s'agit de l'impression de non-correspondance entre les deux — pensée et langage — *après* l'énonciation. Dans la mesure où existe cette postériorité, la méthode pathographique ne peut saisir la maladie artaldienne et la question posée par Rivière à propos du contraste entre la lucidité de ses descriptions et l'impossibilité de penser ne touche pas l'essence de sa maladie. Celle-ci ne se trouve pas dans ses expressions verbales, mais *entre* ses expressions et son intérieur. Il faut tenir compte de ce « entre » qui sera exprimé par lui-même dans le domaine théâtral.

Qu'est-ce qui provoque la maladie artaldienne de la pensée ? C'est le

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*, p.94.

⁹⁸ *Fragment d'un journal d'enfer, O.C., t.I**, p.117.

manque d'intérieur. Il faut donc un traitement par lequel l'intérieur perdu se restaurera d'une certaine manière. Regagner l'intérieur perdu, c'est ce sur quoi il insiste dans les trois « lettres de ménage » contenues dans *Le pèse-nerfs*. Selon l'éditeur des *Œuvres complètes*, elles étaient adressées à Génica Athanasiou, une actrice roumaine. Il revendique toujours dans ces lettres le besoin de son intérieur et de l'existence de Génica :

Il me faut un intérieur, et il me le faut tout de suite, et une femme qui s'occupe sans cesse de moi, qui suis incapable de m'occuper de rien, qui s'occupe de moi pour les plus petites choses.⁹⁹

L'« intérieur » et la « femme » qu'est Génica sont équivalents parce que celle-ci est sa moelle pour Artaud¹⁰⁰. Pour lui qui a perdu son intérieur, il faut le retrouver au dehors, c'est-à-dire en quelqu'un d'autre. Ce traitement est conforme à ce qu'il explique comme un de ses états remarquables dans la quatrième et dernière lettre à Soulié de Morant :

Le fait que la présence de quelqu'un me soit nécessaire pour penser, ma pensée s'accroche à ce qui vit et réagit en fonction des idées qu'il émet, elle ne comble pas le vide.¹⁰¹

Il ne pouvait plus penser tout seul. S'il avait besoin de penser pour vivre, il lui faut donc penser avec quelqu'un. Cela veut dire que, en un sens, il faut penser sans l'intérieur, sans le moi. Selon la psychologie, c'est bizarre, car le moi est le seul objet de cette science et le manque du moi est hors possibilité d'analyse. Dès lors, pour procéder à ce traitement assez étrange, il faut dépasser la psychologie. C'est pourquoi il a voulu résoudre littérairement le problème. Et

⁹⁹ *Le Pèse-nerfs*, p.105.

¹⁰⁰ *Lettres à Génica Athanasiou*, p.29 : « Je pense à toi dans tout ce que je fais. Tu es mêlée à toute ma vie. Tu es ma moelle. »

¹⁰¹ « Lettre à George Soulié de Morant (le 7 novembre 1932) », *O.C.*, t.I**, 201.

on peut tenir *L'Art et la Mort*, que nous allons analyser, pour ce traitement littéraire.

1-2. Traitement

1-2-0. Artaud et la psychologie

Nous avons vu le diagnostic qu'Artaud a fait de sa propre maladie : concordance *après coup* manquée entre le for intérieur et l'expression verbale qui le sortirait au-dehors. De là il ressentait l'étrange sensation d'un manque d'intériorité. Pour Artaud, donc, le moi n'est jamais *a priori* présumé, mais à confirmer *après* des activités linguistiques, voire poétiques. L'homme sain et normal n'a aucune difficulté de relier le langage et l'intérieur : ce que je dis exprime mon propre sentiment. Cependant, selon Artaud, cette mise en relation des deux ordres qualitativement différents n'est point une faculté spontanée, mais dépend toute d'une fonction psychique qu'il nomme « automatisme », et qui rend possible la synthèse psychologique de la volonté. Pour Artaud, la synthèse psychologique, qu'on pourrait appeler pensée, présume théoriquement une ignorance de la relation très délicate et fragile entre le langage et l'intériorité qu'il exprimerait et de l'illusion de la notion du moi.

Refuser la notion préalable et métaphysique du moi et n'y accéder que par l'expérience, c'est le point de départ de la psychologie moderne. En ce sens, Artaud partage sa conception du moi avec la psychologie et, en même temps, sa théorie est définitivement opposée à la théorie psychanalytique dans laquelle une notion du moi, quelle qu'elle soit, est inévitablement présumée.

Tout cela nous fera comprendre la raison pour laquelle Artaud en finit avec le mouvement surréaliste. Il ne faut pas oublier que sa rupture d'avec le surréalisme ne doit pas seulement être attribuée aux ennuis qu'il avait avec des surréalistes, notamment avec Breton : elle est, du moins pour lui, théoriquement et surtout psychologiquement fondée. Nous examinerons l'adieu au surréalisme dans la perspective de sa théorie du moi et préciserons qu'il

devinera par là une possibilité de traiter littérairement sa maladie et s'appliquera effectivement un traitement littéraire dans *L'Art et la Mort*.

1-2-1. Rupture avec le surréalisme

Il n'est pas inutile de faire d'abord l'historique de la rupture. C'est en octobre 1924, juste après la publication de la *Correspondance avec Jacques Rivière*, qu'Artaud prit le premier contact avec le groupe surréaliste et cette époque, comme le dit Thomas Maeder, auteur de sa biographie principale, constitue « les pires moments de l'existence d'Artaud ».¹⁰² Non seulement il était affecté de la maladie du moi dont nous avons déjà parlé, mais il était aussi pris dans une sorte de cercle vicieux provoqué par « l'usage accru de l'opium et du laudanum [qui] avait résolu provisoirement certains problèmes, mais en avait aggravé d'autres ». Il est donc naturel de supposer que sa participation au mouvement surréaliste se relie à son intention de se tirer des pires moments. Et comme cette intention regarde pour Artaud la maladie et son traitement médical, il sera possible de réinterpréter sa relation avec le mouvement surréaliste dans une perspective médicale et psychologique. Il dit effectivement dans une lettre écrite à l'époque :

J'ai fait connaissance avec tous les dadas qui voudraient bien m'englober dans leur dernier bateau Surréalisme, mais rien à faire. Je suis beaucoup trop surréaliste pour cela. Je l'ai d'ailleurs toujours été, et je sais, moi, ce que c'est que le surréalisme. C'est le système du monde et de la pensée que je me suis fait depuis toujours. Dont acte.¹⁰³

« Le système du monde et de la pensée » n'est autre chose que ce que nous appelons système du moi car le moi se compose de la liaison illusoire entre

¹⁰² Thomas Maeder, *op. cit.*, 1978, p.65.

¹⁰³ « Lettre à madame Toulouse (octobre 1924) », *O.C.*, t.I**, p.112.

l'extérieur (le monde) et l'intérieur (le monde), illusoire parce que les deux ordres sont fondamentalement incommunicables et radicalement différents, et qu'une fonction psychologique qu'il appelle automatisme nous donne seule un faux-semblant de leur liaison étroite. Ce passage exprime une réticence concernant la participation au surréalisme alors que Breton le comptait déjà parmi ceux qui faisait acte de « Surréalisme absolu »¹⁰⁴. Comme cette réticence provient du fait qu'il était déjà « beaucoup trop surréaliste », la production fertile de textes surréalistes reste compatible avec la rupture violente d'avec le groupe surréaliste.

En tout cas ce poète et les surréalistes confluèrent. Au début de 1925, il collabora au *Disque vert* et participa au n° 2 de la *Révolution surréaliste* en publiant quelques textes, et passa, le 25 janvier, directeur du bureau de Recherches surréalistes. Désormais commença une période féconde en écrits surréalistes : collaboration aux numéros 3 et 4 du *Disque vert*, parution du numéro 3 de la *Révolution surréaliste*, et, peu après, publication des deux livres principaux du début de sa carrière : *L'Ombilic des Limbes* et *Le Pèse-nerfs*. En ce qui concerne la *Révolution surréaliste* intitulée « 1925, Fin de l'ère chrétienne » dont la parution date du 15 avril 1925, on peut dire que la plupart des textes étaient de la main d'Artaud : « Adresse au Pape », « Adresse au Dalaï-lama », « Lettre aux médecins chefs des asiles de fous », « Lettre aux écoles du Bouddha », « Lettre aux recteurs des universités européennes » et « L'activité du Bureau de Recherches »

Néanmoins la lune de miel entre Artaud et le groupe surréalisme ne dura pas longtemps. On peut en relever deux raisons : la tendance grandissante du surréalisme vers un engagement politique et l'association d'Artaud avec Roger Vitrac qui « avait fermement refusé d'avoir quoi que ce soit à faire avec les préoccupations qui prenait de plus en plus d'importance dans la doctrine

¹⁰⁴ Marguerite Bonnet, *André Breton : Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1988, p.381.

surréaliste ». ¹⁰⁵ S'agissant de la première raison, comme nous le verrons, l'engagement politique et surtout l'adhésion au parti communiste étaient insupportables à Artaud et un tel refus n'était pas admissible pour Breton. Ce n'est pas seulement qu'il était contre le communisme, mais aussi que le surréalisme, du moins selon Artaud, n'est théoriquement pas en mesure de réaliser un engagement politique et même une révolution sociale. Ce refus est donc la décision inévitable d'un artiste « beaucoup trop surréaliste ». C'est ainsi que son attitude anti-politique l'a amené, à travers l'espacement des relations avec le groupe surréaliste, à la première exclusion annoncée le 10 décembre 1926 au café *Le Prophète*, dont la décision, d'après « Au grand jour » où Breton attaque avec une grande virulence le poète expulsé et auquel celui-ci répond dans un opuscule intitulé « A la grande nuit ou le bluff surréaliste », remonterait au mois précédent ¹⁰⁶.

Quelques mois avant la première exclusion, Artaud avait conçu avec Vitrac et Robert Aron le plan du « théâtre Alfred Jarry » dont les premières représentations eurent lieu le 1^{er} et le 2 juin 1927. C'est à la deuxième représentation du Théâtre Alfred Jarry, le 14 janvier 1928, à la Comédie des Champs-Élysées, où furent présentés un film — *La mère* de V. I. Poudovkine tirée du récit de Gorki — et une pièce, l'acte III du *Partage du midi* de Paul Claudel dont le nom fut gardé secret pour les acteurs, qu'une brève réconciliation d'Artaud et du groupe surréaliste fut réalisée : « *La mère* fut accueilli en silence, mais quand l'acte de Claudel commença il y eut du bruit, des rires, et quelques spectateurs crurent qu'il s'agissait d'une farce. Il y eut des cris : « A la porte, les idiots » et « Foutez donc le camp les vieux messieurs décorés » tandis qu'André Breton, plus vif que les autres, hurlait : « Taisez-vous, tas de cons, c'est du Claudel ! » L'acte fini, Artaud monta sur la scène et annonça : « La pièce que nous avons bien voulu jouer devant vous est de M. Paul Claudel, ambassadeur de France aux Etats-Unis » et, après un silence, il

¹⁰⁵ Thomas Maeder, *op. cit.*, p.87.

¹⁰⁶ André Breton, « Au grand jour », *Œuvres complètes*, t.I, Paris, Gallimard, 1988, p.928.

ajouta : « Un infâme traître ! » et les surréalistes furent ravis, Gide éclata de rire, Jean Paulhan et Darius Milhaud étaient furieux, et le pompier de service demanda avec indignation : « Alors, ce M. Claudel, il a trahi la France ? » »¹⁰⁷ Cela plut aux surréalistes qui étaient contre le régime en place et rapprocha Artaud d'eux : son nom, ainsi que celui de Vitrac, apparaissent dans le numéro 11 de la *Révolution surréaliste* sorti le 15 mars 1928.

Mais une nouvelle rupture définitive advint en juin de cette même année. Pour la troisième représentation du théâtre Alfred Jarry qui était prévue le 2 et 9 juin, Artaud eut recours à deux suédois que lui avaient présentés les Allendy et que l'idée de voir représenter Strindberg par Artaud intéressait. *Le Songe* fut mis au programme et, par là, Artaud obtint une assurance de la vente de nombreux tickets.

Du point de vue des surréalistes, c'était se vendre au capitalisme et ils condamnèrent la Suède à haute voix. Artaud voulut apaiser ce vacarme, mais, par maladresse, arriva à un résultat tout à fait contraire : « Au milieu du tumulte, Artaud finit par monter sur scène et pour calmer les surréalistes déclara maladroitement : « Strindberg est un révolté, tout comme Jarry, comme Lautréamont, comme moi. Nous représentons cette pièce en tant que vomissement contre la société ! », société où il incluait précisément la Suède. Isaac Grünewald se leva et dit à ses compatriotes : « S'il en est ainsi, si l'on interprète *le Songe* comme un vomissement contre la Suède, je prie les Suédois de quitter la salle en manière de protestation ! » Ce qu'ils firent tous comme un seul homme. [...] La déclaration intempestive d'Artaud, sans avoir obtenu le résultat cherché, avait anéanti les chances qu'aurait pu avoir la pièce. Les Suédois demandèrent à être remboursés et les bénéfices disparurent. »¹⁰⁸

Craignant une perturbation de la deuxième représentation du *Songe* prévue le 9 juin, Artaud se résigna à faire appel à la police et lui demanda d'être

¹⁰⁷ Thomas Maeder, *op. cit.*, pp.109-110.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.114.

aux portes du théâtre. Cette décision se fit malgré Artaud qui trouvait « ignoble » la protection de la police. Les surréalistes tentèrent d'entrer en force. Il s'ensuivit une bousculade avec les policiers et des surréalistes, y compris Breton, Sadoul et Unik furent arrêtés.

Ainsi ces deux évènements, l'aide financière de capitalistes et la protection de la police, donnèrent lieu à la séparation définitive entre les surréalistes et Artaud. Breton écrit dans *Le Second manifeste du surréalisme* : « il « montait » *Le Songe* de Strindberg, ayant ouï dire que l'ambassade de Suède paierait (M. Artaud sait que je puis en faire la preuve), et il ne lui échappait pas que cela jugeait la valeur morale de son entreprise, n'importe. C'est M. Artaud, que je reverrai toujours encadré de deux flics, à la porte du théâtre Alfred-Jarry, en lançant vingt autres sur les seuls amis qu'il se reconnaissait encore la veille, ayant négocié préalablement au commissariat leur arrestation, c'est naturellement M. Artaud qui me trouve mal venu à parler d'honneur. »¹⁰⁹ Artaud, lui, prévoyait déjà cette séparation. D'après une lettre qu'il adressa l'avant-veille de la deuxième représentation à Madame Allendy :

... je romprai avec Breton à partir du moment où il viendra saboter le spectacle. Il n'y a aucun doute à ce sujet. Le spectacle aura lieu malgré lui, et naturellement contre lui puisque c'est le sens qu'il veut donner à cette représentation.¹¹⁰

Tout se passe comme s'il n'avait plus eu besoin de maintenir de relations avec les surréalistes et le surréalisme. Et tout s'est passé comme cela, effectivement. En effet, il avait déjà écrit dans un texte intitulé *Point final* (septembre 1927) une déclaration d'en finir avec le surréalisme. En traitant de ce texte et d'*A la grande nuit ou le bluff surréaliste* (juin 1927) écrit en réponse aux injures de Breton dans *Au grand jour*, nous allons maintenant examiner en quoi la philosophie artaldienne s'oppose radicalement à celle du surréalisme.

¹⁰⁹ André Breton, « Second manifeste du surréalisme », *Manifeste du surréalisme*, Paris, coll. Folio/essais, Gallimard, 1979, p.80.

¹¹⁰ « Lettre à Yvonne Allendy (le 7 juin 1928) », *O.C.*, t.III, p.135.

1-2-2. Deux textes théoriques

Certes, il est vrai que les deux textes semblent plus polémiques que théoriques dans la mesure où ils répondent aux insultes que Breton adresse à Artaud dans « Au grand jour » et au scandale organisé par les surréalistes lors de la représentation du « Théâtre Alfred Jarry », mais ils doivent être lus comme un texte théorique et la rupture avec les surréalistes doit être théoriquement légitimée. Il ne faut pas trouver dans la relation des deux artistes un conflit sentimental, mais, bien que les événements qui précèdent les deux textes et le mot virulent de Breton la dissimulent, une incompatibilité théorique.

Artaud, lui, en rend très bien compte : comme nous le montrerons, il s'agit pour lui de la différence radicale et inconciliable entre les deux interprétations du moi que font Breton et lui, et dans notre contexte, entre deux étiologies. Assailli par les insultes de Breton, il ne cesse d'éclairer avec persévérance et flegmatiquement la perspective que les surréalistes avaient adoptée au nom du surréalisme. C'est pour cela qu'il paraît « curieusement serein »¹¹¹ dans ces deux textes et qu'il s'interdit de porter une accusation personnelle contre Breton.

Qu'on ne s'y trompe : il n'est pas vrai qu'Artaud en finisse avec le surréalisme par ces deux textes d'« adieu ». Il ne dénonce pas la philosophie du surréalisme, mais la mauvaise interprétation que les surréalistes en font. En un sens il ne doute jamais du surréalisme. Pour lui, ce sont les artistes qu'on appelle surréalistes qui en ont détourné l'idée. Comme il le dit lui-même dans la lettre que nous avons déjà citée, c'est lui qui est « beaucoup trop surréaliste », et non les autres. Les problèmes contre lesquels s'est heurté Artaud au début des années 20, les questions qu'il a posées et surtout sa maladie du moi et la solution qu'il a conçue afin de se tirer de ces difficultés existentielles, tout cela, du moins pour lui, le surréalisme aurait dû le résoudre.

¹¹¹ Odette Virmaux, « Artaud et le surréalisme », *Europe*, n° 667-668, Novembre-Décembre 1984, p.28.

Si *A la grande nuit ou le bluff surréaliste* et *Point final* peuvent être un mot d'adieu, c'est parce qu'Artaud arrive à envisager un mur infranchissable entre son surréalisme et celui des surréalistes et de Breton. Et dans ce moment où la brisure devient irrémédiable, on pourra saisir au mieux l'essence de ce qui était pour lui le surréalisme.

1-2-3. Conditions intérieures de l'âme

Quelle est alors la mission inhérente au surréalisme selon Artaud ? Dans *A la grande nuit ou le bluff surréaliste* et *Point final*, Artaud donne la même réponse : chercher et délivrer les « conditions intérieures de l'âme »¹¹². Ne pas jouir de phénomènes extérieurs et de la réalité brute, mais y trouver ce qui les hante et les conditionne de l'intérieur. Nous sommes déjà en mesure d'expliquer son insistance sur les conditions et l'intériorité du point de vue clinique : sa maladie de la pensée est une incapacité de communiquer avec la réalité extérieure et ses activités surréalistes avaient pour mission de rétablir le pont entre son âme intérieure et le monde extérieur, c'est-à-dire de « réhabiliter la pensée » ou de le faire se passer de cette communication, de trouver une autre pensée alors que d'autres surréalistes, ne souffrant pas de l'absence de pensée, n'avaient pas besoin de s'occuper de la pensée elle-même. Et c'est sur ce

¹¹² En accusant les surréalistes d' « amour du plaisir immédiat, c'est-à-dire de la matière », Artaud, dans *A la grande nuit ou le bluff surréaliste*, dit : « Ils auront beau hurler dans leur coin et dire que ce n'est pas cela, je leur répondrai que pour moi le surréalisme a toujours été une insidieuse extension de l'invisible, l'inconscient à portée de la main. Les trésors de l'inconscient invisible devenus palpables, conduisant la langue directement, d'un seul jet.

Pour moi, Ruysbroek, Martinez de Pasqualis, Böhme me justifient suffisamment. N'importe quelle action spirituelle si elle est juste se matérialise quand il faut. *Les conditions intérieures de l'âme* ! mais elles portent avec elles leur vêtue de pierre, de véritable action. C'est un fait acquis et acquis de lui-même, irrémissiblement sous-entendu. » [I**, p.63] Et dans *Point final* : « La facilité avec laquelle ils ont adhéré à la repoussante conception du matérialisme historique, montre à quel point ils sont éloignés de leur véritable but (dont ils n'ont même pas le soupçon). Car quoi qu'ils en aient il s'agit bien de l'intérieur. Il s'agit bien des *conditions intérieures de l'âme* qui ne sont encore que le premier degré de la délivrance définitive. La liberté n'est qu'un point perdu en face de l'esprit. Leur liberté sociale, actuelle, humaine est aux antipodes de la liberté. (Et il y a à ce sujet le plus grave malentendu sur les termes.) Remonter le cours des préjugés, de tous les préjugés quels qu'ils soient, n'est jamais qu'une piètre conquête. » [I**, pp.72-73] (Nous soulignons.)

décalage qu'Artaud insiste dans *A la grande nuit* et *Point final*.

Dans *A la grande nuit ou le bluff surréaliste*, il assure pour répondre à l'insulte que lui jette Breton dans son article, que la différence fondamentale de leurs théories l'empêche de s'engager dans le Parti Communiste et la révolution marxiste.

Mais quelle est cette différence fondamentale ? Artaud, ainsi que d'autres surréalistes, a dû mettre sa signature sur la *Déclaration du 27 janvier 1925* qui assure que le surréalisme « est un moyen de libération totale de l'esprit / **et de tout ce qui lui ressemble.** »¹¹³ Ce qu'on appelle là esprit est enfermé et enchaîné. Si c'est par la société ou les conditions matérielles, l'inclination du surréalisme à la révolution marxiste n'est pas du tout étrange, mais tout à fait naturelle et adéquate. C'est l'institution sociale ou l'impossibilité matérielle qui bouchent la sortie par où l'esprit devrait s'extérioriser. Il faut donc s'en débarrasser pour le libérer et le faire sortir. Ce serait logique. Pourtant les surréalistes ne cessent de parler de l'illogique. Artaud y trouve une sorte de double-standard :

Mais ne voient-ils [les surréalistes] pas qu'ils révèlent l'inanité du mouvement surréaliste lui-même, du surréalisme intact de toute contamination, quand ils éprouvent le besoin de rompre son développement interne, son véritable développement pour l'étayer par une adhésion de principe ou de fait au Parti Communiste Français. Était-ce cela ce mouvement de révolte, cet incendie à la base de toute réalité ? Le surréalisme pour vivre avait-il besoin de s'incarner dans une révolte de fait, de se confondre avec telles revendications touchant la journée de huit heures, ou le réajustement des salaires ou la lutte contre la vie chère. Quelle plaisanterie ou quelle bassesse d'âme. C'est bien pourtant ce qu'ils semblent dire, que cette adhésion au Parti

¹¹³ *Déclaration du 27 janvier 1925, O.C., I**, p.29.

Communiste Français leur paraissait comme la suite logique du développement de l'idée surréaliste et sa seule sauvegarde idéologique !!!

Mais je nie que le développement logique du surréalisme l'ait conduit jusqu'à cette forme définie de révolution que l'on entend sous le nom de marxisme. J'ai toujours pensé qu'un mouvement aussi indépendant que le surréalisme n'était pas justiciable des procédés de la logique ordinaire. C'est une contradiction d'ailleurs qui n'est pas pour gêner beaucoup les surréalistes, bien disposés à ne rien laisser perdre de tout ce qui peut être à leur avantage, de tout ce qui peut momentanément les servir. — Parlez-leur Logique, ils vous répondront Illogique, mais parlez-leur Illogique, Désordre, Incohérence, Liberté, ils vous répondront Nécessité, Loi, Obligations, Rigueur. Cette mauvaise foi essentielle est à la base de leurs agissements.¹¹⁴

Les surréalistes croient qu'il faut — il faut, si l'adhésion au Parti Communiste Français est obligatoire — établir une stratégie *logique* afin que le contenu *illogique* de l'inconscient soit délivré du joug social. Est-ce contradictoire ? Artaud ne se soucie pas de le savoir. Mais il s'agit pour lui de savoir ce qu'on peut dégager de cette apparent double-standard : leur confiance en la possibilité d'agir selon le développement de leur idée qui reste toujours logique et cohérente. C'est dire que pour eux — ou malgré eux, — le monde est régi par la logique mais qu'il faut laisser une place à l'illogique. Voilà ce qu'Artaud ne peut pas accepter : pour lui le monde n'est absolument pas logique ; pour mieux dire, pour lui, le moi est complètement détaché du côté logique du monde et n'est pas en mesure de se lier à la logique du monde. Nous avons déjà établi qu'il ne s'agissait pas du tout de son impossibilité d'exprimer ses sentiments ou de parler logiquement, — car, effectivement, il parle logiquement dans la *Correspondance avec Jacques Rivière* — mais qu'originellement le moi et le

¹¹⁴ *A la grande Nuit ou le Bluff surréaliste*, O.C., t.I**, p.61, n.

monde qui l'entoure sont complètement séparés sans aucune communication. Ce qu'il appelle l'automatisme dissimule l'isolement douloureux du moi, grâce à quoi on peut vivre et se parler sans tenir compte de cette solitude définitive.

Ainsi Artaud trouve-t-il là un point de désaccord fondamental dans leur approche matérialiste : pour que réaliser la révolution matérialiste soit suffisant, il faudrait supposer une continuité de l'intérieur au monde extérieur. Or, c'est cette continuité dont manque Artaud et il veut obtenir coûte que coûte. En un mot, Artaud participe au mouvement surréaliste pour arriver à un but par lequel commencent les surréalistes :

Il s'agit de ce décalage du centre spirituel du monde, de ce dénivellement des apparences, de cette transfiguration du possible que le surréalisme devait contribuer à provoquer. Toute matière commence par un dérangement spirituel. S'en remettre aux choses, à leurs transformations, du soin de nous conduire est un point de vue de brute obscène, de profiteuse de la réalité. Personne n'a jamais rien compris et les surréalistes eux-mêmes ne comprennent pas et ne peuvent pas prévoir où leur volonté de Révolution les mènera. Incapables d'imaginer, de se représenter une Révolution qui n'évoluerait pas dans les cadres désespérants de la matière, ils s'en remettent à la fatalité, à un certain hasard de débilité et d'impuissance qui leur est propre, du soin d'expliquer leur inertie, leur éternelle stérilité.¹¹⁵

Artaud voulait donc, à l'aide de la méthode surréaliste, dépasser le monde réel qui n'est qu'apparent et révéler l'origine de toutes les choses qu'est le « dérangement spirituel ». Cela veut dire que la révolution matérialiste n'est pour lui qu'un traitement symptomatique et ne peut en aucun cas mener à une guérison fondamentale. S'il lui faut dépasser la réalité, c'est qu'il n'est jamais en mesure d'en profiter. Voilà sa maladie inguérissable : un détachement

¹¹⁵ *Ibid.*, pp.62-63.

fondamental mais rétrospectif d'avec le monde extérieur. Parce que, selon lui, la continuité de l'intérieur et de l'extérieur que supposent naïvement les surréalistes n'est réelle pour personne, mais rétrospectivement inventée grâce à ce qu'Artaud appelle l'« automatisme ». Comment dépasser la réalité ? Répondre à cette question nous amène à examiner la raison pour laquelle Artaud a participé au mouvement surréaliste :

Le surréalisme n'a jamais été pour moi qu'une nouvelle sorte de magie. L'imagination, le rêve, toute cette intense libération de l'inconscient qui a pour but de faire affleurer à la surface de l'âme ce qu'elle a l'habitude de tenir caché doit nécessairement introduire de profondes transformations dans l'échelle des apparences, dans la valeur de signification et le symbolisme du créé. Le concret tout entier change de vêtue, d'écorce, ne s'applique plus aux mêmes gestes mentaux. L'au-delà, l'invisible repoussent la réalité. Le monde ne tient plus.¹¹⁶

L'inconscient, c'est ce que refoule la réalité ou la conscience reposant dessus, parce que l'inconscient est un invisible et nous fait accéder à l'au-delà alors que le réel veut expulser l'irréel et en cacher les traces. Pour Artaud, l'inconscient est un passage par où déboucher sur l'au-delà qu'est le chaos originel. Pourquoi rechercher l'origine ? c'est parce qu'il est malade : or pour connaître profondément la maladie, il lui faut en saisir la cause première. Et cela implique de dépasser le monde réel — car il n'est pas possible de trouver la cause première dans le monde phénoménal au sens kantien du terme — et la science¹¹⁷. Voilà un point crucial qui l'écarte de la philosophie du surréalisme dont parle Ferdinand Alquié.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.63.

¹¹⁷ C'est pourquoi, comme nous en parlerons plus tard, il s'intéressera à l'homéopathie qui a une autre origine que la science — mysticisme — et qui n'est pas scientifiquement légitimée même à nos jours. En effet, inspiré par René Allendy qui la lui présente en le traitant, Artaud est attiré par l'aspect mystique de l'homéopathie : impossibilité fondamentale de connaître le point de départ étiologique. (Cf., « La médecin qui guérit », *O.C.*, t.VIII, pp.16-17.)

Selon ce dernier, l'activité surréaliste peut se résumer en une phrase : « [le désir] déréalise ce monde ». ¹¹⁸ Et par ces trois termes — désir, déréalisation et monde, — on peut saisir la philosophie du surréalisme.

Désir : il s'agit toujours de l'intériorité. Breton voulait libérer le for intérieur refoulé par la morale ou la raison, ce pour quoi il a inventé avec Soupault l'écriture automatique. « Breton, comme tous ceux qui songent à universaliser une jouissance ou un savoir, énonce une « méthode » : l'écriture automatique. Il s'agit d'écrire, sans sujet préconçu et sans contrôle logique, esthétique ou moral, de laisser s'extérioriser tout ce qui, en nous, tend à devenir langage, et s'en trouve normalement empêché par notre surveillance consciente. Car tout, en nous, est discours et tendance au discours : mais notre conscience réduit nos discours à ceux qu'elle inspire et contrôle, faisant de notre vie, de nos angoisses, de nos gestes, un langage incompris et solitaire, d'autant plus désespéré qu'il ne se reconnaît plus lui-même comme langage. Par l'écriture automatique, Breton prétend libérer et manifester ce discours essentiel qu'est l'homme. » ¹¹⁹ La définition de l'écriture automatique comme permettant « de laisser s'extérioriser tout ce qui, en nous, tend à devenir langage » impute le refoulement du désir qu'est l'intériorité à quelque chose d'extérieur qui en refuse l'émancipation : sans ce refoulement, le désir intérieur serait automatiquement évacué, ce avec quoi le diagnostic d'Artaud se trouve complètement incompatible. A partir de l'intériorité, la pratique de l'écriture automatique incite les poètes à réfléchir d'une autre manière sur le monde extérieur et, comme le dit Pierre Naville, à réinterpréter l'univers ¹²⁰. Voire à

¹¹⁸ Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1955, p. 81.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp.42-43.

¹²⁰ Pierre Naville, *Le temps du surréel*, Paris, Galilée, 1977, p.114 : « Les poètes ont toujours trouvé leur pouvoir de réinterprétation de l'univers dans l'appel aux automatismes sous-jacents à tous les langages usés par l'habitude. Les mécanismes les plus insolites les y ont aidés, et le surréalisme s'est fièrement annoncé comme une révélation par *l'écriture automatique*. C'est qu'ils ont su, les uns et les autres, distinguer au-delà des usages superficiels des choses la signification profonde que leur confère la satisfaction de nos désirs. L'automatisme, cette formule du spontané, nourrit bien d'autres expressions de la vie humaine que les contraintes répétées, réductrices du plaisir et du bonheur. »

réaliser une révolution.

Monde : ce qui empêche l'expression immédiate du désir, c'est, pourrait-on dire, l'extérieur qui entoure l'intérieur qu'est le désir. Certes. Mais il ne suffit pas de revendiquer contre le monde extérieur pour une véritable émancipation. La réflexion sur l'automatisme va plus loin : il est question de la distinction même de l'intérieur et de l'extérieur. La distinction n'est qu'une modalité de pensée, un moyen inventé pour rendre possible la cognition — plus exactement, un moyen rétrospectivement inventé pour expliquer scientifiquement le mécanisme de la cognition. « L'homme établit ses revendications au niveau de l'immédiat, et sans se soucier des nécessités de la logique. On revient aux sources mêmes du désir, qui s'érige en norme suprême. Certes, il s'agit bien encore d'un élargissement de la conscience, d'une tentative, devant la puissance technique de l'homme, dont la guerre a révélé à la fois l'étendue et la mauvaise orientation, pour élever la conscience des fins à la hauteur de la conscience des moyens. Mais cela ne va pas sans une protestation véhémement contre les nécessités auxquelles, précisément, la conscience des moyens asservit l'homme. Les refus et les colères surréalistes s'adressent, de façon élective, à la justification des moyens, au tristement célèbre « il faut bien en passer par là ». Et c'est ainsi, pensons-nous, que le surréalisme est conduit à s'élever contre le logos rationnel, contre la structure immanente aux choses, à passer du refus du discours des hommes au refus de ce discours qui constitue le Monde de la perception et de la science. »¹²¹ Deux choses sont à remarquer : il s'agit moins du fait que le désir intérieur reste refoulé que du système où il est inévitablement expulsé, c'est-à-dire du logos rationnel : en ce sens le monde n'est pas extérieur, mais fondement ; pour les surréalistes, poètes ou écrivains, la réflexion qu'ils portent sur le refoulement du désir les renvoie à revoir le langage car il n'est pas possible de ne pas détecter une complicité du langage quotidien et de la raison : « L'étude de tous les procédés par lesquels la poésie surréaliste tend à déréaliser le monde par la rupture des rapports logiques que

¹²¹ Ferdinand Alquié, *op.cit.*, p.101.

l'on peut découvrir entre ses objets, et à l'intérieur même de ses objets (un objet n'est en effet qu'un ensemble de qualités liées entre elles par des rapports constants, de véritables lois) nous persuaderait aisément que, pour les surréalistes, nous ne saurions retrouver la conscience première, et comme infantine, où se manifeste le rapport originel de l'esprit et des choses, si, d'abord, nous n'avons entrepris de détruire les résultats de cette solidification rationnelle et verbale de notre expérience, qui tient à la plupart des hommes lieu de réalité. Le langage, où s'est cristallisée la raison, va donc être mis à rude épreuve, et l'on applaudira tous ceux qui, avant le surréalisme, ont trouvé en ses phrases un sens para-logique ». ¹²² Dès lors, si, au nom de l'écriture automatique, on insiste sur la simple libération du for intérieur, il y a un risque de conserver la distinction entre intérieur et extérieur, distinction par laquelle la connaissance logique et rationnelle se fait possible.

Déréalisation : déréaliser est donc supprimer toute distinction exclusive entre intérieur et extérieur, en-deçà et au-delà etc., distinction sur laquelle reposent le logique ou la raison. Ce n'est pas une destruction, mais une expansion de la connaissance, comme on le constate dans ce passage de Breton : « Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience. Les fins logiques, par contre, nous échappent. Inutile d'ajouter que l'expérience même s'est vu assigner des limites. Elle tourne dans une cage d'où il est de plus en plus difficile de la faire sortir. Elle s'appuie, elle aussi, sur l'utilité immédiate, et elle est gardée par le bon sens. [...] C'est par le plus grand hasard, en apparence, qu'a été récemment rendue à la lumière une partie du monde intellectuel, et à mon sens de beaucoup la plus importante, dont on affectait de ne plus se soucier. »¹²³ Et c'est l'écriture automatique qui, en permettant l'invasion du hasard, peut être un moyen radical de procéder à la déréalisation car, comme le dit Marguerite Bonnet, « l'expérience de l'automatisme, dès ce premier moment, tend donc à

¹²² *Ibid.*, p.108.

¹²³ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, p.20.

supprimer ou du moins à affaiblir l'opposition entre ce qui est en nous et ce qui est hors de nous »¹²⁴. En juxtaposant l'illogique et le logique et en donnant le même statut au premier qu'au dernier, l'écriture automatique tente de détruire la limite artificielle de la connaissance. En somme, du moins pour Breton, les notions d'intérieur et d'extérieur ne sont qu'un produit de l'invention rationnelle et de cette conviction vient son mot célèbre : « « Transformer le monde », a dit Marx ; « changer la vie », a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un. »¹²⁵ Dès lors la déréalisation elle-même n'est pas l'acte révolutionnaire, mais le prépare. C'est pourquoi « la déréalisation n'est pas une fin en soi, ou un moyen d'évasion. Comme telle, elle ne suffit sans doute ni à transformer le monde, ni à changer la vie. Du moins, grâce à la saisie proprement indéfinissable du réel à laquelle, par ses voies diverses, elle nous conduit, permet-elle une prise de conscience que nous interdisaient aussi bien les catégories rationnelles que les nécessités du choix pratique. »¹²⁶

Ainsi la déréalisation du monde au moyen du désir intérieur dont l'écriture automatique est une des pratiques principales caractérise-t-elle bien la philosophie du surréalisme. Ce que vise la déréalisation surréaliste n'est en aucun cas un au-delà auquel personne n'est en mesure d'accéder, mais il s'agit toujours de ce monde où nous vivons tous. Là nous avons besoin de réfléchir dessus étiologiquement : la cause d'un problème, voire d'une maladie, n'est point à détecter ailleurs, mais il faut la trouver ici, ce qui inciterait les surréalistes à réaliser la révolution comme un traitement médical. Artaud, lui, est trop mystique pour admettre l'immanence du point de départ étiologique. D'après lui, le moi est toujours et déjà détaché du monde extérieur et il est donc impossible de trouver que l'influence du monde environnant s'exerce sur le moi intérieur et que le changement de l'environnement donne lieu à l'amélioration de sa maladie du moi. C'est pour cela qu'il se refuse à participer au mouvement

¹²⁴ Marguerite Bonnet, *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, 1988, p.181.

¹²⁵ André Breton, *Position politique du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1971, p.68.

¹²⁶ Ferdinand Alquié, *op. cit.*, p.114.

communiste et révolutionnaire du surréalisme¹²⁷. En ce sens, on peut dire qu'Artaud, à travers « A la grande nuit ou le bluff surréaliste » et « Point final », explique la différence définitive entre deux théories étiologiques¹²⁸, différence

¹²⁷ *Adhérer au Parti communiste ?*, *Archives surréaliste*, t. III, présenté et annoté par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, 1992, pp.21-25. On peut trouver facilement la différence fondamentale qu'ont Artaud et d'autres surréalistes en ce qui concerne la notion de révolution. Pour la part d'Artaud, sa compréhension de cette notion est cohérente : « la Révolution véritable est affaire d'individu. » (« Point final », *O.C.*, t.I**, p. 74.) Dans l'assemblée du mardi 23 novembre 1926 où Artaud quitte soudainement la discussion au sujet de la participation au Parti communiste français et s'en va, il s'agit de l'incompatibilité entre la révolution individualiste d'Artaud et la révolution marxiste de surréalistes :

« BERNIER — Une question générale à poser à Artaud : est-ce qu'il se fout de la Révolution ?

ARTAUD — Non... Évidemment... Mais si je suis obligé d'entendre par révolution... une révolution comme vous l'entendez, oui, je m'en fous.

FOURRIER — C'est « Révolution communiste » qu'il faut dire. (...)

DESNOS — ... conforme à la définition qu'on a rappelée tout à l'heure.

BRETON — Êtes-vous capable de l'accepter et de considérer les raisons qui nous forcent à l'accepter ?

ARTAUD — Cette définition n'est pas la mienne. Je ne l'accepte pas.

BERNIER — Je tiens à dire que, dans l'état actuel de ma pensée, cette définition est incomplète.

ÉLUARD — La question n'est pas qu'Artaud a déclaré qu'il se refusait à considérer la Révolution sur un plan politique et économique, se séparant par conséquent des communistes marxistes. Je serais content d'entendre sa définition de la révolution.

BERNIER — Marx et Engels reconnaissent parfaitement autre chose dans la Révolution que le plan politique et économique.

ARTAUD — Je ne puis rien dire. Je ne vais pas improviser une définition de la Révolution. La Révolution ? je la fais pour moi, c'est mon affaire. » [pp.23-24]

Juste avant cette citation, les participants ont rappelé la définition de la Révolution adoptée dans une séance du « Comité d'action révolutionnaire » : « La Révolution ne peut être conçue par nous que sous sa forme économique et sociale où elle se définit : la révolution est l'ensemble des événements qui déterminent le passage du pouvoir des mains de la bourgeoisie à celles du prolétariat et le maintien de ce pouvoir par la dictature du prolétariat. » [p.20]

¹²⁸ Les surréalistes ne réfléchissent cependant pas sur leur propre mouvement sous l'aspect thérapeutique. Ils ne considèrent même pas la psychanalyse comme une théorie thérapeutique : « Tandis que le mouvement psychanalytique s'organise en une institution de notables, où règnent les idéaux de la guérison thérapeutique, le milieu littéraire dans son ensemble véhicule une représentation *profane* (*Laienanalyse*) ou non médicale de la psychanalyse : c'est l'ouverture d'un nouveau champ de la connaissance qui passionne les écrivains. Si certains d'entre eux font une analyse pour des motifs personnels comme Michel Leiris, Georges Bataille, René Crevel ou Raymond Queneau, la cure reste pour eux séparée de

qui l'écarte inévitablement du mouvement surréaliste.

Chez Artaud, il y a un décalage fondamental entre intérieur (le moi) et extérieur (le monde). Il faut donc poursuivre la cause du problème intérieur ailleurs que dans le monde, qui n'exerce aucune influence sur le for intérieur. D'où Artaud ne peut pas ne pas supposer un au-delà pour aspirer à la guérison de sa maladie, au-delà que refuse catégoriquement, comme le dit Alquié, la philosophie du surréalisme. Dès lors son isolement du moi renvoie inévitablement à une sorte de dualisme. Chez Breton, la chose est tout à fait différente.

Au dualisme artaldien qui suppose à la fois la réalité où le moi reste complètement détaché du monde extérieur et l'au-delà qui rend inévitable ce détachement, et qui donne donc lieu à ce qu'il appelle « destin », pourrait-on alors opposer le monisme ou l'immanence qui caractérise selon Alquié la philosophie du surréalisme ?

Il ne s'agit pas, pour la philosophie du surréalisme, de l'ontologie où se distribuent conscient et inconscient, for intérieur et monde matériel et réel et surréel, etc., mais d'une interprétation du monde : Breton n'attaque pas le monde dans lequel se distinguent nettement intérieur et extérieur, mais un savoir qui les tranche. C'est contre cette manipulation *scientifique* — car la science a pour moyen de séparer et distinguer — qu'il lutte au moyen de l'écriture automatique et qu'il voulait inventer un autre savoir qu'elle. Si Paule Thévenin, en citant un petit texte de Breton, remarque comme caractéristique de la philosophie de Breton une sorte de « monisme », c'est comme une interprétation du monde propre au surréalisme¹²⁹.

l'aventure que représente la découverte freudienne ; celle-ci peut ou non traverser leur écriture indépendamment d'un engagement dans l'analyse. » (Élisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France*, t.2, Paris, Fayard, 1994, pp.20-21.)

¹²⁹ Paule Thévenin, *Antonin Artaud : Fin de l'ère chrétienne*, Paris, Lignes-Léo Scheer, 2006, pp. 178-179 : « Transférer dans le réel la charge poétique apparente que peut parfois porter le rêve, faire communiquer rêve et réalité, parvenir à leur « *résolution* » de sorte que la même certitude poétique agisse dans le réel comme dans le rêve où « *l'angoissante question de l'immobilité ne se pose plus* », tel est le propos surréaliste en 1924. Et, déjà, avec la surréalité

De ce point de vue, ce qui est important, c'est moins l'expression réalisée par les textes surréalistes et surtout par l'écriture automatique qui signifie quelque chose que l'écriture elle-même comme une action qui la fait naître. Ainsi l'interprétation que fait Pierre Naville de l'écriture automatique devient-elle possible : « Au commencement, il n'y avait pas le verbe ; mais le faire, l'acte. Or, le faire est indissoluble du défaire, l'action de la réaction, le stimulus de la réponse. Je rejoignais ainsi, en pratiquant cette ascèse de l'écriture automatique, l'attitude qui m'avait associé au surréalisme naissant : je n'y cherchais ni le *fond* (de quoi, je vous le demande), ni le *profond* (jusqu'où, s'il vous plaît ?), ni l'*intérieur* providentiel qui suppose un extérieur déconnecté, ni toutes ces ombres agitées — le noir, le sombre, la nuit des temps, l'obscur à toutes fins utiles.¹³⁰ » On pourrait dire, en reliant la théorie de déréalisation d'Alquié et la mention que fait Naville de l'écriture automatique, que la philosophie surréaliste peut aller de la continuité entre l'intérieur et l'extérieur jusqu'à la suppression de l'intérieur et jusqu'au monde moniste.

Il faut pourtant savoir que l'interprétation de Naville n'est faite que d'un point de vue : celle du lecteur. Distinguons les deux points de vue du lecteur et de l'auteur : celui-ci invente un principe d'écrire en même temps qu'il écrit, alors que le lecteur n'a qu'un texte écrit au moment où il le lit. Le lecteur n'a donc pas besoin de penser au principe qu'invente l'auteur et qui donne naissance à ses écrits. Même si, dans le cas de l'écriture automatique, les auteurs ont présupposé l'inconscient qu'ils devaient révéler par leur écriture, les lecteurs n'ont au début que les écrits dans lesquels ils peuvent trouver d'autres choses que l'inconscient. Le lecteur peut garder la liberté d'interpréter et on peut appeler cette liberté « la mort de l'auteur ». Mais, ce qui compte ici, c'est de remarquer que l'interprétation qu'a faite Naville en se basant sur la liberté du

conçue comme troisième état où rêve et réalité pourraient se confondre, sont en place les éléments de cette « *interprétation résolument moniste du monde* » qui sera toujours celle d'André Breton ». Elle cite là un petit article de Breton intitulé « Pont-leves » (in *Perspective Cavalière*, Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1970, pp. 207-219) où il traite du *Miroir du merveilleux* de Pierre Mabille

¹³⁰ Pierre Naville, *op. cit.*, pp. 128-129.

lecteur peut receler le principe d'écrire sans lequel l'écrit ne serait possible. Il est possible de laisser des écrits illogiques selon le principe logique d'écrire alors que du point de vue du lecteur on a le risque de ne pas prendre en compte le principe logique qui conditionne l'écrit illogique.

Voilà le cas de l'écriture automatique. Il faut en venir désormais à la critique qu'a faite Artaud de l'adhésion au Parti Communiste dans *A la grande nuit ou le bluff surréaliste* :

Le surréalisme pour vivre avait-il besoin de s'incarner dans une révolte de fait, de se confondre avec telles revendications touchant la journée de huit heures, ou le réajustement des salaires ou la lutte contre la vie chère. Quelle plaisanterie ou quelle bassesse d'âme. C'est bien pourtant ce qu'ils semblent dire, que cette adhésion au Parti Communiste Français leur paraissait comme la suite logique du développement de l'idée surréaliste et sa seule sauvegarde idéologique !!!¹³¹

Pourquoi adhérer au Parti Communiste et réaliser une révolution ? Pour émanciper l'inconscient du joug de la raison et de la morale, celles qui reposent sur l'infrastructure capitaliste, qui tranchent le monde en deux — intérieur et extérieur — et enferment l'inconscient dans l'intérieur du moi¹³². Détruire, à

¹³¹ *A la grande Nuit ou le Bluff surréaliste*, O.C., t.I**, p.61, n.

¹³² L'inconscient qu'évoque Breton s'inscrit à l'époque plutôt dans la tradition du spiritualisme romantique que dans le savoir expérimental qu'adopte Freud : « [L'inconscient de Breton] n'est guère différent de celui qui, plus d'un siècle auparavant, au cœur du romantisme, semblait expliquer la pratique divinatoire de la klechksographie chez Justinus Kerner ou de son équivalent français, l'art de la tache d'encre chez Victor Hugo, voire la lecture de la voyante. Il a peu à voir avec l'inconscient de la topique psychanalytique dont il se réclame cependant.

[...] l'inconscient des romantiques, si proche parfois de l'inconscient des modernes, s'en distingue en cela qu'il est tout entier spirituel puisque la nature et l'esprit, tous deux issus de l'absolu, ne font qu'une unité indissoluble. Il est synonyme d'un sens profond, universel ou intérieur — *All-Sinn* — qui permet à l'homme, par sympathie ou, mieux, par empathie (*Einführung*), de connaître parfaitement la Nature, de comprendre, par contact en quelque sorte magnétique — Mesmer est ici la figure directrice —, directement l'univers, d'établir une correspondance entre l'*Innenwelt*, le monde intérieur de l'homme, et la *Weltseele*, l'âme du monde. » [Jean Clair, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, Paris, Mille et une nuits, 2003, pp.38-40.]

l'aide de la révolution, la raison et la morale pour libérer l'inconscient, c'est donc tout à fait logique et, du point de vue clinique, allopathique. Pour le dire formellement, les surréalistes avaient l'intention de sauver et de libérer l'illogique d'une manière logique¹³³. Il ne s'agit pas, pour Artaud, de savoir si cette stratégie est pertinente ou non, mais de remarquer théoriquement que les surréalistes eux-mêmes, malgré leur préférence donnée à l'illogique par rapport au logique, se refusent à perdre l'aspect logique. Si l'intention artistique du surréalisme, comme le fait observer Alquié, est de « déréaliser ce monde », ce qui veut dire supprimer la distinction qui maintient stable ce monde — leurs activités ne sont révolutionnaires qu'en ce sens, — La remarque d'Artaud et de Janover est si importante et fondamentale que la philosophie du surréalisme comme théorie s'effondre à ce point. On pourrait dire que le sujet qui exerce les activités surréalistes n'est jamais impliqué dans la révolution qu'il voulait réaliser et qu'il reste toujours intact¹³⁴. Par contre, selon l'analyse d'Alquié, les surréalistes ne supposent pas d'extérieur à ce monde et l'au-delà est catégoriquement nié. Alors où se trouve le sujet surréaliste ? Là il faut remarquer le paradoxe fondamental, dont s'est aperçu Alquié lui-même, entre la philosophie du surréalisme où il n'y a aucune place pour la distinction nette et claire du sujet et de l'objet, distinction sur laquelle repose le savoir scientifique, et le sujet surréaliste qui vise à réaliser la révolution alors qu'il se refuse à être mis en crise par la révolution. Pourquoi le sujet intact et privilégié n'est-il pas

¹³³ Louis Janover, en citant la critique d'Artaud, fait observer que les surréalistes réfléchissent de la même manière sur l'Orient, il s'agit de l'orientalisme au sens saïdien du terme : « L'Orient, que les surréalistes investissaient de tous leurs espoirs, allait-il enfin régénérer l'Europe ? Bien au contraire, l'Europe s'apprêtait à exporter sa Logique en Orient, à écraser « l'esprit sans fin entre les marteaux de deux termes », à ouvrir et à refermer l'esprit. Et, cette fois, c'était au tour des révolutionnaires d'être broyés par ce système, et d'accepter au nom de ce qui se passait *là-bas* ce contre quoi ils s'étaient insurgés *ici*. Les surréalistes seront pris au piège de la contradiction secrétée par une « logique ordinaire » meurtrière : « Parlez-leur Logique, ils vous répondront Illogique, mais parlez-leur Illogique, Désordre, Incohérence, Liberté, ils vous répondront Nécessité, Loi, Obligations, Rigueur. » » [Louis Janover, *La Révolution surréaliste*, Paris, Plon, 1989, pp.119-120.]

¹³⁴ Alors que la révolution artaldienne est le feu qui brûle tout sans abriter le sujet qui la tente. Si la révolution surréaliste avait pour mission de supprimer la distinction rationnelle entre intérieur et extérieur, sujet et objet etc., la révolution que conçoit Artaud, dans le *Message révolutionnaire*, en passant en revue le mouvement surréaliste serait plus surréaliste que celle des surréalistes.

accepté par la philosophie ? Parce qu'il pourrait esquiver la déréalisation alors que celle-ci doit être appliquée à tout ce monde auquel il appartient lui-même. C'est cette esquivance qui lui fait traiter logiquement de l'illogique. Mais qu'est-ce que cela veut dire « logiquement » dans ce cas ? Lorsqu'Artaud dit : « Le surréalisme pour vivre avait-il besoin de s'incarner dans une révolte de fait, de se confondre avec telles revendications touchant la journée de huit heures, ou le réajustement des salaires ou la lutte contre la vie chère. Quelle plaisanterie ou quelle bassesse d'âme. C'est bien pourtant ce qu'ils semblent dire, que cette adhésion au Parti Communiste Français leur paraissait comme la suite logique du développement de l'idée surréaliste et sa seule sauvegarde idéologique !!! », la « révolte de fait » se ferait pour enlever les causes du problème (ou du symptôme) qui atteint un for intérieur qu'il n'est pas possible d'éclairer ni d'expliquer logiquement. Il est là à noter que cette révolte repose théoriquement sur la causalité et que celle-ci dépasse facilement la frontière entre la vie extérieure et l'intérieure. Traiter « logiquement » de l'illogique, c'est donc, aux yeux d'Artaud, relier le moi intérieur et le monde extérieur par la causalité alors que sa maladie est, pour simplifier, une dissociation irrévocable entre les deux.

Résumons. Artaud insiste dans *A la grande nuit ou le bluff surréaliste* et *Point final* sur deux différences fondamentales entre la théorie surréaliste et la sienne : différences concernant la relation entre le for intérieur (inconscient) et le monde extérieur, et la causalité. Et pour Artaud les deux ne font qu'un : le moi n'est essentiellement pas en mesure d'exprimer sa propre condition — c'est pour cela qu'il invoque le mauvais moyen qu'est le langage — à cause du mur établi entre le for intérieur et le monde. Il ne croit donc pas que la maladie du moi remonte à une cause qu'on puisse repérer dans le monde matériel. Là il adopte un point de vue mystique selon lequel on ne peut connaître la cause car celle-ci demeure inconnaissable et se cache au-delà du monde. Cliniquement, tout cela signifie une impossibilité de pratiquer la méthode allopathique : l'allopathie présuppose l'étiologie qui relie le symptôme et l'état antérieur alors que, pour Artaud, celui-ci n'est pas là et reste, au sens originel du terme, métaphysique. En un mot, le traitement surréaliste était trop orthodoxe et la maladie d'Artaud le dépasse. Pour sa part, il lui faut trouver un nouveau

traitement non surréaliste qui ne cherche pas la cause de la maladie. C'est ainsi qu'il essaie de pratiquer dans *L'Art et la Mort* un traitement non allopathique et donc non surréaliste malgré son apparence.

1-2-4. Deux séries d'image dans *L'Art et la Mort*

1-2-4-0. Une œuvre rétrospective

Par rapport à *L'Ombilic des limbes* et au *Pèse-nerfs*, on ne parle pas très souvent de *L'Art et la mort* qui sortit en avril 1929 aux Trois Magots. Il semble en outre que deux auteurs de sa biographie, Thomas Maeder et Florence Mèredieu, ne donnent pas plus d'importance à cet ouvrage qu'aux œuvres précédentes¹³⁵. Mais ce n'est pas si injuste : la plupart des textes avaient déjà été publiés ailleurs — surtout dans *La Révolution surréaliste* — et donc cette œuvre semble un simple assemblage de textes dont on avait déjà parlé. Pourtant ne mérite-elle pas d'être lue comme une nouvelle production littéraire et poétique, production qui exprime une nouvelle tentative d'Artaud ? On pourrait supposer qu'il a choisi les textes à inclure dans *L'Art et la mort* avec une intention artistique — nous osons dire clinique — en explorant ses textes écrits à l'époque surréaliste, et que pour cette raison, malgré la diversité de leur origine, ils sont fort organisés par l'auteur. De notre part, nous croyons trouver dans cette œuvre l'embryon de la méthode clinique qu'il a cherchée après sa déception à l'égard du mouvement surréaliste, et son échec.

L'Art et la mort se composent de huit textes dont sept avaient déjà été publiés ailleurs. Voici la date et revue de la première parution de chaque texte :

Qui, au sein..., in *L'Art et la mort*, 1929

¹³⁵ Mèredieu n'en parle que dans quelques lignes dans *C'était Antonin Artaud* [Paris, Fayard, 2006, p.402].

Lettre à la voyante, in *La Révolution surréaliste*, n°8, 1/12/1926

Héloïse et Abélard, in *La Nouvelle Revue Française*, n°147, 1/12/1925

Le clair Abélard, in *Feuilles libres*, n°47, 12/1927-1/1928

Uccello, le poil, in *La Révolution surréaliste*, n°8, 1/12/1926

L'enclume des forces, in *La Révolution surréaliste*, n°7, 15/6/1926

L'automate personnel, in *Cahier d'Art*, n°3, 1927

La vitre d'amour, in *Revue européenne*, n°29, 1/7/1925

Sauf « Qui, au sein... », tous les textes ont été écrits avant sa rupture définitive avec le mouvement surréaliste. Il est probable que c'est pour régler la structure de l'œuvre et pour donner un fil d'Ariane qui traverse tous les textes, qu'Artaud a pourtant choisi de mettre en tête « Qui, au sein... », dans une perspective post-surréaliste. C'est par ce texte qu'il vaut donc mieux commencer l'analyse.

1-2-4-1. Deux images parues dans « Qui, au sein... »

Ce qui domine le texte, c'est une banale dualité entre l'âme et le corps qu'Artaud trouve inessentiel : le corps est « une sorte de ventouse posée sur l'âme », qui lui impose même des souffrances aiguës. Nous avons déjà compris le contexte dans lequel apparaissent ce dualisme et le dégoût qu'a l'auteur pour le corps : impossibilité de penser causée par la douleur physique. Artaud, ici, hérite sans aucun doute la problématique clinique qu'il a expliquée à Jacques Rivière dans sa *Correspondance* et que n'a aucunement résolue sa participation au mouvement surréaliste.

Ce qui compte, et ce qui donne son originalité à *L'Art et la mort* par rapport aux autres écrits à l'époque, c'est que le dualisme correspond à deux

images : ce qui coule et ce qui ne coule pas ou ce qui empêche le cours. Le corps, matériel, bouche le trou par lequel sortirait par exemple la pensée et, par sa douleur, empêche les activités langagières que serait pour lui l'extériorisation du for intérieur. C'est pour cela que le corps, au début, se lie fort avec l'angoisse. Il faut revenir à l'étymologie du mot : *angustia*. Ce mot, normalement au pluriel, signifie défilé ou passage resserré, et tout simplement étroitesse. Et le mot français, angoisse, veut dire « douleur physique localisée » [*Le Trésor de la Langue française*]. Il est donc évident que l'auteur se sert de ce mot pour exprimer une liaison étroite entre le corps et l'image de ce qui ne coule pas. Citons le début du texte :

Qui, au sein de certaines angoisses, au fond de quelques rêves n'a connu la mort comme une sensation brisante et merveilleuse avec quoi rien ne se peut confondre dans l'ordre de l'esprit ? Il faut avoir connu cette aspirante montée de l'angoisse dont les ondes arrivent sur vous et vous gonflent comme mues par un insupportable soufflet. L'angoisse qui se rapproche et s'éloigne chaque fois plus grosse, chaque fois plus lourde et plus gorgée. C'est le corps lui-même parvenu à la limite de sa distension et de ses forces et qui doit quand même aller plus loin.¹³⁶

Et on trouvera partout dans le texte des mots liés à cette image : parois, muraille et membrane. Tous ces mots désignent des réalités qui ont pour fonction de faire obstacle au cours naturel. Le cours, par là, sera coupé, et il naîtra une discontinuité entre avant et après.

Mais qu'est-ce que c'est le cours ? c'est un transfert, une communication, une transfusion, etc., et la continuité. Nous avons déjà insisté sur le diagnostic d'Artaud que la discontinuité entre le for intérieur et le monde

¹³⁶ *L'Art et la Mort*, O.C., t.I*, p.123. Et décrivant l'angoisse, Artaud écrit dans *L'ombilic des limbes* : « Il y a une angoisse acide et trouble, aussi puissante qu'un couteau, et dont l'écartèlement a le poids de la terre, une angoisse en éclairs, en ponctuation de gouffres, serrés et pressés comme des punaises, comme une sorte de vermine dure et dont tous les mouvements sont figés, une angoisse où l'esprit s'étrangle et se coupe lui-même, — se tue. » [p.69]

extérieur donne lieu à une difficulté — sinon l'impossibilité — de penser. Le dualisme entre le cours et ce qui l'empêche renvoie dès lors à celui de la santé et de la maladie. Le cours c'est ce qui manque toujours à l'auteur et ce qu'il souhaite depuis longtemps :

Mais le pire, c'est que c'est vrai. Et en même temps que ce sentiment de véracité désespérante où il te semble que tu vas mourir à nouveau, que tu vas mourir pour la seconde fois (Tu te le dis, tu le prononces que tu vas mourir. Tu vas mourir : je vais mourir pour la seconde fois.), voici que l'on ne sait quelle humidité d'une eau de fer ou de pierre ou de vent te rafraîchit incroyablement et te soulage la pensée, et toi-même tu coules, tu te fais en coulant à ta mort, à ton nouvel état de mort. Cette eau qui coule, c'est la mort, et du moment que tu te contemples avec paix, que tu enregistres tes sensations nouvelles, c'est que la grande identification commence. Tu étais mort et voici que de nouveau tu te retrouves vivant, — SEULEMENT CETTE FOIS TU ES SEUL.¹³⁷

Il est à noter que l'auteur relie ici ce qui coule avec la mort. Pour lui, du moins dans *L'Art et la mort*, la mort est ce qui coule sans trêve et elle contraste avec la vie où la douleur physique nous hante toujours. Mais pourquoi parle-t-il de la seconde mort ? quand arrive la première mort ? c'est l'enfance, et l'enfant se souvient certainement de la mort qu'il a déjà éprouvée et de la continuité qu'a la mort pour caractéristique nécessaire. Là où il n'y a pas encore d'individu cloisonné par la discontinuité du corps et de la société. C'est une anarchie et un désordre. On n'a pas encore la raison qui mettrait en ordre le monde et c'est pour cela que l'enfant a peur de ce monde incompréhensible :

Et comme après tout ce n'est pas neuf la mort, mais au contraire trop connu, car, au bout de cette distillation de viscères,

¹³⁷ *Ibid.*, p.124.

ne perçoit-on pas l'image d'une panique déjà éprouvée ? La force même du désespoir restituée, semble-t-il, certaines situations de l'enfance où la mort apparaissait si claire et comme une déroute à jet continu. L'enfance connaît de brusques réveils de l'esprit, d'intenses prolongements de la pensée qu'un âge plus avancé reperd. Dans certaines peurs paniques de l'enfance, certaines terreurs grandioses et irraisonnées où le sentiment d'une menace extra-humaine couve, il est incontestable que la mort apparaît

Comme le déchirement d'une membrane proche, comme le soulèvement d'un voile qui est le monde, encore informe et mal assuré.¹³⁸

Mourir, donc, ne signifie pas couper court à la vie : plutôt, il faut retrouver la mort dans la vie, mort qu'on avait perdue en sortant de l'enfance. Et c'est dans la mort qu'il lui faut retrouver la vraie vie où il pourrait vraiment penser en se débarrassant des obstacles. Première hypothèse : la mort n'est-elle pas la solution du problème qu'a posé Artaud ? Dans les textes suivants, il examinera la pertinence de cette hypothèse et, plus exactement, il va retrouver des réponses rétrospectives à cette question dans des textes qu'il a déjà écrits.

1-2-4-2. Aspiration à la mort

C'est ainsi que l'auteur de la « Lettre à la voyante », le texte suivant, exprime l'intention claire de se rapprocher de la mort. La voyante à laquelle il adresse cette lettre, l'a débarrassé de la peur de sa misère, et de la mort : elle est pour lui celle qui le conduit en douceur à la tranquillité qu'est la mort :

La lumière parfaite et douce où l'on ne souffre plus de son âme, cependant infestée de mal. La lumière sans cruauté ni passion om ne se révèle plus qu'une seule atmosphère,

¹³⁸ *Ibid.*, p.125.

l'atmosphère d'une pieuse et sereine, d'une précieuse fatalité. Oui, venant chez vous, Madame, je n'avais plus peur de ma mort. Mort ou vie, je ne voyais plus qu'un grand espace placide où se dissolvaient les ténèbres de mon destin. J'étais vraiment sauf, affranchi de toute misère, car même ma misère à venir m'était douce, si *par impossible* j'avais de la misère à redouter dans mon avenir.

(...) Aucun remous violent ne bouleversait à l'avance mes fibres, j'avais déjà été trop atteint et bouleversé par le malheur. Mes fibres n'enregistraient plus que s'ouvrirent devant moi les plus terribles portes, le terrible était déjà derrière moi.¹³⁹

On peut trouver là un dualisme entre violent — bouleversé — et serein : la voyante a sauvé l'auteur de la lettre des ténèbres de son destin où il était affligé de sa fausse vie — et, nous osons le dire, de l'impossibilité de penser — et, en outre, elle est la lumière qui s'oppose à l'ombre qui le hante.

Or la voyante est-elle en mesure de rendre possible sa pensée ? La tranquillité de la mort fait-elle que le poète, même si ce n'est pas clairement ni distinctement, puisse penser normalement et habituellement ? Lui-même ne pense pas ainsi. Il n'a pas l'intention de restaurer la capacité perdue de penser, mais de trouver une nouvelle manière de penser, de penser autrement que jadis. Il n'oublie pas d'ajouter une note pour mettre cela au point :

Je ne parle pas bien entendu d'une certaine agilité logique de l'esprit, du pouvoir de penser vite et de créer de rapides schémas sur les marges de la mémoire. Je parle d'une pénétration souterraine du monde et des choses, pénétration souvent à longue échéance, qui n'a pas besoin de se matérialiser pour se satisfaire et qui indique des vues profondes de l'esprit. C'est sur la foi de cette pénétration au pied-bot et le plus souvent sans matière (et que

¹³⁹ *Ibid.*, p.129.

moi-même je ne possède pas), que j'ai toujours demandé que l'on me fasse crédit, dût-on me faire crédit cent ans et se contenter le reste du temps de silence.¹⁴⁰

Du point de vue clinique, ce n'est pas la guérison, au sens jacksonien du terme, mais comme une prothèse. Mais il est évident qu'Artaud y voyait une solution d'urgence à sa maladie psychologique. Là il faut éclairer la chose plus formellement : le problème se trouvait dedans, c'est-à-dire dans son moi ; il était le problème que son for intérieur ne se matérialisait pas — et ne s'extériorisait pas — en mots. Les surréalistes d'alors en auraient cherché la cause dans le monde matériel (extérieur) et auraient essayé de changer le monde pour changer la vie. Cependant, cette sorte de « traitement » ne peut pas ne pas présupposer la possibilité fondamentale d'exprimer l'intérieur du moi dans le monde extérieur et il va de soi que l'écriture automatique qu'ils ont pratiquée dans les années 20 dépend de cette présupposition. Or Artaud, lui, privé de la continuité entre intérieur et extérieur, s'est employé à se traiter ou être traité autrement que les surréalistes. En ce sens, la « Lettre à la voyante » parue dans *La révolution surréaliste*, en proposant une nouvelle interprétation qu'il voulait trouver à la figure de la voyante, son image et les expériences et relations qu'il a eues avec elle, et indique une nouvelle possibilité alternative de penser. La pénétration dont il parle peut se réaliser « sans matière », si bien que la communication entre eux peut dépasser les obstacles matériels que lui sont les mots. Comme le montre le dernier paragraphe, l'auteur considère la voyante comme une personne qui le sauve du lieu où il n'est point en mesure de penser et où sa pensée est toujours bouleversée :

Vous me prenez tout petit, balayé, rejeté, et tout aussi désespéré que vous-même, et vous me haussez, vous me retirez de ce lieu, de cet espace faux où vous ne daignez même plus faire le geste de vivre, puisque déjà vous avez atteint la membrane de

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp.130-131, n.

vosre repos. Et cet œil, ce regard sur moi-même, cet unique regard désolé qui est toute mon existence, vous le magnifiez et le faites se retourner sur lui-même, et voici qu'un bourgeonnement lumineux fait de délices sans ombres, me ravive comme un vin mystérieux.¹⁴¹

Artaud ne décrit pas pour autant la voyante comme un être transcendant. On peut même dire que la figure de la voyante qu'il décrit oscille entre une matérialité pesante et une légèreté qui échappe au joug de la matière :

L'horrible, Madame, est dans l'immobilité de ces murs, de ces choses, dans la familiarité des meubles qui vous entourent, des accessoires de votre divination, dans l'indifférence tranquille de la vie à laquelle vous participez comme moi.

Et vos vêtements, Madame, ces vêtements qui touchent une personne qui voit. Votre chair, toutes vos fonctions enfin. Je ne puis pas me faire à cette idée que vous soyez soumise aux conditions de l'Espace, du Temps, que les nécessités corporelles vous pèsent. Vous devez être beaucoup trop légère pour l'espace. »¹⁴²

Dans ces paragraphes, peut-on dire, cohabitent l'idéal qu'il trouve dans la voyante et son aveu de la difficulté du traitement artaldien. L'auteur, à partir de cette difficulté, a pourtant l'intention d'inventer une autre manière de penser, ce dont nous allons maintenant parler.

1-2-4-3. Penser avec Abélard

Selon nous, l'auteur de *L'Art et la Mort* accorde sans contredit une

¹⁴¹ *Ibid.*, p.132.

¹⁴² *Ibid.*, p.131-132.

grande importance à l'histoire et la personnalité d'Abélard. Nous nous permettons même de dire que « Le clair Abélard », le quatrième texte, constitue le sommet de l'œuvre, et que les textes suivants, pentes par lesquelles on n'a qu'à finir la lecture, n'ont qu'un rôle complémentaire. On pourrait prendre Abélard pour un des personnages qui a le plus provoqué l'imagination poétique d'Artaud et qui lui a fait entrevoir une issue — assez étrange — à la maladie de sa pensée. C'est pour cela qu'il a demandé à Gaston Gallimard de publier le récit de la vie de ce philosophe médiéval sous le titre de « Une vie d'Abélard »¹⁴³, et que, même à la fin de sa vie, il insiste sur l'importance de ce quatrième texte¹⁴⁴.

Nous avons déjà vu un personnage — peut-être réel — qui a donné à sa difficulté de penser un traitement, lui semblait-il, efficace : la voyante. Celle-ci représente un cours sans trêve par rapport à l'arrêt du cours qui métaphorise l'impossibilité de penser et rapproche de la mort, continuité absolue où rien n'empêche le cours (là on peut penser à l'affinité avec la mort dont parle Bataille dans *Érotisme*).

Or tout cela repose sur une présupposition : une relation heureuse qui se présente parfois comme l'amour. Sans doute ne lui a-t-elle pas donné d'astuces pour trouver sa pensée, ni de médicaments très efficaces. Mais son existence même lui a apporté l'espoir — fût-il éphémère — qu'elle le tire des ténèbres de l'impossibilité de penser. N'est-ce pas une relation exceptionnelle, sinon de l'amour ? Et si un désaccord s'insinuait entre eux ? Ou une rupture définitive ? Mais il ne s'agit pas du tout d'un fait réel ; on n'a pas à demander ce qui s'est passé entre Antonin Artaud et Mme Sacco qu'on a pris pour le modèle de la voyante. Il faut quand même savoir qu'il a eu l'expérience d'une rupture définitive avec Gélica Athanasiou, une actrice roumaine, juste avant la publication de *L'Art et la mort*. Dès lors, contrairement à l'époque de ses activités avec les surréalistes — pendant laquelle Artaud a rédigé la « Lettre à la

¹⁴³ « Lettre à Gaston Gallimard », *O.C.*, I**, pp.159-160.

¹⁴⁴ *O.C.*, XI, pp.52-59.

voyante » — il ne peut plus garder cet espoir optimiste de pouvoir flotter à l'aise dans le cours que lui prépare la voyante.

De ce point de vue, Abélard est un personnage très important car lui aussi passe par la rupture définitive et physique d'avec Héloïse qu'il aimait. Pour Artaud, sa vie et celle de ce philosophe sont parallèles et à travers l'histoire d'Héloïse et Abélard, il voulait vivre de nouveau son passé et sa passion. Alors qu'il pensait à la voyante pour résoudre le problème de sa pensée malade, il pense désormais *avec* Abélard, personnage avec qui il voulait s'identifier. Avec lui, Artaud a trouvé la possibilité d'avoir une nouvelle manière de penser, le « penser avec ».

1-2-4-4. heureuse relation avec Héloïse

Les deux textes consacrés à Abélard peuvent être pris pour un récit en deux étapes : l'auteur parle, dans « Héloïse et Abélard », le troisième texte, du moment heureux que passe Abélard avant la castration affreuse qu'on connaît ; dans « Le clair Abélard », le quatrième, l'auteur décrit une étrange scène où le philosophe souffre, après cette privation du sexe, d'une peine terrible avec un personnage nommé Artaud.

Dans la première moitié de « Héloïse et Abélard », l'auteur place une lettre écrite par Abélard où celui-ci parle à son ami de sa relation heureuse avec Héloïse : il explique son état mental très particulier et décrit une scène sexuelle avec elle. Ce qui est caractéristique, c'est son esprit mis à l'aise et sa pensée « légère ». Par rapport à l'expérience douloureuse de la pensée d'Artaud qui ne coule guère et se heurte souvent contre le mur sans pouvoir sortir, Abélard ne semble pas être menacé par le danger de la pensée, mais il explique, avec une étrange tournure, comment sa pensée fonctionne bien. Étrange tournure dont il faut traiter car elle — ce n'est pas qu'une simple rhétorique — nous montre une troisième voie, disons une synthèse, entre ce qui coule et ce qui l'empêche :

Mais ici Abélard se tait. Seul l'œsophage maintenant

marche en lui. Non pas, certes, l'appétit du canal vertical, avec sa pression de famine, mais le bel arbre d'argent droit avec ses ramifications de veinules faites pour l'air, avec autour des feuillages d'oiseaux. Bref, la vie strictement végétale et froissée où les jambes vont de leur pas mécanique, et les pensées comme de hauts voiliers repliés. Le passage des corps.¹⁴⁵

Les métaphores de ce qui ne coule pas représentent souvent une matérialité inanimée — muraille, écluse et parois, etc. — et celles de ce qui coule comme des choses animées car la mort, qui, selon l'auteur, métaphorise le cours, n'est autre chose que la vraie vie et la pensée « spontanée » doit être un cours. Mais cette citation nous fait observer que la vie végétale synthétise le cours et l'obstacle qui l'empêche. Artaud ici trouve dans la vie d'Abélard une nouvelle possibilité de penser — disons la vraie pensée — qui transcenderait le mur entre le for intérieur et le monde extérieur. On ne peut pas néanmoins effacer la frontière entre l'intérieur et l'extérieur : selon la psychologie artaldienne, on peut seulement faire abstraction de cette frontière, par l'automatisme dont nous avons déjà éclairé le fonctionnement. Si on avait pu transcender effectivement le mur, Artaud, malade de la pensée, se serait abandonné au cours d'eau qu'est la mort donnée par la voyante ; ç'aurait été trouver la solution d'un problème intérieur par la relation sociale : un traitement surréaliste avec lequel il en a déjà fini.

Il faut donc participer à la fois de ce qui coule et pénètre et de ce qui, matériel, ne coule pas et c'est Héloïse qui rend possible cette participation :

Mais c'est qu'Héloïse aussi a des jambes. Le plus beau c'est qu'elle ait des jambes. Elle a aussi cette chose en sextant de marine, autour de laquelle toute magie tourne et broute, cette chose comme un glaive couché.

Mais par-dessus tout, Héloïse a un cœur.

¹⁴⁵ *L'Art et la Mort*, pp.133-134.

Un beau cœur droit et tout en branches, tendu, figé, grenu, tressé par moi, jouissance profuse, catalepsie de ma joie !

Elle a des mains qui entourent les livres de leurs cartilages de miel. Elle a des seins en viande crue, si petite, dont la pression donne la folie ; elle a des seins en dédales de fil. Elle a une pensée toute à moi, une pensée insinuante et retorse qui se déroule comme d'un cocon. Elle a une âme.¹⁴⁶

Avec elle, le philosophe pourrait faire avancer sa réflexion philosophique. Or qu'est-ce que cette pensée rendue possible par la femme qu'il aime et désire ? l'auteur lui-même, juste après la « citation » de la lettre d'Abélard inventée, se pose cette question et arrive à une réponse un peu étonnante :

Mais par quelles transes, par quels sursauts, par quels glissements successifs en arrive-t-il à cette idée de la jouissance de son esprit. Le fait est qu'il jouit en ce moment de son esprit, Abélard. Il en jouit à plein. *Il ne se pense plus ni à droite ni à gauche. Il est là.* Tout ce qui se passe en lui est à lui. Et en lui, en ce moment, il se passe des choses. *Des choses qui le dispensent de se rechercher. C'est là le grand point. Il n'a plus à stabiliser ses atomes.* Ils se rejoignent d'eux-mêmes, ils se stratifient en un point. Tout son esprit se réduit en une suite de montées et de descentes, mais d'une descente toujours au milieu. Il a des choses.¹⁴⁷

C'est surprenant, car penser, pour Artaud, c'était « se rechercher », explorer son for intérieur et l'exprimer, il conclut ici que sortir de l'impossibilité de penser, c'est ne pas penser. Quelle solution facile ! Ce n'est pourtant pas seulement lié au cas particulier d'Abélard : Artaud lui-même, à un moment, a ressenti

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.134.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp.134-135. Nous soulignons.

l'inutilité de penser dans sa relation avec Génica Athanasiou :

Je voudrais t'écrire tous les jours mais arrivé devant ma feuille de papier je ne trouve rien à t'écrire et mon cerveau est rempli de pensées.¹⁴⁸

Si pour Artaud penser comprend l'extériorisation des mots, ce qu'il avoue dans cette lettre adressée à Génica, c'est qu'il n'avait pas besoin de penser au dehors et, ce qui semble important, qu'alors il était heureux avec elle. En outre il développe plus loin cette inutilité de penser dans *L'Art et la Mort*, dans « Vitre d'amour » à la fin de l'œuvre.

« Vitre d'amour » est un récit très bizarre où le héros, cerné par de nombreux écrivains — Nerval, Lewis, Hoffmann etc. — pense à une bonne dans un bâtiment d'où il ne sort pas. A travers la vitre qui sépare sa chambre et l'extérieur, le héros cherche la fille qui doit être hors du bâtiment (il s'agit toujours de la topologie de l'intérieur et de l'extérieur). Il aime cette fille et veut la trouver à tout prix car il la prend pour la réalité avec laquelle s'aboucher :

Il me fallait maintenant trouver un moyen de m'aboucher avec la réalité... Ce n'était pas assez que d'être abouché avec la résonance obscure des choses, et d'entendre par exemple les volcans parler, et de revêtir l'objet de mes amours de tous les chambres d'un adultère anticipé par exemple, ou de toutes les horreurs, ordures, scatologies, crimes, tromperies qui s'attachent à l'idée de l'amour ; il me fallait trouver simplement le moyen de l'atteindre directement, c'est-à-dire avant tout *de lui parler*.¹⁴⁹

Comme l'auteur le souligne, parler à la bonne c'est atteindre directement la

¹⁴⁸ *Lettres à Génica Athanasiou*, p.54.

¹⁴⁹ *L'Art et la Mort*, O.C., t.I*, p.152.

réalité extérieure¹⁵⁰ et la vitre est un obstacle qui empêche le cours. Il ne sait pas comment faire, elle semble être très loin et il est enfermé dans la chambre... Alors des écrivains cernent le héros en lançant des mots loufoques et lui donnent des conseils :

Hoffmann me dit :

— VENONS-EN AU FAIT.

Et moi :

— Je ne sais pas comment m'aboucher avec elle, je n'ose pas.

— Mais tu n'as même pas à oser, rétorqua Lewis. Tu l'obtiendras TRANSVERSALEMENT.

— Transversalement, mais à quoi ? répliquai-je. Car pour l'instant c'est elle qui me traverse.

Mais puisqu'on te dit que l'amour est oblique, que la vie est oblique, que la pensée est oblique, et que tout est oblique. TU N'AURAS QUAND TU N'Y PENSERAS PAS.¹⁵¹

Et effectivement, le fait se passe selon ce qu'ils disent : la fille n'est pas ailleurs,

¹⁵⁰ Rappelons la lettre qu'Artaud a adressée, au moment de la rupture, à Génica Athanasiou et où il définit l'amour : «L'épreuve de notre vie commune, de nos élans l'un vers l'autre, de nos conflits même est une représentation parfaite de l'amour tel que je l'imagine. Je sais que je ne retrouverai avec aucun autre être ce que j'avais auprès de toi. L'amour c'est la transfusion, par le moyen de la pensée, des formes, des goûts, des rages, des haines même. Lorsqu'on est parvenu à se pénétrer dans une certaine sorte de haine c'est alors qu'on aime vraiment. Or j'ai eu cela avec toi.

L'amour n'est pas une similitude de goûts, de dégoûts, d'âme même, dirai-je. En amour la similitude n'est pas la fin mais dans le moyen. Peu importe le désaccord final si sur le chemin de ce désaccord une union a vibré à un moment donné, si les surfaces de deux âmes se sont frottées et reconnues, si une identité a été perçue à un moment donné dans la substance même de l'Être, et principalement dans son comportement. Se comporter, avoir des attitudes d'esprit identiques, une certaine qualité de vibration, une reconnaissance d'instinct à instinct, voilà l'Amour. Or cette similitude dans le comportement de la pensée est devenue peu à peu indispensable comme une faim, comme une rage. [*Lettres à Génica Athanasiou*, pp.276-277] L'amour est un échange de cours de sang et pour que l'échange soit possible les types de sang sont les mêmes. Ainsi Artaud a-t-il demandé à Génica la même pensée que la sienne (surtout en ce qui concerne l'opium) et cela donnera lieu à la rupture définitive.

¹⁵¹ *L'Art et la Mort*, p.153.

mais le héros comprend qu'elle se situe au-dessus ; c'est qu'il n'avait pas besoin d'aller à travers la vitre, mais il avait déjà des choses dedans. Comme Artaud n'avait pas besoin de penser auprès de Génica. C'est un moment heureux.

1-2-4-5. Comment penser après la rupture ?

Résumons les traitements qu'il a trouvés dans *L'Art et la mort* : d'abord, en opposant aux corps qui résistent au cours la mort qui pénètre le corps — va de pair avec le corps — et coule comme de l'eau, l'auteur aspire à la mort que lui prépare la voyante. Du point de vue de la maladie de sa pensée, la métaphore du cours signifie l'expression spontanée, la possibilité d'extérioriser verbalement le for intérieur. Mais est-ce possible ? L'extériorisation verbale de l'intérieur n'est-elle pas *fondamentalement* impossible ? Cela ne sépare-t-il pas irréversiblement le malade et les surréalistes ? Il a ainsi besoin de passer à un nouveau traitement et l'a trouvé dans la vie d'Abélard : l'inutilité de penser. Lorsqu'on ressent le bonheur d'être avec la personne qu'on aime et qu'on n'a aucun besoin de creuser son for intérieur, en quoi serait-il nécessaire de penser et de souffrir de l'écart fondamental entre intérieur et extérieur ? Artaud avait un moment où il se soustrayait à cette rupture sans aucun besoin d'y penser. Mais à condition d'être avec la fille qu'il aime. Si elle va ailleurs ou s'il ne l'aime plus ? Il faudra aller à un troisième traitement.

Abélard, comme nous en parlions, ainsi qu'Artaud, a passé un moment heureux avec son aimée. Que l'existence de celle-ci conditionne la possibilité de penser d'Abélard, c'est l'hypothèse de l'auteur de *L'Art et la mort* qui a passé par une expérience pareille. Il s'agit donc de savoir comment le philosophe se comporte après la rupture, avec la douleur physique et Artaud, qui a la relation homéopathique — au sens où ils ressentent la même douleur — avec le philosophe, décrit l'histoire d'Héloïse et Abélard.

Alors que pour Abélard, la privation du sexe est une compensation du crime qui déclenche sa correspondance avec Héloïse, pour Artaud cette mutilation approche l'état d'esprit d'Abélard du sien et de la souffrance qui lui

cause l'aliénation du moi. Parfois, même ailleurs que dans *L'Art et la mort*¹⁵², il se disait « châtré » alors que ce n'est pas vrai, bien entendu. Pourquoi le fait de castration d'Abélard était-il si important qu'il s'identifie avec lui et qu'il retrouve le symptôme de sa maladie dans la souffrance du philosophe ? Parce que le pénis est pour lui une synthèse de ce qui coule et de ce qui empêche de couler :

Je suis géant. Je n'y peux rien, si je suis un sommet où les plus hautes mâtures prennent des seins en guise de voiles, pendant que les femmes sentent leurs sexes devenir durs comme des galets. Je ne puis m'empêcher, pour ma part, de sentir tous ces œufs rouler et tanguer sous les robes au hasard de l'heure et de l'esprit. La vie va et vient et pousse petite à travers le pavage des seins. D'une minute à l'autre la face du monde est changée. Autour des doigts s'enroulent les âmes avec leurs craquelures de micras, et entre les micras Abélard passe, car au-dessus de tout est l'érosion de l'esprit.¹⁵³

Tandis que dans « L'automate personnel », Artaud écrit ainsi :

Que j'aie le sang en fer et glissant, le sang plein de marécages, que je sois giflé de pestes, de renoncements, contaminé, assailli de désagrégations et d'horreurs, pourvu que persiste la douce armature d'un sexe de fer. Je le bâtis en fer, je

¹⁵² «Je me retrouve autant dans une lettre écrite pour expliquer le rétrécissement intime de mon être et le châtrage insensé de ma vie, que dans un essai extérieur à moi-même, et qui m'apparaît comme une grossesse indifférente de mon esprit.» [*L'Omblic des Limbes*, p.49], et, pour défendre l'utilisation de l'opium, il assure que nous vivons le monde où il y a plein de maux et difficultés qu'on peut supporter tant bien que mal à l'aide de l'opium : « De plus, les perdus sont par nature perdus, toutes les idées de régénération morale n'y feront rien, il y a UN DÉTERMINISME INNÉ, il y a une incurabilité indiscutable du suicide, du crime, de l'idiotie, de la folie, il y a un cocuage invincible de l'homme, il y a une friabilité du caractère, il y a un châtrage de l'esprit. » [« Sureté générale : la liquidation de l'opium », *O.C.*, t.I*, p.23] Le châtrage est donc pour lui un symptôme du monde lui-même où nous vivons, et qui pèse inévitablement sur nous. Il ne s'agit dès lors pas de ne pas être châtré — ce n'est pas possible car on a déjà été châtré, — mais de savoir comment vivre ce moment douloureuse, serait-ce interminable. Et ce « diagnostic » est parfaitement conforme à celui psychologique que nous avons analysé.

¹⁵³ *L'Art et la Mort*, p.133.

l'emplis de miel, et c'est toujours le même sexe au milieu de l'âcre vallonnement. C'est le sexe où convergent les torrents, où s'enfoncent les soifs.¹⁵⁴

Il va de soi que le torrent que synthétise le pénis d'une dureté de fer est le sperme éjaculé. Et la synthèse échouée veut dire bien entendu l'impuissance provoquée par la castration. C'est pourquoi Héloïse demandait une muraille qui aurait empêché l'envahissement de sperme dans son corps :

Héloïse regrette de n'avoir pas eu à la place de son ventre une muraille comme celle sur laquelle elle s'appuyait quand Abélard la pressait d'un dard obscène.¹⁵⁵

Ainsi Artaud trouve-t-il dans l'histoire d'Héloïse et d'Abélard et dans leur coït une communication de torrent — ce qu'il appelle transfusion — qui soulage la pensée. Mais c'est trop dangereux de laisser le traitement d'une maladie à une relation avec autrui et, en effet, le poète ainsi que le philosophe sont passés par une rupture définitive.

Comment, dans « Clair Abélard », c'est-à-dire après la rupture, Artaud décrit-il Héloïse ? Là encore, il utilise la métaphore de ce qui coule :

Il faut qu'il cède. Il ne se tiendra plus. Il cède. Ce bouillonnement mélodique le presse. Son sexe bat : un vent tourmentant murmure, dont le bruit est plus haut que le ciel. Le fleuve roule des cadavres de femmes. Sont-ce Ophélie, Béatrice, Laure ? Non, encre, non, vent, non, roseaux, berges, rives, écume, flocons. Il n'y a plus d'écluse. De son désir Abélard s'est fait une écluse. Au confluent de l'atroce et mélodique poussée. C'est Héloïse roulée, emportée, à lui, — ET QUI LE VEUT BIEN.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.149.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.139.

Voici sur le ciel la main d'Érasme qui sème un sénevé de folie. Ah ! la curieuse levée. Le mouvement de l'Ourse fixe le temps dans le ciel, fixe le ciel dans le Temps, de ce côté inversé du monde où le ciel propose sa face. Immense renouvellement.

C'est parce que le ciel a une face qu'Abélard a un cœur où tant d'astres souverainement germent, et poussent sa queue. Au bout de la métaphysique est cet amour tout pavé de chair, tout brûlant de pierres, né dans le ciel après tant et tant de tours d'un sénevé de folie.¹⁵⁶

Il s'agit toujours de ce qui coule et c'est donc dans ce contexte qu'il faut comprendre la relation des deux personnages. Héloïse elle-même roule et coule comme les étoiles se déplacent dans le ciel. Mais Abélard, qui se trouve sur terre, n'est pas en mesure d'atteindre le ciel. On peut dire que cette topologie représente l'écart irrévocable causé entre eux par la peine exercée au théologien. Par rapport à la voyante à laquelle l'auteur de la lettre pouvait aspirer naïvement, Héloïse n'est plus un objet de toucher corporel, même si elle n'a pas disparu dans la mesure où le héros de cette histoire a pu continuer de correspondre avec elle même après la rupture. Il est assez naturel de trouver qu'Artaud superpose le déroulement de leur relation à sa rupture avec Génica Athanasiou.

Ce qui compte c'est que, dans ce texte, il s'identifie avec Abélard. Il ne raconte plus l'histoire d'Abélard : dans la dernière moitié de « Clair Abélard », le théologien et un personnage nommé Artaud se mélangent :

Abélard s'est coupé les mains. A cet atroce baiser de papier, quelle symphonie est désormais égale. Héloïse mange du feu. Ouvre une porte. Monte un escalier. On sonne. Les seins écrasés et doux se soulèvent. Sa peau est beaucoup plus claire sur les seins. Le corps est blanc, mais terni, car aucun ventre de femme n'est

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.137.

pur. Les peaux ont la couleur du moisi. Le ventre sent bon, mais combien pauvre. Et tant de générations rêvent à celui-là. Il est là. Abélard en tant qu'homme le tient. Ventre illustre. C'est cela et ce n'est pas cela. Mange la paille, le feu. Le baiser ouvre ses cavernes où vient mourir la mer. Le voilà ce spasme où concourt le ciel, vers lequel une coalition spirituelle déferle, ET IL VIENT DE MOI. Ah ! comme je ne me sens plus que des viscères, sans au-dessus de moi le pont de l'esprit. Sans tant de sens magiques, tant de secrets surajoutés. Elle et moi. Nous sommes bien là. Je la tiens. Je l'embrasse. Une dernière pression me retient, me congèle. Je sens entre mes cuisses l'Eglise m'arrêter, se plaindre, me paralysera-t-elle ? Vais-je me retirer ? Non, non, j'écarte la dernière muraille. Saint François d'Assise, qui me gardait le sexe, s'écarte. Sainte Brigitte m'ouvre les dents. Saint Augustin me délie la ceinture. Saint Catherine de Sienne endort Dieu. C'est fini, c'est bien fini, je ne suis plus vierge. La muraille céleste s'est retournée. L'universelle folie me gagne. J'escalade ma jouissance au sommet le plus haut de l'éther.

Mais voici que sainte Héloïse l'entend. Plus tard, infiniment plus tard, elle l'entend et lui parle. Une sorte de nuit lui remplit les dents. Entre en mugissant dans les cavernes de son crâne. Elle entr'ouvre le couvercle de son sépulcre avec sa main aux osselets de fourmi. On croirait entendre une bique dans un rêve. Elle tremble, mais lui tremble beaucoup plus qu'elle. Pauvre homme ! Pauvre Antonin Artaud ! c'est bien lui cet impuissant qui escalade les astres, qui s'essaie à confronter sa faiblesse avec les points cardinaux des éléments, qui, de chacune des faces subtile ou solidifiée de la nature, s'efforce de composer une pensée qui se tienne, une image qui tienne debout. S'il pouvait créer autant d'éléments, fournir au moins une métaphysique de désastres, le

début serait l'écroulement !¹⁵⁷

Un « je » apparaît tout à coup et dans le deuxième paragraphe l'auteur évoque Antonin Artaud à la troisième personne. Qui le « je » désigne-t-il, Abélard ou le personnage nommé Artaud ? C'est à la phrase « ET IL VIENT DE MOI » soulignée par l'auteur lui-même que la première personne apparaît pour la première fois. On pourrait bien sûr trouver que ce « MOI » renvoie à Abélard, s'il s'agissait dans ce paragraphe d'un mélange de styles direct et indirect. Mais il faut savoir ce que veut dire le mot « coalition spirituelle » située juste avant la phrase en majuscule. Qu'est-ce, sinon une rencontre entre Artaud et Abélard ? Ici on peut trouver un embryon de l'essai de « penser avec ». Embryon parce que l'apparition d'Artaud demeure encore incertaine. Le « je », dans ce cas même, peut signifier une autre personne qu'Artaud. C'est pour cela que l'auteur ose mettre son propre nom. Ainsi le penser avec qu'il vise comme une pensée alternative sera-t-il réalisé. A la fin du texte, Artaud entrevoit une possibilité de penser avec Abélard :

Pour Artaud la privation est le commencement de cette mort qu'il désire. Mais quelle belle image qu'un châtré !¹⁵⁸

Mais que veut dire ce que nous appelons le penser avec ? Même si l'écriture est une expression de la pensée, peut-elle à l'inverse soulager l'état intérieur à exprimer ? Impossible. Du moins Artaud ne le croit pas du tout. Il faut rappeler de nouveau ce que signifie pour lui l'impossibilité de penser. Ce n'est point l'aphasie, loin de là, il est à même de parler clairement et distinctement. Il avoue même dans une lettre que sa lucidité d'esprit elle-même est un symptôme de sa maladie¹⁵⁹. Plutôt, le symptôme apparaît *après* avoir

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp.138-139.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.139.

¹⁵⁹ « Lettre au docteur Toulouse (vers le 31 août 1923) », *O.C.*, I**, p.104 : « Me voici de retour à Marseille. Je retrouve ici la sensation d'engourdissement et de vertige, de besoin brusque et FOU de sommeil, *d'abrutissement* INSTANTANÉ, de perte soudaine de forces

parlé ou écrit : bien qu'il ait l'intention d'exprimer son for intérieur, il ne peut prendre rétrospectivement ce qu'il a écrit ou dit pour une expression de son intériorité. Autrement dit, plus son esprit est lucide, plus il ressent d'écart entre son for intérieur et son expression. C'est pour cela que la lucidité d'esprit peut être un symptôme de sa maladie. Or il faut savoir que son diagnostic repose sur une présupposition : identité et unicité du moi. C'est parce que le moi est un et reste identique, que l'on peut identifier ce qu'on écrit avec son for intérieur à exprimer. Mais le penser avec suppose la multiplicité du moi. Il est donc hors de question de se demander si ce qu'on écrit ou dit correspond à son moi. Quand Artaud pense avec Abélard, il ne se fait pas avec le philosophe un nouveau moi qu'il lui faudrait pour penser au sens général du terme, mais il met en cause le processus lui-même de la pensée « normale » par la multiplication ou le dédoublement du moi : selon le diagnostic d'Artaud, pour penser — pour lui penser c'est toujours exprimer son intériorité — il faut une identification rétrospective du moi pensant et du moi exprimé¹⁶⁰. Peu lui importe le contenu de la pensée et sa cohérence logique. En ce sens l'imagination surréaliste est tout à fait normale, mais plutôt c'est sur cette normalité ou la santé psychologique que reposent les images poétiques et artistiques des surréalistes. Si Artaud et Abélard pensent ensemble, il n'est pas possible d'identifier *le moi pensant* et *le moi exprimé*. Le point de départ de la pensée n'est plus seulement quelque chose d'intérieur, puisqu'on partage la pensée avec quelqu'un d'autre. L'extériorisation de la pensée elle-même — et non de ce qu'exprime la pensée — c'est ce à quoi a donné lieu *L'Art et la Mort*.

accompagnée d'une vaste douleur. Mon esprit est *tout aussi lucide* que jamais. »

¹⁶⁰ Comme nous l'avons remarqué, au fond ce n'est pas possible car pour lui l'expression est une extériorisation par les mots alors que le moi pensant demeure dedans ; il n'y a pas de pont entre le dedans et le dehors. C'est pour cela qu'Artaud a dû supposer l'automatisme comme une fonction psychologique pour qu'on ne se soucie pas de cette rupture fondamentale entre les deux domaines. La maladie d'Artaud, nous le répétons, n'est point le manque de la continuité entre dedans et dehors — personne ne l'a — mais celui de la capacité psychologique d'ignorer la discontinuité

1-2-5. Paolo Uccello

Abélard n'est pas le seul personnage avec qui Artaud voulait penser : Paolo Uccello en est un aussi. On trouve un écrit sur ce peintre dans *L'Art et la mort* (« Uccello le poil »), mais nous pensons plutôt au texte intitulé « Paul les oiseaux », dans *L'Ombilic des Limbes* et de ses variantes.

Selon l'éditeur des *Œuvres complètes*, Artaud a laissé deux variantes avant d'achever « Paul les oiseaux ». Nous avons remarqué un changement de style entre la deuxième variante intitulée « Paul les oiseaux ou la place de l'amour » et le texte de *L'Ombilic des Limbes* : dans cette deuxième variante, le narrateur intervient à la première personne alors que, dans le texte définitif, c'est un personnage nommé Antonin Artaud qui intervient dans l'histoire d'Uccello. Artaud a-t-il fait exprès ce changement ? Du moins il envisageait comme un « pis aller » ce deuxième texte :

C'est un document pour moi-même, un point de repère à tout le moins. Il représente assez bien mon impuissance à écrire, à me cantonner dans un thème, à me fixer sur un sujet si mental fût-il, si dépourvu de lien avec un objet extérieur quel qu'il soit. Je me suis depuis longtemps déshabitué à penser, à trouver une liaison quelconque entre le niveau de chacune de mes pensées et mon niveau général d'esprit. Par un phénomène morbide mais qu'il ne serait pas opportun maintenant de décrire, les mots souvent me manquent où se solidifierait ma pensée, les tournures ou locutions usuelles, la densité intérieure des phrases ou même la solidité de la pensée sans phrases, le point de départ de la pensée. Tout mon esprit n'est alors qu'absences, ruptures, évanouissement. Il me manque l'inconscience, l'oubli, la fusion de moi avec ma pensée, même si la densité intérieure existe. Je ne sens plus pour tout dire la nécessité de ma pensée. D'où ces tournures larvaires, ces mots souvent hasardeux. Ce que j'écris n'est qu'un pis aller, un moyen de me prouver à moi-même qu'il n'y a pas rien dans mon esprit. Mais la valeur exacte de ce que j'écris je l'ignore, je ne la

sens pas bonne, voilà tout, et m'en réfère à l'avis des autres. Je sens simplement que la valeur de ce que j'écris ne correspond pas à la valeur de mon esprit palpable, à cette petite partie matérialisable de notre esprit. Et pour tout dire mes pensées exprimées ne sont pas du tout à la hauteur de mes pensées matérialisables, extériorisées. Que ce soit un phénomène morbide personnel, ou phénomène cosmique dû à l'époque, le résultat est le même. Je me vois contraint de mépriser ce que les autres appellent MA pensée. Mes anciens vers n'étaient pour moi que pis aller. Je regrette bien de les avoir laissés naître. On me dit maintenant que ce Paolo Uccello est bon. Moi je veux bien. Et c'est pourquoi je vous [le] livre. Mais je ne voudrais pas qu'il y eût erreur sur l'état d'esprit dans lequel il a été fait.¹⁶¹

Il s'agit de la deuxième variante dont Artaud explique ici le défaut. Nous comprenons très facilement qu'il est dû à son dysfonctionnement de la pensée. Le manque de « la fusion de moi avec ma pensée » est sans aucun doute celui de la correspondance rétrospective entre ce qu'il a écrit et son for intérieur à exprimer (« densité intérieure »). Et n'est-il pas pertinent de supposer que ce dysfonctionnement de la pensée lui fait penser à l'utilisation inadéquate de la première personne et l'amène à le reconstituer sans la première personne ? En effet, la fonction de la première personne est très particulière par rapport à d'autres mots : pour que la première personne fonctionne bien, il faut une garantie psychologique de ce qui parle qui relie le signifié de « je » et le moi qui le fait signifier alors qu'Artaud s'est plaint depuis longtemps de l'incapacité de les relier. C'est pour cela que, comme le remarque Benveniste¹⁶², la paire des

¹⁶¹ « Lettre à Edmond Jaloux (le 13 avril 1924) », *O.C.*, t.I**, pp.108-109.

¹⁶² « Dans les deux premières personnes, il y a à la fois une personne impliquée et un discours sur cette personne. « Je » désigne celui qui parle et implique en même temps un énoncé sur le compte de « je » : disant « je », je ne puis ne pas parler de moi. A la 2^e personne, « tu » est nécessairement désigné par « je » et ne peut être pensé hors d'une situation posée à partir de « je » ; et, en même temps, « je » énonce quelque chose comme prédicat de « tu ». Mais de la 3^e personne, un prédicat est bien énoncé, seulement hors du « je-tu » ; cette forme est ainsi exceptée de la relation par laquelle « je » et « tu » se spécifient. Dès lors, la légitimité de

première et deuxième personnes fonctionne autrement que la troisième personne. Artaud tient donc compte de cette particularité de fonction de la première personne, et cela lui fait décider de rédiger de nouveau l'histoire d'Uccello.

Ce que vise l'auteur de « Paul les oiseaux ou la place de l'amour », la deuxième variante, c'est une sorte d'osmose d'Uccello et de l'auteur. Et celui-ci tente de le réaliser par la mise en commun d'une question :

Paolo Uccello est en train de penser à soi-même, à soi-même et à l'amour. Qu'est-ce que l'amour ? Qu'est-ce que l'Esprit ? Qu'est-ce que *Moi-même* ?¹⁶³

Le texte commence par cette phrase. Lorsqu'Artaud souligne le mot *Moi-même*, il s'agit bien sûr à la fois du moi d'Uccello et du sien. Et comme pour le prouver, il intervient à la première personne dans l'histoire et veut s'identifier avec Uccello :

Et donc il [Uccello] bâtit son histoire, et peu à peu il se détache de lui. Les réponses se croisent en lui hors du temps. Et malheur à lui s'il détourne un instant les yeux et lui-même pour en savourer la sonorité. Il est Paul les Oiseaux. Cette *Selvaggia* l'a-t-elle faite telle qu'ON nous la montre, ou s'est-elle imposée à lui ? Mais ici ses idées se confondent. Je suis à la fenêtre et je fume. C'est moi maintenant Paul les Oiseaux.¹⁶⁴

Pourtant, pour cette identification littéraire avec autrui, comme nous l'avons déjà remarqué, il faut pouvoir relier préalablement ce qui parle et le je

cette forme comme « personne » se trouve mise en question » [Émile Benveniste, « Structure des relations de personne dans le verbe », *Problèmes de Linguistique générale*, t.I, Paris, coll. Tel, Gallimard, 1966, p.228]

¹⁶³ *Paul les oiseaux ou la Place de l'Amour* suivi de *Une Prose pour l'Homme au Crâne en Citron*, O.C., t.I**, p.9.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.10.

alors que c'est ce dont Artaud n'est pas capable depuis longtemps. Il a pour autant conscience de cette difficulté d'identification causée par l'impossibilité d'exprimer son moi. Il le précise dans le texte :

Qu'on imagine une coupe d'esprit, avec le ronron contradictoire des choses. L'esprit se fixe arbitrairement sur un thème, sur un effet, le thème réclame sa consistance et les mots leur sonorité. Il n'y a plus qu'un son dans l'esprit. Et moi je me retourne dans l'Esprit. Le thème de Paolo Uccello me travaille, le thème fuyant dont les contradictions se ramènent à descendre au-dessous de l'Esprit. Et cependant je suis moi-même. Je ne perds pas de ma densité. Moi et l'Esprit nous nous mesurons face à face. Canaille d'Esprit. Je ne peux pas me fixer sur un thème. Le thème entier a passé en moi. Il faut aller au fond de moi-même. Je me contemple moi et mon thème. Je parle par la bouche du thème. J'appelle à moi toute la vie. Le ciel est beau, ma femme est belle, des cornes beuglent dans les rues. Je sens le ciel craquer sur moi. Mais Paolo Uccello m'appelle et son problème inconsistant. J'ai besoin de les fondre en moi, c'est ça la vie, c'est ça la vie.¹⁶⁵

Si le thème qu'il contemple renvoie à la question posée au début de « Paul les oiseaux ou la place de l'amour », pour creuser cette question il faut commencer par l'impossibilité de se « fixer sur un thème ». Or en perdant la capacité de penser seul, Artaud doit réaliser une fusion avec Uccello avec qui il pourrait penser. La maladie de la pensée consiste pour Artaud dans l'impossibilité de signifier l'intériorité du moi alors que le « je » repose sur la signification du for intérieur. Il faut donc savoir ce qu'est le moi qui ne peut exprimer son intériorité. Artaud apporte déjà dans ce texte la réponse à cette question :

Je suis de sang, évidemment je suis de sang. Mais je ne me vois pas moi-même à cette heure. Je ne me pense pas vivant. Je

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.14.

suis tel qu'on m'a fabriqué, voilà tout.¹⁶⁶

Le moi qui se définit « tel qu'on m'a fabriqué » n'est jamais signifié à la première personne, mais par le nom propre. La troisième personne n'a pas besoin de l'intériorité du moi qui parle, mais le nom « Artaud » n'est que ce qu'on appelle ainsi. En abandonnant la première personne, le personnage appelé Artaud peut intervenir dans l'histoire d'Uccello et penser — et se penser — avec lui :

Il y a aussi Antonin Artaud. Mais un Antonin Artaud en gésine, et de l'autre côté de tous les verres mentaux, et qui fait tous ses efforts pour se penser autre part que là (chez André Masson par exemple qui a tout le physique de Paolo Uccello, un physique stratifié d'insecte ou d'idiot, et pris comme une mouche dans la peinture, dans sa peinture qui en est par contre-coup stratifiée).

Et d'ailleurs c'est en lui (Antonin Artaud) qu'Uccello se pense, mais quand il se pense il n'est véritablement plus en lui, etc., etc. Le feu où ses glaces macèrent s'est traduit en un beau tissu.¹⁶⁷

Ainsi, dans *L'Art et la Mort* où il réédite des textes déjà écrits, Artaud est-il arrivé à une nouvelle forme de la pensée : le « penser avec ». Cette pensée alternative a-t-elle sauvé le poète malade souffrant du bouchage de la pensée ? l'auto-diagnostic et l'auto-traitement lui ont-ils apporté une guérison suffisante ? Artaud, lui, ne donne pas à cette question de réponse, ni positive ni négative car, à travers des années 30, la notion du moi aura été altérée si irrévocablement que l'on ne pourra même poser cette sorte de question. L'importance de *L'Art et la mort*, ce n'est donc pas qu'il ait inventé un nouveau — et étrange — traitement appliqué à sa maladie assez particulière

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.11.

¹⁶⁷ *L'Ombilic des Limbes, O.C.*, t.I*, p.54.

pour lui faire abandonner le traitement allopathique qu'adopte la médecine européenne, mais que, pour découvrir une nouvelle possibilité de penser, il rejette, au lieu de la réparer, l'intériorité blessée du moi et même l'extériorise. Cette *extériorisation du moi* nous fera comprendre la philosophie qu'il développera à la fin de sa carrière dans ses cahiers qui semblent très énigmatiques, et lui fera inventer une nouvelle notion du moi.

Avant d'y arriver, il aborda le théâtre et y consacra les années 30. Il a voulu établir sa propre théorie du théâtre. Qu'en a-t-il fait, en ce qui concerne sa maladie et sa guérison ? En un mot, il a voulu par là savoir la cause de ses souffrances, mais pas la cause étiologique. Comme nous l'avons remarqué, pour Artaud, il n'est pas possible de trouver étiologiquement la cause de la maladie. Loin de là, il a voulu découvrir la cause *mystique* de ses difficultés et il l'a nommée « cruauté ». La notion de cruauté, certes, il en traitera du *Théâtre et son double* aux derniers écrits — surtout dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, — mais est-elle toujours la même ? Ne subit-elle aucun changement ? C'est ce que nous examinerons dans la prochaine partie.

2^e partie : L'avatar de la cruauté

2-0. La cruauté : une notion centrale du théâtre artaldien

Nous avons éclairé, dans la première carrière d'Artaud, la notion assez particulière du moi et la maladie qui l'attaquait sans cesse. Pour aborder sa propre difficulté, Artaud adopte une attitude qui peut être divisée en diagnostic et traitement. Dans la partie précédente, nous nous sommes cependant bornés à traiter des textes des années 20 et, au plus, des lettres qu'il a écrites en 1932 à George Soulié de Morant. C'est parce que la notion du moi, à travers des années 30, change de fond en comble au point que ne sera plus applicable le « traitement » qu'il a pratiqué dans *L'art et la mort*.

Nous donnons ici une grande importance aux réflexions et pratiques qu'Artaud a faites dans le domaine du théâtre. D'abord parce qu'il réfléchit sur le théâtre toute sa vie — même dans les asiles d'aliénés où il était impossible bien entendu de représenter une pièce —, et puis parce que le développement de sa « théorie » du théâtre se conforme bien au changement de sa notion du moi. C'est en examinant l'itinéraire des avatars de la notion de cruauté qu'on pourra savoir quelle place occupe la notion du moi dans sa théorie du théâtre, car la notion de cruauté se transforme aussi complètement que celle du moi. Dans le domaine des études théâtrales, il semble impossible de placer sa théorie dans l'histoire du théâtre européen, tant elle apparaît souvent loufoque du point de

vue de la mise en scène et même impossible à réaliser¹⁶⁸ ; et dans celui de la pratique théâtrale, même un metteur en scène comme Jerzy Grotowski, qui loue Artaud d'avoir, comme un prophète, définitivement frayé la voie du théâtre d'avant-garde, ne peut pas ne pas reconnaître la médiocrité méthodologique de la théorie : « On me parle souvent d'Artaud quand je parle de « cruauté », bien que ses formules aient été fondées sur d'autres prémisses et aient un sens différent. Artaud a été un visionnaire extraordinaire, mais ses écrits ont peu d'importance méthodologique par ce qu'ils ne sont pas le produit d'investigations pratiques à long terme. C'est une étonnante prophétie, pas un programme. »¹⁶⁹ Mais de notre part, il s'agit toujours de savoir comment fonctionne la notion du moi dans sa théorie du théâtre et cela n'a rien à voir avec la réalisabilité sur la scène. Plutôt, comme nous le verrons plus tard, les notions du moi et de cruauté constituent un autre espace que la scène du théâtre, comme un espace impossible¹⁷⁰. En examinant la notion de cruauté, nous éclaircirons cet espace théâtral assez particulier à Artaud pour l'exclure du contexte de la mise en scène européenne.

Posons donc la cruauté au centre de sa théorie dont le développement même peut être expliqué par le changement de la notion de cruauté. Du point de vue de la cruauté, on peut partager les activités d'Artaud consacrées au théâtre

¹⁶⁸ Beaucoup de commentateurs, en effet, font remarquer l'impossibilité du théâtre artaldien. Paule Thévenin, par exemple, dans son article intitulé « L'impossible théâtre », dit : « Le théâtre est partout ou alors il n'est nulle part. Il est présent dans tous les textes écrits par Antonin Artaud et dans tous les gestes de sa vie. Il est surtout là quand il lui arrive de lire un de ses poèmes. Le théâtre c'est sa parole même. » [Paule Thévenin, *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Paris, coll. Fiction & Cie, Seuil, 1993, p.126]

¹⁶⁹ Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, coll. Théâtre vivant, L'Age d'homme, 1971, p.22. Il est vrai comme le dit Grotowski que, dans ses écrits des années 30, y compris *Le Théâtre et son Double*, Artaud, semble-t-il, ne fait que métaphoriser le théâtre et qu'il ne donne aucune indication concrète qui servirait à la matérialisation sur la scène. Il parle de peste et d'alchimie, ce qui nous donne certes des images du théâtre, mais il ne nous apprend pas comment les réaliser dans l'espace théâtral. Ce qu'il dit du théâtre n'est pas un programme, mais une idée sur laquelle devrait reposer la réalisation théâtrale.

¹⁷⁰ Cet espace fait contraste avec l'espace de Peter Brook qui parle de « l'espace vide », espace où on peut faire ce qu'on veut. Tout au contraire, l'espace artaldien est un espace où on ne peut rien faire.

en trois étapes: l'époque du Théâtre Alfred Jarry où n'apparaît pas encore la notion de cruauté ; et puis les années 30 où Artaud développe cette notion surtout dans *Le Théâtre et son double* ; enfin la fin de sa carrière où il ne réalise plus une pièce — si on ne prend pas *Pour en finir le jugement de dieu* pour une œuvre théâtrale —, mais parle sans cesse du théâtre dont sa mort empêche la réalisation¹⁷¹.

Il y a certes une continuité théorique entre les textes concernant le Théâtre Alfred Jarry et *Le Théâtre et son double*, mais il faut les séparer même de force pour mettre l'accent sur la place importante qu'occupe la notion de cruauté dans la théorie artaldienne du théâtre. En ce faisant on pourra remarquer un défaut théorique du Théâtre Alfred Jarry et comprendre comment la théorie se développe et ce qu'est la nouveauté du *Théâtre et son double* par rapport à la théorie sur laquelle repose le Théâtre Alfred Jarry.

2-1. Le théâtre sans cruauté

2-1-1. Le Théâtre d'Artaud dans les années 20

Le Théâtre Alfred Jarry, fondé par Robert Aron, Roger Vitrac et Antonin Artaud et financé surtout par Yvonne Allendy¹⁷², la femme du docteur René Allendy qui traitait Artaud, représenta quatre spectacles de 1927 à 1929. Ses activités furent toujours en butte aux interventions des surréalistes¹⁷³. Pour cette raison, les manifestes du Théâtre Jarry et les textes qu'Artaud écrivit à ce sujet sont souvent moins théoriques que polémiques. On a en outre conservé

¹⁷¹ « Lettre à Paule Thévenin (le 24 février 1948) », *O.C.*, t.XIII, pp.146-147.

¹⁷² Marguerite Frémont, *La vie du Dr. René Allendy 1889-1942*, Castelnau-le-Lez, Climats, 1994, pp.82-84 ; Florence de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud*, Paris, Fayard, 2006, p.338.

¹⁷³ Voir par exemple : « Entretien avec Robert Aron », *Le nouveau planète*, n°7, Février 1971, pp.47-49 ; *O.C.*, t.II, note 10, pp.282-285. Et ce sont les activités du Théâtre Jarry qui mènent Artaud à une exclusion définitive du groupe surréaliste.

trop peu de textes d'Artaud sur la « théorie » du Théâtre Alfred Jarry pour approfondir la question. Il est pourtant évident qu'il y a, entre ces quelques textes et *Le Théâtre et son double*, une différence suffisamment importante dans la conception théâtrale pour justifier l'hypothèse d'un changement dans la pensée d'Artaud, fût-il très subtil. Malgré ces difficultés, nous allons donc nous efforcer de dégager l'idée principale des textes consacrés par Artaud au Théâtre Alfred Jarry.

2-1-2. « Ignorer le théâtre »

Étrangement, l'article intitulé « L'évolution du décor », qui se trouve au début du tome II des *Œuvres complètes* d'Artaud et qui précède les textes concernant le Théâtre Alfred Jarry, n'aborde point l'évolution du décor : il s'agit plutôt de remarques sur de grands dramaturges comme Shakespeare, Eschyle, etc. accompagnées de réflexions sur la mise en scène, qui prévoit l'idée du Théâtre Alfred Jarry : en quoi leurs pièces sont-elles théâtralement importantes ? En ce qu'ils « ont pensé en dehors du théâtre », c'est-à-dire qu'ils « ignore[nt] la mise en scène, le théâtre »¹⁷⁴. Mais que signifie ignorer la mise en scène et le théâtre ? L'espace théâtral est ici pour Artaud un lieu de liberté empêché de se réaliser par les conditions matérielles comme décors, costumes et les limites physiques de la scène, tout ce qui, selon Artaud, n'a rien à voir avec l'idée qu'aurait exprimée la pièce. Les grands dramaturges qu'il cite — Shakespeare, Sophocle et Eschyle — le savent bien et ils suppriment donc les éléments inutiles — décor, costume, lumière etc. — dans le théâtre. Logiquement, cela rend impossible la fidélité au texte, mais c'est cette fidélité elle-même que le texte refuse rigoureusement. Artaud veut libérer la mise en scène de la tyrannie du texte :

L'asservissement à l'auteur, la soumission au texte, quel funèbre bateau ! Mais chaque texte a des possibilités infinies.

¹⁷⁴ *L'Évolution du décor*, O.C., t.II, p.9.

L'esprit et non la lettre du texte ! Mais un texte demande plus que de l'analyse et de la pénétration.¹⁷⁵

Mais en quoi consiste exactement ce refus de la fidélité au texte ? Est-ce abandonner le texte même ? Non : pour Artaud, le texte n'est point un obstacle qui rendrait difficile le comportement de l'acteur, il est indispensable plutôt, il est ce sans quoi le théâtre serait dénué de valeur :

Mais le théâtre, il faut le rejeter dans la vie.

Ce qui ne veut pas dire qu'il faut faire de la vie au théâtre. Comme si on pouvait seulement imiter la vie. Ce qu'il faut, c'est retrouver *la vie du théâtre*, dans toute la liberté.

Cette vie est tout entière incluse dans le texte des grands tragiques, quand on l'entend avec sa couleur, qu'on le voit avec ses dimensions et son niveau, son volume, ses perspectives, sa particulière densité.¹⁷⁶

Il s'agit de la vie, et pas seulement, pour Artaud dans le domaine du théâtre ; en poésie, en peinture, en cinéma, c'est-à-dire dans tout art, il s'agit toujours de la vie. Dans cet article, Artaud affirme que, pour retrouver la vie, ce qu'on appelle ordinairement théâtre, espace dominé par les conditions matérielles, doit être rejeté. À la vie Artaud oppose le plateau, le décor et même les acteurs, tout ce qui est extérieur au texte. Comme le remarque Henri Gouhier, Artaud distingue en effet nettement, dans le théâtre, l'intérieur et l'extérieur, le premier l'emportant sur le dernier : « Voici donc un thème fondamental de la philosophie du théâtre selon Artaud : le drame est intérieur et ce qui dans la mise en scène concerne le monde extérieur où il se joue est secondaire, l'art véritable du metteur en scène étant de rendre sensible cette intériorité. »¹⁷⁷ Cette tendance à favoriser l'intériorité subsiste dans le Théâtre

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.10

¹⁷⁷ Henri Gouhier, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, Vrin, p.44.

Alfred Jarry.¹⁷⁸

Une question demeure, cependant : si les éléments extérieurs du théâtre sont à ignorer et rejeter, dans quelle conditions le metteur en scène produit-il l'espace théâtral et comment l'acteur se comporte-t-il ? Artaud répond lui-même à cette question dans un des manifestes du Théâtre Alfred Jarry :

Une mise en scène, une pièce seront toujours sujettes à caution, à révision, de telle sorte que des spectateurs venant à plusieurs soirs d'intervalle n'aient jamais le même spectacle devant les yeux. Le Théâtre Jarry brisera donc avec le théâtre, mais en plus il obéira à une *nécessité* intérieure où l'esprit a la plus grande part.¹⁷⁹

Le théâtre d'Artaud n'est nullement anarchique ni improvisé. Il est toujours régi par une sorte de règle qui détermine l'espace, cette « *nécessité* intérieure », qu'il souligne, et c'est elle qui demande à briser les éléments extérieurs. Il faut cependant prendre garde de ne pas relâcher à la hâte cette nécessité intérieure à l'intériorité qu'il voulait en vain exprimer avec des mots. Cette nécessité ne concerne pas l'expression de l'acteur ni l'extériorisation de son intériorité, mais plutôt la détermination de l'espace théâtral que doit réaliser le metteur en scène : d'un côté, le décor, les costumes, la scénographie, visibles et extérieurs ; de l'autre, les sentiments, l'atmosphère, invisibles et intérieurs. L'intérieur est en même temps spirituel et vient de l'au-delà. C'est pour cela qu'Artaud appelle la *nécessité* intérieure : « *nécessité* spirituelle »¹⁸⁰. Il faut donc distinguer nettement le couple intérieur / extérieur utilisé dans le contexte théâtral, de

¹⁷⁸ « Manifeste pour un Théâtre avorté », O.C., t.II, p.23 : « Si nous faisons un théâtre ce n'est pas pour jouer des pièces, mais pour arriver à ce que tout ce qu'il y a d'obscur dans l'esprit, d'enfoui, d'irrévélé se manifeste en une sorte de projection matérielle, réelle. »

¹⁷⁹ « Théâtre Alfred Jarry saison 1928 », O.C., t.II, p.26.

¹⁸⁰ « Le Théâtre Jarry ne triche pas avec la vie, ne la singe pas, ne l'illustre pas, il vise à la continuer, à être une sorte *d'opération magique* sujette à toutes les évolutions. C'est en cela qu'il obéit à une *nécessité* spirituelle que le spectateur sent cachée au plus profond de lui-même. Ce n'est ici pas le moment de faire un cours de magie actuelle ou pratique, mais c'est pourtant bien de magie qu'il s'agit. » [« Théâtre Alfred Jarry saison 1928 », p.27.]

celui par lequel Artaud explique la maladie de sa pensée : l'impossibilité de penser qui lui interdit de sortir de son for intérieur avec des mots.

En tout cas, comme le remarque Krzywkowski¹⁸¹, l'expression « nécessité intérieure » nous renvoie tout de suite à la théorie d'un peintre moderne : Wassily Kandinsky. Ce n'est pas seulement parce que les deux artistes adoptent la même expression que nous traitons d'eux, mais que la nécessité intérieure se trouvant au centre théorique et même un but de leur art, ils développent une théorie dualiste, soit du théâtre soit de la peinture. Malgré la différence de domaine artistique, les schémas intérieur / extérieur des deux théoriciens méritent d'être comparés et la compréhension de l'un aidera à saisir l'autre.

Il ne s'agit pas de suggérer une influence directe qu'aurait exercée le peintre sur Artaud, ni d'affirmer qu'Artaud a lu les livres théoriques de Kandinsky, mais seulement de mettre en relief, à travers l'examen de la théorie de ce peintre, la particularité et les problèmes spécifiques des réflexions d'Artaud sur le Théâtre Alfred Jarry et le théâtre en général. Tous deux mettent l'accent sur la distinction entre extérieur et intérieur, distinction qui constitue le centre théorique de la philosophie d'Artaud. Déterminer ce que sont extérieur et intérieur chez le peintre, servira à éclairer les deux domaines qui partagent l'espace théâtral d'Artaud.

Point ligne plan, un des principaux livres théoriques de Kandinsky, commence par cette déclaration : « Tout phénomène peut être vécu de deux façons. Ces deux façons ne sont pas arbitrairement liées aux phénomènes — elles découlent de la nature des phénomènes, de deux de leur propriétés : Extérieur — Intérieur. »¹⁸² Et juste après cette explication, Kandinsky prend l'exemple d'une vitre qui sépare un spectateur du brouhaha de la rue. Le peintre identifie celui-ci avec « la vie intérieure de l'œuvre » qui se trouve « au-delà ». Il

¹⁸¹ Isabelle Krzywkowski, « « Le côté révélateur de la matière » masques, mannequins et machines dans le théâtre Antonin Artaud (1920-1935) », *Antonin Artaud 2 : Artaud et les avant-gardes théâtrales*, p.47, n.33.

¹⁸² Wassily Kandinsky, *Point ligne plan*, Paris, coll. Bibliothèque Médiations, Denoël, 1970, p.25.

affirme que la vitre extérieure à la vie de l'œuvre empêche le spectateur d'accéder à celle-ci. Mais ce n'est pas un bon exemple car on a l'impression qu'en ouvrant la fenêtre et en sortant du bâtiment le spectateur pourrait participer au brouhaha qui arrive au-dehors. Or l'élément extérieur de la peinture n'est pas un simple obstacle facile à supprimer : il en constitue plutôt, quoique le peintre veuille l'en exclure, un élément inséparable. Kandinsky précise cela ailleurs : « Deux éléments constituent l'œuvre d'art : l'élément *intérieur* et l'élément *extérieur*.

Le premier, pris à part, est l'émotion de l'âme de l'artiste. Cette émotion possède la capacité de susciter une émotion foncièrement analogue dans l'âme du spectateur.

Aussi longtemps que l'âme est liée au corps, elle ne peut normalement entrer en vibration que par l'intermédiaire du sentiment. Celui-ci est donc le pont qui conduit de l'immatériel au matériel (l'artiste) et du matériel à l'immatériel (le spectateur).

Émotion — sentiment — œuvre — sentiment — émotion »¹⁸³

Comme la matérialité de l'œuvre picturale ne peut être enlevée, on ne doit pas faire abstraction de l'élément extérieur et, en effet, dans toute sa carrière artistique, Kandinsky se préoccupe de la forme comme véhicule portant l'élément intérieur qu'est « la vibration de l'âme ».

La forme ne s'identifie pourtant pas avec l'objet extérieur à représenter. Comme le remarque Alexandre Kojève, neveu du peintre, Kandinsky s'est efforcé de s'éloigner de la représentation et de dissocier la forme de l'objet extérieur : « D'une manière générale, le tableau « total » n'étant pas la « représentation » d'un objet, *est* lui-même un objet. Les tableaux de Kandinsky sont non pas des peintures d'objets, mais des *objets* peints : ce sont des objets au même titre que les arbres, les montagnes, les chaises, les États... sont des

¹⁸³ Wassily Kandinsky, « La peinture en tant qu'art pur », *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, Paris, coll. Savoir, Hermann, 1974, p.193.

« objets » ; seulement, ce sont des objets picturaux, des peintures « objectives ». Le tableau « total » *est* comme *sont* les objets, c'est-à-dire, il *est* d'une manière *absolue* et non relative ; il *est*, indépendamment de ses *relations* avec quoi que ce soit d'autre que lui ; il *est*, comme *est* l'Univers. Et c'est pourquoi le tableau « total » est aussi un tableau « absolu »¹⁸⁴. En effet, le tableau total est un Univers qui est pour lui-même et en lui-même et il n'a rien auquel recourir pour être. En quoi la « nécessité intérieure » intervient-elle dans le tableau total ? Kandinsky lui-même définit cette notion : « En bref, l'effet de la nécessité intérieure, et donc le développement de l'art, est une extériorisation progressante de l'éternel-objectif dans le temporel-subjectif. Et donc, d'autre part, la lutte de l'objectif contre le subjectif. »¹⁸⁵ Cela veut dire que la notion de nécessité intérieure ne supprime point l'objet, mais plutôt qu'elle a le rôle de relier l'objet à la peinture. C'est un principe qui légitime la relation de la peinture avec le monde extérieur. Dans *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* où la nécessité intérieure occupe une place théorique importante, Kandinsky traite du choix de l'objet qui nous conduit efficacement à la Beauté, sans envisager d'en débarrasser de la peinture¹⁸⁶. Certes Michel Henry suggère la possibilité que la forme de Kandinsky ne soit pas seulement

¹⁸⁴ Alexandre Kojève, *Les peintures concrètes de Kandinsky*, Bruxelles, coll. Palimpsestes, La lettre volée, 2001, p.35.

¹⁸⁵ Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, coll. Folio essais, Denoël, p.136.

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp.125-126 : « La "nature", c'est-à-dire l'environnement perpétuellement mouvant de l'homme, met continuellement, par l'intermédiaire des touches (objets), les cordes du piano (l'âme) en vibration. Ces effets, qui nous paraissent souvent chaotiques, résultent de trois éléments : l'effet de la couleur de l'objet, de sa forme, et l'effet propre, indépendant de la forme et de la couleur.

C'est alors que l'artiste intervient. A la place de la nature, c'est lui qui ordonne et met en œuvre ces trois facteurs. Il en résulte qu'ici aussi ce qui importe, c'est l'efficace. *Le choix de l'objet (élément qui, dans l'harmonie des formes, donne le son accessoire) dépend d'un contact efficace avec l'âme humaine.*

Conséquence : *le choix de l'objet relève également du Principe de la Nécessité Intérieure.* »

Cette explication est loin du « tableau total » dont parle Kojève. Mais par la notion de nécessité intérieure, la rupture de Kandinsky avec les peintures du passé est atténuée et le peintre peut trouver place dans l'histoire de la peinture. En ce sens, Kojève, en ignorant la notion de nécessité intérieure, aggrave la rupture.

déterminée par la nécessité intérieure, mais s'identifie au contenu abstrait : « Les analyses précédentes confèrent à ce concept une double signification. D'une part la forme est abstraite en ce sens qu'elle est déterminée de façon exclusive par le contenu abstrait, par la Nécessité Intérieure. D'autre part, nous le pressentons du moins, la forme est abstraite en un sens beaucoup plus radical, en ce sens qu'elle est homogène au contenu abstrait et, à la limite, identique à lui. Ce n'est plus dans le monde, c'est dans cette dimension nocturne de la subjectivité absolue qu'elle trouve son être le plus propre, venant ainsi prendre place dans l'équation à la quelle Kandinsky a confié le pouvoir de formuler la réalité véritable :

Intérieur = intériorité de la subjectivité absolue = vie = invisible = pathos = contenu abstrait = *forme abstraite*. »¹⁸⁷ Mais, au moins dans *Du spirituel dans l'art*, la forme n'est qu'une « représentation de l'objet »¹⁸⁸. Que l'objet soit réel ou non réel, cela importe peu car ce qui compte c'est que l'objet se trouve extérieur à l'œuvre et que la nécessité intérieure fonctionne pour relier les deux domaines : l'œuvre et l'objet.

En somme, la philosophie artistique de Kandinsky, du moins à l'époque où il recourt à la notion de nécessité intérieure, n'élimine jamais le domaine extérieur par rapport à l'œuvre elle-même. Lorsqu'il parle de l'art pur, la pureté ne réside pas dans la suppression de l'élément extérieur de l'œuvre, mais dans une synthèse de l'élément intérieur (« l'émotion de l'âme de l'artiste ») et l'élément extérieur (« *la forme [qui] est l'expression matérielle du contenu abstrait* ») déterminé par la nécessité intérieure. C'est pourquoi il conclut que « *Une belle œuvre est par conséquent la liaison régulière de deux éléments, l'intérieur et l'extérieur.* »¹⁸⁹

¹⁸⁷ Michel Henry, *Voir l'invisible sur Kandinsky*, Paris, coll. Quadrige, PUF, 2005, p.51.

¹⁸⁸ Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p.115.

¹⁸⁹ Wassily Kandinsky, « La peinture en tant qu'art pur », *op. cit.*, p.194.

2-1-3. Double extérieur

Kandinsky, en se servant de la notion de nécessité intérieure, envisage une sorte de dualisme dans la peinture en tant qu'art pur. Peut-on établir par là un parallélisme entre sa peinture et le théâtre d'Artaud ? Il est certes évident qu'Artaud, lui aussi, adopte une conception dualiste du théâtre et que, comme Kandinsky distingue l'intérieur et l'extérieur de la peinture, il distingue dans le théâtre les éléments essentiels (l'intérieur) et ceux qui sont inessentiels (l'extérieur). Il va pourtant de soi que l'intérieur et l'extérieur qui apparaissent dans la théorie théâtrale d'Artaud ne sont pas identiques à ceux dont traite Kandinsky pour développer sa théorie picturale. Malgré la différence de domaine artistique, passer en revue les deux paires de l'intérieur et de l'extérieur et les comparer servira à mettre en lumière la théorie dualiste du théâtre artaldien.

Pour Kandinsky, comme nous l'avons déjà vu, l'élément extérieur est la forme comme « *expression matérielle du contenu abstrait* », mais c'est en même temps, dans la mesure où la peinture reste une « représentation de l'objet », l'objet à représenter. L'intention du peintre est de débarrasser l'objet de la forme pour que celle-ci ne dépende plus de celui-là et existe par elle-même. Il avoue pourtant que l'élément extérieur de sa peinture comme représentation demeure la forme doublée de l'objet. C'est pour cela qu'il lui faut, surtout au début de sa carrière, recourir à la notion de nécessité intérieure comme un principe de choix de l'objet qui, au fond, n'a rien à voir avec la beauté intérieure.

Pour Artaud aussi, l'extérieur du théâtre est constitué de deux éléments : d'une part, les conditions matérielles de la scène, décors, costumes, musiques, tout ce qu'il faut ignorer ; et de l'autre, le texte. Alors que le premier élément extérieur est sur la scène, le texte se trouve toujours en dehors et la détermine préalablement. C'est pourquoi il faut que l'auteur de la pièce ignore le théâtre. Dans ce cas, « théâtre » veut dire les conditions matérielles du théâtre, les parties dont est constituée une représentation théâtrale.

Dès lors, pour Artaud, le texte n'est aucunement à rejeter, mais il se

trouve au point de départ du théâtre¹⁹⁰. Il précise effectivement l'importance du texte dans le deuxième manifeste du Théâtre Alfred Jarry :

Pour cette définition que nous essayons de donner au théâtre, une seule chose nous semble invulnérable, une seule chose nous paraît vraie : le texte. Mais le texte en tant que réalité distincte, existant par elle-même, se suffisant à elle-même, non quant à son esprit que nous sommes aussi peu que possible disposés à respecter, mais simplement quant au déplacement d'air que son énonciation provoque. Un point, c'est tout.¹⁹¹

Il n'a donc aucune raison ni besoin de rejeter le texte qui lui paraît « vrai ». Cela ne contredit pas l'analyse qu'a faite A. Veinstein sur la mise en scène. Selon cette analyse, Artaud, ainsi que Craig et Appia, ont poussé la mise en scène « du respect de l'auteur à la liberté de l'interprète »¹⁹². Mais c'est toujours par rapport au texte que la liberté se réalise et, en ce sens, elle dépend complètement du texte. Cela ne signifie pas du tout que le texte soit un joug qui enchaîne le théâtre, mais que, comme extériorité, il fait partie intégrante du théâtre.

La division extérieur / intérieur est-elle pertinente dès l'époque du théâtre Alfred Jarry ? Certes Artaud n'évoque pas cette distinction dans les textes qui sont conservés de cette époque, mais il est évident qu'il vise à montrer l'invisible et le secret dans l'espace théâtral :

Nous croyons à toutes les menaces de l'invisible. Et c'est contre l'invisible même que nous luttons. Nous sommes tout entier appliqués à déterrer un certain nombre de secrets. Et nous

¹⁹⁰ C'est aussi vrai dans *Le Théâtre et son double*. Comme nous le remarquons plus tard, « En finir avec les chefs-d'œuvre » ne signifie même pas abandonner le texte pour construire le vrai théâtre, mais simplement renoncer à interpréter psychologiquement la pièce.

¹⁹¹ « Théâtre Alfred Jarry, première année. — saison 1926-1927 », *O.C.*, t.II, p.20.

¹⁹² André Veinstein, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, coll. Bibliothèque d'esthétique, Flammarion, 1955, p.316.

voulons justement mettre à jour cet amas de désirs, de rêveries, d'illusions, de croyances qui ont abouti à ce mensonge auquel nul ne croit plus, et qu'on appelle par dérision semble-t-il : le théâtre.¹⁹³

Pour lui, l'invisible à montrer dans le théâtre, c'est ce qui hante notre corps et pénètre dans l'esprit jusqu'à la maladie. Rappelons tout de suite qu'Artaud assure que l'origine de sa maladie ne peut pas être détectée dans ce monde-ci, mais se trouve au-delà, voire invisible. Et une des causes principales qui l'amena à la rupture avec le surréalisme concerne les « diagnostics » qu'ils ont faits : les surréalistes voit dans le monde matériel et extérieur une cause de problème intérieur du moi — c'est pour cela que pour Breton le « changer la vie » de Rimbaud s'identifie avec le « transformer le monde » de Marx¹⁹⁴ — et cela les renvoie à la révolution matérialiste ; par contre, Artaud ne trouve pas que la situation du monde matériel puisse être la cause de la maladie. Pour lui, il y a une rupture profonde entre le moi intérieur et le monde extérieur. Alors qu'est-ce qui a provoqué la maladie de l'esprit dont il souffrait ? La cause se trouve au-delà, c'est-à-dire invisible. Il est donc sans doute possible d'appliquer directement à la théorie théâtrale d'Artaud la distinction qu'a mise en lumière Michel Henry à propos de la peinture de Kandinsky, celle du visible et de l'invisible. Certes, par rapport à l'invisible qui menace la vie, le texte ainsi que d'autres conditions matérielles de la scène sont extérieurs. Mais les deux éléments extérieurs, le texte et les conditions matérielles, ont un rôle tout autre que ceux de Kandinsky, la forme et l'objet : celui-ci est réel et indépendant de la peinture, il recèle donc le Beau, qu'il soit peint ou non. Si on peint un tableau à partir de l'objet réel, cela ne fait que dégrader le Beau à peindre car « le Beau-de-l'arbre-peint est beaucoup plus *pauvre* que le Beau-de-l'arbre-réel : tout y est supprimé, on a fait *abstraction* de tout, sauf de l'aspect visuel plan, et

¹⁹³ « Manifeste pour un théâtre avorté », *O.C.*, t.II, pp.22-23.

¹⁹⁴ André Breton, *Position politique du Surréalisme*, p.68.

là encore on n'en maintient qu'un fragment. »¹⁹⁵ Kandinsky lui-même affirme : « Le fait d'appauvrir l'extérieur amène un enrichissement intérieur. »¹⁹⁶ Il tient compte de ce fait que, comme le montre Kojève, le « Beau-de-l'arbre-peint », c'est-à-dire le Beau dépendant de l'objet extérieur est plus pauvre que la Beau indépendant et autonome. Son objectif est donc de rendre la peinture indépendante de la réalité et de renoncer à la représentation qui force la peinture — plus précisément la forme — à se soumettre à l'objet. Autrement dit, Kandinsky refuse un de deux extérieurs de la peinture.

Il l'explique dans *Du spirituel dans l'art* en termes de « quoi » et « comment ». Il assure que la peinture représentative est entièrement dépendante de l'objet extérieur alors qu'il faut se demander pourquoi cet objet et non d'autres : la question est de savoir « quoi » : « L'art qui, en de telles périodes, a une vie diminuée n'est utilisé qu'à des fins matérielles. Il va chercher sa substance dans la *matière grossière*, ne connaissant pas la plus fine. Les objets, dont la reproduction semble son seul but, restent immuablement les mêmes. *Eo ipso* la question « quoi » disparaît dans l'art. Seule subsiste la question « comment » l'objet corporel pourra être rendu par l'artiste. Elle devient le credo. Cet art n'a pas d'âme. »¹⁹⁷ Poser la question de « quoi », c'est se demander ce que l'artiste, surtout le peintre, a pour mission. Or cette mission sépare inévitablement le peintre de la « matière grossière », c'est-à-dire de l'objet extérieur à la peinture car celui-ci n'a essentiellement rien à voir avec « la résonance intérieure », voire avec l'art. Pour Kandinsky, lorsqu'on en finit avec la matière grossière, on rencontre la question essentielle de l'art, qui est le « quoi ». Le passage du « comment » au « quoi », c'est en même temps celui de l'extérieur à l'intérieur : « Lorsque, en outre, ce « comment » rend les émotions de l'âme de l'artiste et permet de communiquer au spectateur une expérience délicate, l'art atteint le seuil de la voie qui lui permettra de retrouver plus tard le

¹⁹⁵ Alexandre Kojève, *op. cit.*, p.18.

¹⁹⁶ Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, p.120.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.65.

« quoi » perdu, ce « quoi » qui sera le pain spirituel de ce réveil spirituel. Ce « quoi » ne sera plus le « quoi » matériel, orienté vers l'objet de la période précédente, mais un *élément intérieur artistique*, l'âme de l'art, sans laquelle son corps (le « comment ») ne pourra jamais avoir une vie saine et véritable, de la même manière qu'un homme ou un peuple.

Ce « quoi » est le contenu que seul l'art est capable de saisir en soi et d'exprimer clairement par des moyens qui n'appartiennent qu'à lui. »¹⁹⁸

Le texte, pour Artaud, n'est aucunement la matière grossière qui dissimule la question du « quoi », mais plutôt un élément indispensable sans lequel cette question ne se poserait jamais. Il s'agit moins de l'abandon que du choix de texte. C'est pourquoi il parle souvent de Shakespeare, d'Eschyle, de Sophocle, etc., car leurs textes contiennent de la vérité. Et ils n'ont pu le réaliser qu'en ignorant le théâtre qui fait du faux comme le décor, les costumes, la musique etc. A propos du *Songe* de Strindberg, il précise cette idée :

Le théâtre actuel représente la vie, cherche par des décors et des éclairages plus ou moins réalistes à nous restituer la vérité ordinaire de la vie, ou bien il cultive l'*illusion* — et alors c'est pire que tout. Rien de moins capable de nous illusionner que l'illusion d'accessoire faux, de carton et de toiles peintes que la scène moderne nous présente. Il faut en prendre son parti et ne pas chercher à lutter avec la vie. Il y a dans la simple exposition des objets du réel, dans leurs combinaisons, dans leur ordre, dans les rapports de la voix humaine avec la lumière toute une réalité qui se suffit à elle-même et n'a pas besoin de l'autre pour vivre. C'est cette réalité fausse qui est le théâtre, c'est celle-là qu'il faut cultiver.¹⁹⁹

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.68.

¹⁹⁹ « *Le Songe* de Strindberg », *O.C.*, t.II, pp.30-31.

Voilà l'idée centrale du Théâtre Alfred Jarry. Les faux du théâtre ne sont pas à expulser mais ils ont pour fonction nécessaire de se mettre en conflit avec le texte. Le but du théâtre est de trouver le vrai sur scène et en ce sens le théâtre en lui-même ne peut être un but²⁰⁰. C'est là le dualisme théorique du Théâtre Alfred Jarry. Au contraire de Kandinsky chez qui l'essentiel, la résonance intérieure de l'âme, se réalise par l'*expulsion* de l'inessentiel, objet extérieur, hors de la forme ; pour Artaud l'essentiel, la vie, se manifeste par une *manipulation* des éléments extérieurs, texte et d'autres conditions matérielles.

Il est quand même certain qu'il y a une sorte de dualisme chez les deux théoriciens. Pour les deux cas, on peut partager en gros les éléments en intérieur et extérieur. L'élément intérieur est ce qui est à communiquer au spectateur ; l'élément extérieur est le reste. Mais celui-ci se divise en deux : pour Kandinsky, la forme et l'objet qu'elle représente ; et pour Artaud, les conditions matérielles de la scène et le texte. Alors que Kandinsky a voulu exclure l'objet extérieur pour aboutir à la peinture pure, pour Artaud le texte est un point de départ pour arriver à la vraie vie. Mais qu'exprime le texte ? Selon Artaud :

Sophocle, Eschyle, Shakespeare sauvaient certains tiraillements d'âme un peu trop au niveau de la vie normale, par cette espèce de terreur divine qui pesait sur les gestes de leurs héros, et à laquelle le peuple était plus sensible tout de même qu'aujourd'hui.²⁰¹

Artaud considère le texte comme une gravitation qui pèse sur les héros et c'est sur le geste qu'apparaissent les influences exercées par le texte. Ainsi la position transcendante qu'occupe le texte est-elle un des caractères principaux du théâtre Alfred Jarry et, comme nous le verrons, on le retrouvera également dans *Le théâtre et son double*.

²⁰⁰ Cf., Bernard Dort, « Artaud ou l'horizon de la représentation », *Théâtre en jeu, 1970-1978*, Paris, Seuil, 1979, p.254.

²⁰¹ *L'Évolution du décor*, p.11.

2-1-4. Position du texte

Presque à la même époque, Witkiewicz, un artiste polonais, qui s'occupait à la fois de peinture et de théâtre, a théorisé une idée avant-gardiste du théâtre qui mérite d'être comparée avec celle d'Artaud²⁰². A travers cette théorie, surtout celle de la Forme pure, la position spécifique du texte dans le théâtre d'Artaud sera mieux mise en relief.

Éduqué par son père peintre, Witkiewicz, en produisant lui-même des autoportraits et tableaux abstraits, consacre beaucoup de ses écrits à la théorisation de la peinture. Sa théorie partage quelques points communs avec celle de Kandinsky, son contemporain²⁰³ : d'abord le dualisme sur lequel ils insistent avec persistance dans leurs écrits ; et le fait que tous les deux visent à une indépendance de la peinture par rapport à la « réalité ». Bien entendu, cela conduira les deux peintres à l'abstraction.

Nous avons déjà vu que chez Kandinsky, l'œuvre picturale se partage en deux éléments, intérieur et extérieur. On pourrait aussi dire essentiel et inessentiel car le premier, l'émotion de l'âme, est indispensable pour que l'art atteigne son but, alors que le dernier n'est qu'un moyen. Witkiewicz, lui aussi, donne un but à la peinture — voire à tout art —, qui est, ainsi que pour Kandinsky, de communiquer un sentiment. Witkiewicz l'appelle le « sentiment métaphysique » et il y consacre un petit article pour l'expliquer. Sa définition : « Dans le temps, je définissais le « sentiment métaphysique » comme unité de la personnalité donnée immédiatement et je comprenais par « immédiateté de la donnée » la manière selon laquelle nous sont données toutes les qualités : les sons, les odeurs, les sensations tactiles etc., y compris les « qualités structurelles » (forme d'une figure, dessin d'une mélodie etc.). Cette unité de la

²⁰² Aanna Saignes compare les aspects religieux d'Artaud et de Witkiewicz : «Antonin Artaud et S. I. Witkiewicz : « Cruauté » et « Forme Pure » », *Europe*, n°873-874, nouvelle édition augmentée, 2008, pp.208-218.

²⁰³ Jacques Sojcher, « De l'un et du multiple ou de l'impossible », *Cahiers Witkiewicz n°4 : Actes du colloque international « Witkiewicz » de Bruxelles, novembre 1981*, pp.95-99

personnalité que chacun de nous possède à un degré plus ou moins élevé, je l'avais appelée sentiment « métaphysique » par opposition aux sentiments « vitaux » : amour, colère, joie etc., et « sentiment » pour faire « populairement » sentir l'immédiateté qui s'oppose à la manière de percevoir au moyen de concepts. »²⁰⁴ Ce dualisme entre « métaphysique » et « vital » détermine toute sa philosophie d'art. La vie, pour Witkiewicz, est le social qui s'oppose à l'individuel. Le but de l'art est de déceler «quelques chose d'insaisissable, quelque chose d'autre que l'on ne rencontre pas dans la vie, qui ne se trouve pas dans les événements qui se déroulent, mais existe bel et bien »²⁰⁵. La vie, ordre social, refoule les sentiments individuels et intimes de dehors. Si bien que le théâtre witkiewiczien ne doit pas être fait du point de vue de la vie courante et que ses pièces sont souvent grotesques et absurdes. De même que Kandinsky voulait conférer à la toile — c'est-à-dire au spectateur — une résonance de l'âme sans l'aide d'objet extérieur ni d'aucune référence, Witkiewicz veut réaliser une peinture qui n'ait pas besoin de concept ni d'objet du monde extérieur et qui provoque le sentiment métaphysique. Cependant, pour Witkiewicz, ce sentiment métaphysique est l'« unité de la personnalité comme donnée immédiate » et c'est là la différence fondamentale entre sa théorie et celle de Kandinsky : pour le dernier, l'intérieur à exprimer dans le tableau n'est pas subjectif mais objectif et éternel, et c'est l'extérieur qui est subjectif car, selon l'explication de Kojève, il faut choisir un point de vue pour représenter un objet extérieur et ce choix ne peut être que subjectif, alors que pour Witkiewicz, c'est toujours le « moi » qu'il faut exprimer dans l'œuvre d'art : « Etant donné que tout ce qui existe, les objets, les grands ensembles de phénomènes naturels et nous-mêmes, sur le plan psychique comme sur le plan physique, a pour caractéristique de constituer à un degré ou à un autre des tous

²⁰⁴ Stanisław Ignacy Witkiewicz, « Les sentiments métaphysiques », *Witkiewicz et la philosophie : Cahiers Witkiewicz*, n°5, pp.57-58. Là il parle à l'imparfait car il veut éviter d'utiliser le mot « sentiment » ni « métaphysique » pour ne pas exaspérer les positivistes de toutes sortes. Il emploie pourtant « sentiment métaphysique » encore ailleurs.

²⁰⁵ Stanisław Ignacy Witkiewicz, « Du théâtre artistique », *Cahiers Witkiewicz n°1 : Witkiewicz et le théâtre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976, p.35.

et des unités et de se composer de parties liées en une telle unité, c'est-à-dire constitue une unité dans la multiplicité ou inversement, je considère cette loi comme la loi fondamentale de l'existence. C'est pourquoi je prétends que l'art exprime toujours une seule et même chose, cette loi unique, de manière immédiate, sans que n'intervienne aucune considération annexe, intellectuelle, utilitaire ou en rapport avec la vie. Ce sentiment d'unité dans la multiplicité nous est immédiatement donné sous la forme de l'unité de notre personnalité, de notre « moi », ce qui me permet de qualifier l'art d'expression de l'unité de la personnalité. Et parce que ce sentiment est fondamental, je l'ai appelé sentiment métaphysique par opposition aux autres, d'où une foule de malentendus entre adversaires et moi. »²⁰⁶ De ce point de vue, représenter un objet ne fait que refuser d'exprimer la totalité de la personnalité et c'est la critique qu'il adresse au naturalisme et au réalisme. D'une autre manière que Kandinsky, Witkiewicz, lui aussi, en finit avec la représentation. Mais comment réaliser « la totalité de la personnalité » dans l'art ? En inventant une nouvelle forme qui ne dépend pas de l'objet extérieur ni du contenu de l'œuvre artistique. L'artiste a pour mission de créer une « forme pure » et l'œuvre d'art est la totalité où la forme l'emporte sur le contenu : « Et voilà précisément ce qui a toujours compté en art, cette forme nouvelle, originale, dans la création de laquelle l'artiste doit ouvertement et véritablement se réaliser et qui peut nous réveiller au plaisir esthétique après notre indigestion de formes anciennes. »²⁰⁷ Mais il ne souhaite pas pour autant, comme les dadaïstes, expulser tout contenu de l'œuvre d'art, comme il le précise lui-même : « Il ne s'agit donc pas d'une forme dépourvue de contenu, car aucun être vivant ne saurait en réaliser une semblable, mais d'une forme où les composantes en référence à la vie constituent un élément secondaire. »²⁰⁸

Witkiewicz a la conviction que, si on élimine pour arriver au sentiment

²⁰⁶ Stanisław Ignacy Witkiewicz, « De la forme pure », *Cahiers Witkiewicz* n°2 : *Witkiewicz et la peinture*, pp.36-37.

²⁰⁷ *Ibid.*, p.38.

²⁰⁸ *Ibid.*, p.34.

métaphysique ce qui n'est pas indispensable, référence extérieure, morale, et tout ce qui concerne la vie quotidienne, il reste la seule forme « commune à tous » et dans laquelle réside le contenu²⁰⁹, et que, par conséquent, la forme pure est omniprésente dans tout art : peinture, sculpture, musique, et théâtre aussi.

Mais pour le théâtre, les choses ne sont pas aussi simples qu'en peinture car c'est un art « composite » où beaucoup d'artistes collaborent. Pour le théâtre ainsi que pour la poésie ou la peinture, Witkiewicz, comme beaucoup d'avant-gardistes, adopte la méthode réductionniste : déterminer un ou des atomes irréductibles du théâtre.

Quel est alors l'atome du théâtre selon lui ? C'est « une pure succession d'événements », que le caractère « composite » du théâtre empêche souvent de garder pure : « Par contre, on ne peut imaginer une œuvre identique au théâtre car le devenir pur dans le temps n'est possible que dans la sphère des sons et des couleurs. On ne peut concevoir d'œuvres théâtrales sans interventions et sans actions de personnages — fussent-ils les plus farfelus ou les plus monstrueux — car le théâtre est un art composite qui ne possède pas, comme la peinture ou la musique, d'éléments ou de matériaux autonomes. Le théâtre actuel donne l'impression d'un art désespérément bouché qui ne peut éclater qu'en y introduisant ce que j'ai appelé le fantastique de la psychologie et du comportement. La psychologie des personnages et leur comportement doivent être un prétexte à une pure succession d'événements. L'essentiel, c'est que la continuité psychologique des personnages et celle de leur comportement ne soit

²⁰⁹ Stanisław Ignacy Witkiewicz, « Du théâtre artistique », *Cahiers Witkiewicz n°1 : Witkiewicz et le théâtre*, pp.37-38 : « Par l'élimination des divers faits communs qui ne peuvent être considérés comme fondant une unité totale, par l'élimination par exemple de la seule atmosphère, de la seule représentation de contenus (sentiments, nature, pensées ou images) où bien encore des seules expériences métaphysiques suggérées par ces œuvres, nous parvenons à la conviction que l'essence commune de phénomènes et d'objets aussi divers, dont les uns se déroulent dans le temps, les autres dans l'espace, essence qui est en fait la cause des caractéristiques communes énumérées ci-dessus, est ce que nous appelons d'ordinaire dans la vie la forme d'un contenu pris dans cette forme. Etant donné que je suis parvenu à la conviction que le contenu en tant que tel d'une œuvre d'art est secondaire, et diffère dans tous les cas (...) leur essence, qui est la cause de tous les phénomènes dérivés, doit être la forme qui leur est commune à tous. »

plus ce cauchemar qui pèse de tout son poids sur l'architecture des pièces. »²¹⁰ L'essentiel du théâtre n'est donc pas la psychologie ou le comportement des personnages, mais les événements eux-mêmes. C'est la succession de ceux-ci qui constitue la totalité de l'œuvre théâtrale et les autres éléments ne servent qu'à les faire advenir, même les personnages²¹¹. Et, cela va de soi, cette totalité théâtrale n'a aucune relation avec le monde extérieur et réel. À cette condition, le spectateur peut éprouver un sentiment métaphysique qu'on ne peut ressentir dans la vie quotidienne.

Cette affirmation pose deux questions : la succession d'événements l'emportant sur la psychologie et le comportement de personnages, la scène n'est-elle pas régie par l'anarchie ou la folie ? Dans le théâtre witkiewiczien où la pureté est exigée, quelle position le texte occupe-t-il : est-il minimalisé ou même anéanti ?

Avant de répondre, il faut rappeler que Witkiewicz n'est pas seulement réductionniste, mais aussi, nous nous permettons de le dire, « totalitariste » : plus exactement, il n'est réductionniste qu'au début de la réflexion par laquelle il construit son œuvre — dans ce cas sa théorie — en synthétisant différents éléments. Il faut, selon sa théorie, que toute œuvre artistique vise à une totalité englobant des éléments impurs : « Que sur un tableau un objet soit ici et non ailleurs, soit tel objet et non tel autre, résulte de tout un processus psychique, de la somme de tout ce que ressent intérieurement l'artiste quand il crée son tableau. Il n'est pas une machine composant uniformément les couleurs et les formes mais un être ayant en lui tout un monde d'imaginations et de sentiments. C'est pour cela que l'art le plus pur contient toujours des éléments impurs. Ce qui se traduit dans la Forme pure dépend de la conception du monde de l'artiste et de son fond émotionnel. »²¹²

²¹⁰ Stanisław Ignacy Witkiewicz, « Introduction à la théorie de la forme pure au théâtre », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°73, Gallimard, 1970, p25.

²¹¹ *Ibid.*, p.24 : « Les comédiens ne devraient pas exister en tant que tels mais comme éléments d'un ensemble, au même titre que telle tache de couleur rouge en tel tableau. »

²¹² *Ibid.*, pp.16-17.

La pureté de la succession des événements n'est exigée que dans la mesure où leur série sert à constituer une totalité. Il s'agit pour ainsi dire d'élargir la perspective et que le point de vue qui justifie le comportement d'un personnage tienne compte, non seulement de sa psychologie, mais aussi du son, du décor, de la distribution de la scène et du spectateur, etc. « Une action totalement dépourvue de sens est très difficile à admettre parce qu'on risquera toujours de présenter alors le comportement du personnage comme anormal ou né du cerveau d'un fou. Tout cela doit être justifié par une conception générale de la totalité comme le sont le ton et les phrases musicales d'une symphonie ou l'agencement des couleurs dans un tableau. »²¹³ Comme il l'avoue, il n'est pas possible d'éliminer complètement les sentiments « vitaux » et « les objets du monde réel ». Même si la forme pure est « contaminée » par leur présence, dans la mesure où « le processus de la création est lié inévitablement à tout l'univers psychique de l'artiste »²¹⁴, il s'agit plutôt de synthétiser le pur et l'impur que d'exclure ce dernier, ce qui est impossible. Il s'agit toujours de la totalité. La critique qu'il porte sur la représentation ou l'imitation s'explique de ce point de vue : la représentation n'est par principe que partielle et si elle est justifiée aux yeux du spectateur, ce point de vue lui-même est partiel et écarté de la totalité de l'œuvre : « Les personnages de théâtre n'existent que pendant le temps limité où nous les voyons sur la scène. Leur passé ou leur avenir ne doit intervenir que pour intensifier la charge et la tension des forces purement scéniques. Dans un tel théâtre, nous n'aurions pas à subir de frémissements épidermiques et nous saurions que personne ne songe à nous faire « marcher », que tout ce qu'on voit sur la scène n'est pas une imparfaite imitation de la réalité (ce qui va de soi, l'imitation totale étant par nature impossible) mais quelque chose qui se suffit à lui-même, quelque chose d'authentique et de nécessaire et non une succession de truquages destinés à provoquer l'illusion. »²¹⁵ Autrement dit, la

²¹³ Stanisław Ignacy Witkiewicz, « Précision sur la question de la forme pure au théâtre », *op. cit.*, p.56.

²¹⁴ *Ibid.*, p.54. On peut ici comparer le subjectivisme de Witkiewicz et l'objectivisme de Kandinsky.

²¹⁵ *Ibid.*, pp.61-62. Cette critique nous renvoie au commentaire que fait Kojève sur celle

représentation est dénoncée en ce qu'elle reste dans la beauté « vitale » — pour Witkiewicz l'épithète « vital » est le contraire de « formel » et quelque chose de vital est inessentiel dans le domaine de l'art — alors que l'art witkiewiczien vise à la beauté « formelle ». À cause du caractère composite du théâtre, le créateur théâtral ne peut arriver directement à la beauté formelle, il faut donc un saut qui amène de la beauté vitale qu'ont les objets du monde réel à la beauté formelle et purement artistique.

Comportement raisonnable ou comportement fou, c'est donc une fausse alternative. Qu'il soit raisonnable ou fou, s'il se situe avec justesse dans la succession d'événements qui constitue une totalité artistique, il sera justifié et provoquera la beauté artistique. Puisqu'il n'est pas justifié par la référence psychologique et « vitale », il doit être examiné sous l'aspect formel.

La question de la place du texte est plus importante pour comparer la théorie witkiewiczienne avec celle d'Artaud. Si le point de départ du théâtre est la pure série d'événements, le texte, qui se situe en dehors des événements, n'est-il pas expulsé ? Pas du tout. Au contraire, selon Witkiewicz, le texte a une si grande importance que sans lui il ne serait pas possible de réaliser le théâtre. La position subtile que Witkiewicz fait occuper au texte apparaît dans la remarque qu'il fait sur Stanislavski. Il voit deux principes à l'œuvre dans ce théâtre : « vivre totalement » et « incarner ». L'acteur doit jouer son rôle comme dans la vie : « son texte, ses mouvements doivent être le produit naturel de son

de Kandinsky : selon Kojève, la peinture représentative n'est qu'abstraite de la réalité extérieure et l'abstraction se fait subjectivement, c'est-à-dire en guise du peintre : « L'Art de la peinture « représentative » est dans l'art d'*abstraire* la composante picturale du Beau complet incarné dans le réel non-artistique, et de maintenir ce Beau abstrait dans le — ou en tant que — tableau. La peinture « représentative » est une peinture du Beau abstrait : c'est une peinture *essentiellement abstraite*. Or étant *abstraite*, cette peinture est nécessairement *subjective*. Elle l'est — d'abord — dans et pour son origine. En effet, si cette peinture « extrait » quelque chose de quelque chose, il faut que quelqu'un — un « sujet » — fasse cette extraction ; si cette peinture opère une « abstraction », il faut que cette abstraction s'opère dans et pour un « sujet ». Le Beau concret de la réalité non-artistique passe à travers ce « sujet » — le peintre — avant de s'incarner, en tant que Beau abstrait, dans le tableau. Le Beau du tableau est donc un Beau transmis par le sujet — un Beau subjectivisé dans et par cette transmission, — c'est un Beau *subjectif*. » [*Ibid.*, pp.19-20.] Même si la notion de subjectivité de Kandinsky-Kojève est complètement différente de celle de Witkiewicz, leurs critiques portées sur la représentation sont presque mêmes, ou plutôt se trouvent dans le courant de l'art moderne luttant contre la représentation.

monde intérieur, et tout doit se passer exactement comme dans la vie réelle. »²¹⁶ Ce « vivre totalement » se réalise par une « incarnation » du personnage dans l'acteur. L'incarnation, c'est selon Witkiewicz le lien indispensable entre le texte et la scène alors que « vivre totalement » n'en est que le résultat. C'est ainsi qu'il retient le seul principe de l'incarnation en expulsant l'aspect naturaliste de la théorie de Stanislavski. Mais pourquoi l'incarnation est-elle indispensable ? Parce que le théâtre selon Witkiewicz a pour but de créer sur scène « l'unité de la pluralité ». En effet, l'incarnation diffère complètement de la représentation : cette dernière suppose un modèle du rôle d'un côté — c'est-à-dire le texte — et le rôle à imiter de l'autre, ce qui détache le texte de la scène ; mais l'incarnation, en reliant les deux domaines, demande à l'acteur de créer son propre rôle : « Le comédien doit, par son texte et son comportement, se fondre dans la totalité de l'œuvre proposée (...) et n'a aucun besoin de créer un « rôle » au sens réaliste du terme, c'est-à-dire d'entrer dans les sentiments vitaux des personnages et d'imiter sur scène leurs gestes probables ou le ton de leurs phrases. Il doit vraiment créer son rôle : c'est-à-dire après avoir compris la totalité de la pièce avec toutes les répliques des personnages, avec son décor changeant dans le cours du spectacle, autrement dit après avoir compris l'idée formelle de l'œuvre, il doit travailler son rôle à seule fin de faire ce qui doit être fait, du point de vue formel. »²¹⁷ Remarquons la division artistique qu'il précise dans cette citation : le texte est clairement une partie essentielle de « la totalité de la pièce » que l'acteur doit comprendre et réaliser. Il faut donc que l'acteur obéisse au texte et aux autres éléments qui composent cette totalité pour s'y fondre lui aussi. Il n'y a pas de doute que pour Witkiewicz le rôle du metteur en scène est très limité par rapport à l'exigence formelle du texte. C'est pourquoi il délaisse beaucoup de pièces, trop réalistes pour réaliser la forme pure. « Le comédien doit se tenir lui-même « en main » comme un virtuose en musique, à cette différence près que du champ de création est beaucoup plus grand — à l'intérieur du champs

²¹⁶ Stanisław Ignacy Witkiewicz, « Précisions sur la forme pure du théâtre », *op. cit.*, p.64.

²¹⁷ *Ibid.*

unitaire de l'œuvre — et c'est là qu'intervient le metteur en scène. Chaque pièce, comme chaque poème, a une marge d'interprétation limitée et, si cette marge est dépassée, la pièce cesse d'être celle que l'auteur a écrite. Il n'y a pas de mesure objective de cette marge. Mais on voit bien que Shakespeare monté avec le réalisme de Stanislavski cesse d'être Shakespeare. Beethoven joué sentimentalement cesse d'être Beethoven. Malheureusement, il existe toujours une possibilité plus ou moins grande de mettre l'accent sur le contenu vital plutôt que sur le contenu formel et chaque œuvre d'art, fût-elle la plus pure, sera inévitablement « salie » dans son exécution, au théâtre, son audition en musique, la présence des objets en peinture. »²¹⁸ Le metteur en scène ne peut commencer que par le texte et n'est pas en mesure de renverser l'intention du texte : presque impossible d'arriver à la Forme pure à partir de pièces réalistes comme celles d'Ibsen car « Tout dépend de l'importance que l'auteur a donné au contenu formel ou au contenu vital. »

Ainsi le théâtre selon Witkiewicz a-t-il pour mission de réaliser la Forme pure à laquelle acteurs, metteur en scène et auteur de pièce doivent collaborer. Même si le texte se trouve au-dehors de la scène, il n'y a pas de distance entre eux. Witkiewicz suppose, du moins théoriquement, que l'acteur peut faire ce que lui demande le texte.

C'est sur ce point que Witkiewicz et Artaud s'opposent. Bien que tous deux donnent une grande importance au texte, pour Artaud, au contraire de Witkiewicz, il y a une trop immense distance entre le texte et l'acteur pour que celui-ci réponde à la demande de celui-là. C'est pourquoi, comme nous l'avons déjà dit, les grands auteurs ont exprimé la « terreur divine qui pesait sur les gestes de leurs héros ». A cause de cet écart, le texte ne peut servir à la « totalité » de l'œuvre comme le veut le théoricien polonais, mais, « en tant que réalité distincte, existant par elle-même, se suffisant à elle-même », exercer à distance une influence sinistre sur l'acteur en scène. Pour Artaud l'écart renvoie

²¹⁸ *Ibid.*, pp.65-66.

à « refuser la routine »²¹⁹. Certes Witkiewicz, lui aussi, veut refuser la routine mais c'est parce que la totalité est à réaliser au-delà de la routine. Dans le théâtre artaldien, en finissant avec la routine, l'acteur ne ressent que de la douleur.

A l'époque du Théâtre Alfred Jarry, Artaud n'avait pas conscience de cette distance fondamentale et l'intuition qu'il avait d'elle restait embryonnaire. Mais dans les années 30, surtout dans *Le théâtre et son double*, il approfondira une réflexion sur la relation entre le texte et l'acteur car c'est entre eux que se trouve l'essence du théâtre selon lui. Naîtra de là la notion de cruauté, notion qui le hantera jusqu'à la fin de sa carrière. Comme nous le remarquerons plus tard, c'est l'absence de la notion de cruauté qui marque la théorie du Théâtre Alfred Jarry par rapport à celle du *Théâtre et son double*. Cette notion n'est pas incompatible avec la tentative du Théâtre Alfred Jarry, mais elle amène sa théorie même à se développer jusqu'au bout, jusqu'à l'impossibilité du théâtre.

2-2. Le théâtre de la cruauté

2-2-0. Trois éléments qui caractérisent le double

Nous avons vu qu'il y a un dualisme dans la théorie du Théâtre Alfred Jarry et qu'il se manifeste comme un écart entre le texte et l'acteur sur scène. A propos de la mise en scène du *Songe* de Strindberg, il en parle ainsi : « Le faux au milieu du vrai »²²⁰. Si, comme il le dit, le texte nous paraît vrai²²¹, le décor, le

²¹⁹ Henri Béhar, « Pourquoi le Théâtre Alfred-Jarry ? », *Antonin Artaud 2 : Artaud et les avant-gardes théâtrales*, Paris-Caen, Minard, coll. La revue des Lettres modernes, p.22 : « En somme, chaque représentation du Théâtre Alfred Jarry devait être un événement unique, une remise en jeu quotidienne, un risque permanent, allant à l'encontre des usages théâtraux. Tel était aussi le propos de Jarry lui-même qui suggérait à Lugné-Poe de monopoliser toutes les innovations et de refuser la routine. C'est bien la routine qui a fait du théâtre un genre périmé, rapidement dépassé par le cinéma, et c'est bien cela qui provoque la réaction des animateurs du Théâtre Alfred-Jarry, pour qui il faut tuer le théâtre pour le retrouver dans sa pureté générique. »

²²⁰ « *Le Songe* de Strindberg », *op. cit.*, p.31.

costume, la lumière, la scénographie, etc. sont faux et à ignorer comme de grands auteurs le font effectivement dans leurs chefs-d'œuvre.

Dans le livre célèbre qu'il a composé à partir de divers articles consacrés au théâtre, il exprime ce dualisme en un mot : double. Mais Artaud va plus loin que le binarisme de vrai et de faux qu'il a conçu à l'époque du Théâtre Alfred Jarry. Dans une lettre adressée à Jean Paulhan, il explique la raison pour laquelle il a adopté le mot double pour le titre du livre :

Je crois que j'ai trouvé pour mon livre le titre qui convient.

Ce sera :

LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE

Car si le théâtre double la vie, la vie double le vrai théâtre et ça n'a rien à voir avec les idées d'Oscar Wilde sur l'art. Ce titre répondra à tous les doubles du théâtre que j'ai cru trouver depuis tant d'années : la métaphysique, la peste, la cruauté, Le réservoir d'énergies que constituent les Mythes, que les hommes n'incarnent plus, le théâtre les incarne. Et par ce double j'entends le grand agent magique dont le théâtre par ses formes n'est que la figuration, en attendant qu'il en devienne la transfiguration.

C'est sur la scène que se reconstitue l'union de la pensée, du geste, de l'acte. Et le Double du Théâtre c'est le réel *inutilisé* par les hommes de maintenant.²²²

Il faut remarquer que la métaphysique, la peste et la cruauté, sont ici prises pour des doubles du théâtre. Elles hantent sur scène le corps de l'acteur — et aussi celui du spectateur — comme la « terreur divine » qui pèse sur le héros de grands auteurs²²³. C'est ainsi que dans la première moitié du *Théâtre et son*

²²¹ « Théâtre Alfred Jarry, première année — saison 1926-1927 », *op. cit.*, p.20.

²²² « Lettre à Jean Paulhan (le 25 janvier 1936) », *O.C.*, t.V, p.196.

²²³ « L'Évolution du décor », *O.C.*, t.II, p.11.

double, Artaud analyse métaphoriquement le double que sont le théâtre ou la vie, et ce n'est qu'un développement de l'idée du Théâtre Alfred Jarry.

D'autre part, ses activités théâtrales dans les années 30 succèdent aux efforts pour répondre le problème qui lui inflige « l'impossibilité de penser » et, même dans le domaine du théâtre, Artaud ne cesse de chercher — sinon la « guérison » de sa maladie — du moins une nouvelle manière de penser. La recherche de la nouvelle pensée qu'il a tentée dans son *Art et la Mort* n'a-t-elle eu aucune efficacité ? On ne peut donner de réponse à cette question car Artaud lui-même n'en dit rien. Mais on peut dire du moins qu'au début des années 30 il a encore souffert de la maladie de sa pensée :

C'est ainsi que je me trouve absolument incapable de revenir sur une pensée, de *corriger* ce que mon cerveau m'a fourni d'un bloc sous peine de perdre toute ma pensée ; et il n'y a rien à faire. C'est pourquoi je suis tellement anxieux et tracassé par la valeur réelle de ma conférence et je serais désespéré qu'une chose où j'ai pu tout de même exprimer une partie de ce que je pense, quoique mal et sans aucune spontanéité, se révélât tout d'un coup détestable, condamnable et sans valeur et c'est pourquoi je vous demandais de me fixer avec précision et franchise, je veux dire sans scrupule et *sans rien ménager*, à ce sujet.²²⁴

C'est une lettre à Jean Paulhan, datée du 26 janvier 1932. Ce qu'il dit ici peut bien entendu être un prétexte pour expliquer la maladresse du développement de l'article intitulé « La mise en scène et la métaphysique », qui provient de la conférence qu'il avait prononcée le 10 décembre 1931. Mais il n'est pas inutile de remarquer que ce dont il se plaint ici n'est rien d'autre qu'un symptôme causé par l'impossibilité de penser. Pouvait-il se consacrer aux activités théâtrales en laissant de côté la difficulté douloureuse de penser ? Ne peut-on pas mettre en

²²⁴ « Lettre à Jean Paulhan (le 26 janvier 1932) », *O.C. t.V*, p.59.

parallèle la séparation entre l'intérieur et l'extérieur dont il s'agit dans son impossibilité de penser, et le dualisme théâtral entre le texte et d'autres éléments ?

En ce sens, il est à remarquer qu'Artaud approuve la perspective dans laquelle Jean-Richard Bloch détermine le passé et l'avenir du théâtre européen dans son *Destin du Théâtre*.

Dans ce petit essai publié en 1930, Bloch affirme que le théâtre européen tombe en décadence. L'auteur, pour qui le changement de la société doit s'accompagner d'un changement de la littérature, fait observer un bouleversement littéraire grave, du roman français surtout, qu'il qualifie de « décomposition ». Et cette décomposition se traduit par deux phénomènes : d'abord, parmi les jeunes prosateurs surtout, « certains essayent d'échapper à cet écoulement torrentiel, marque de notre temps, en se réfugiant dans les régions plus intimes de l'esprit, dans la zone de confiance. »²²⁵ : une division s'observe entre la société et l'individu ; et d'autres auteurs, dont les représentants sont Gide et Pirandello, mettent en cause les éléments du roman. « Sentant se liquéfier les assises de l'œuvre romanesque, il [André Gide] fait un bond vigoureux hors des sables mouvants et nous donne, à la place du roman qu'il sent désormais (ou provisoirement) impossible, l'historique d'un roman qu'il renonce à écrire : le roman du romancier en train d'écrire son roman. Tout un groupe d'écrivains s'est engagé derrière lui dans cette voie. »²²⁶ Ces romanciers analysent la structure dans laquelle le roman lui-même peut se produire. Il s'agit donc d'une dissection de l'œuvre elle-même. Ces deux tendances peuvent remonter, selon Bloch, à Dostoïevski qui a opté pour un point de vue intérieur, non social : « Avec Dostoïevsky, nous passons d'un monde dans l'autre, nous forçons la cloison étanche de l'individu. Nous crevons cette « peau morale », sur laquelle la psychologie classique épiait les ondes et les moirages produits par les désordres profonds. Nous nous installons au cœur de

²²⁵ Jean-Richard Bloch, *Destin du Théâtre*, Paris, Gallimard, 1930, p.14.

²²⁶ *Ibid.*, pp.14-15.

la bête.

Depuis Dostïewsky, la littérature a bifurqué. D'une part ceux qui poursuivent l'inventaire public et social de la passion, et n'excluent jamais de leurs conclusions un jugement moral. De l'autre, ceux qui, établis comme le ver dans le fruit, font leur pâture, sans dégoût ni prédilection, de la chair la plus secrète.

Parfois entraînés par l'exemple des romanciers, parfois les devançant, les neurologues, les psychiatres, les médecins et les philosophes creusent toujours plus avant et nous ouvrent les avenues de l'être intérieur.

Ainsi un nouveau merveilleux est né, le merveilleux psychique ; une nouvelle évasion nous est offerte, l'évasion intérieure. »²²⁷ Cette « cloison étanche de l'individu » met celui-ci en contradiction radicale avec la société qui l'entoure et qui lui impose un joug. C'est pourquoi la liberté peut être souvent le sujet de roman de XX^e siècle²²⁸. Ce qui se passe dans le drame est, à quelques retards près²²⁹, pareil à ce phénomène, et Bloch en parle, en traitant de Pirandello et de Tchekhov, dans le deuxième chapitre de ce livre.

Parle-t-il vraiment du théâtre, en ce sens que celui-ci est un art complexe qui se développe dans l'espace ? En tout cas, quand il parle d'Antoine, Bloch

²²⁷ *Ibid.*, pp.56-58.

²²⁸ *Ibid.*, p.87-88 : « — Une seule chose est certaine et tangible dans le monde : l'individu. Une seule chose compte pour l'individu, étant la condition de toutes les autres : la vie. Mais telle est devenue la contradiction de la société humaine, que cette vie, mon bien, mon tout, je ne la sauve qu'en la sacrifiant.

La seule atmosphère où la pensée humaine puisse respirer et se mouvoir est la liberté. Point d'invention, de progrès, d'art, de bonheur, sans elle. Mais la loi de la société s'est faite si complexe et fuyante, que cette liberté, mon trésor, mon charme, je ne peux plus la sauver qu'en la soumettant. »

²²⁹ *Ibid.*, p.79 : « *Théorème* : Une génération au moins de romanciers doit s'être mise au travail sur une époque, avant que cette époque devienne matière comique.

(Deux exceptions à ce théorème : Aristophane et Molière. En d'autres termes, le principe ci-dessus est universellement valable, sauf incursion du génie.) »

divise de force le théâtre en deux aspects, scène et poésie²³⁰. Artaud n'aurait pas accepté cette perspective selon laquelle le théâtre et la littérature se confondent, ou plus exactement, le premier n'est qu'un sous-genre dérivé de la dernière. Mais il est indubitable que l'analyse de Bloch sur l'individualisation de la littérature et du « théâtre » comme décadence l'a persuadé car il croit que la lutte de l'individu contre la société n'est qu'une illusion, en ce sens que ce type de drame fait abstraction de l'impossibilité fondamentale d'exprimer le for intérieur dans la société. Si le but de cette lutte est la liberté, l'individualisme demeure dans la même erreur que le surréalisme qui croit, pour Artaud, que l'émancipation du for intérieur renvoie à la révolution qui bouleverserait le monde extérieur. Si bien que lorsque Bloch parle de la mission du théâtre d'avenir, Artaud serait d'accord avec lui sous condition : « Plus le théâtre s'évertuera à fuir la contamination du langage quotidien, plus il répondra aux volontés de cet art universel, à quoi l'obligent la décadence des scènes locales et la subite croissance des arts et des jeux modernes.

Plus le dialogue dramatique s'affranchira du langage parlé, de ses lenteurs, de ses platitudes, s'orientera vers la stylisation et le style, reconnaîtra les nécessités du parti pris et du lyrisme, et plus il se mettra dans les conditions d'un art universel. Le lyrisme nouveau, essentiel et bref, est plus apte que le dialogue de la « comédie moyenne » à passer du génie d'un idiome dans le génie d'un autre. »²³¹ Sous condition, parce qu'Artaud veut élargir jusqu'à la limite ce que signifie « langage » alors que pour Bloch, il ne s'agit que de la dramaturgie, c'est-à-dire du texte. Comme nous allons le voir, Artaud, en délivrant le théâtre européen du joug de psychologisme, vise à produire un langage qui est le

²³⁰ *Ibid.*, p.39-40 : « La genèse de l'œuvre dramatique est difficile et lente. Elle exige des complicités durables et la patiente élaboration d'un climat favorable. En fondant le *Théâtre Libre*, à la fin du XIX^e siècle, Antoine constatait, le premier, avec une prescience géniale d'ouvrier, que la *forme* théâtrale dont ses contemporains faisaient leurs délices était morte. Avant même que l'histoire de la société lui donnât raison, il en concluait que le *fond* aussi était mort.

Mais il n'était pas en son pouvoir de susciter des dramaturges comme il avait suscité des comédiens. L'art de la scène a anticipé l'art du poète. »

²³¹ *Ibid.*, pp.142-143.

corps-même de l'acteur. On peut cependant dire que ce livre de Bloch fournit un support théorique et historique à son essai artistique. C'est pourquoi Artaud écrit à Bloch ceci :

La lecture attentive de votre « Destin du Théâtre » me démontre que nous sommes très près l'un de l'autre sur pas mal de points essentiels, et il ne faut pas me juger sur les représentations hâtives et improvisées avec des moyens de fortune, du « Théâtre Alfred Jarry ». Ces représentations ne signifiaient très exactement ni mes tendances véritables ni mes possibilités de réalisation au point de vue purement technique et professionnel. Mes tendances me poussent vers le « Théâtre intérieur », le théâtre incarnation de rêves, de pensées projetées sur la scène comme à l'état pur et sans barrière, je voudrais dire sans indication de provenance !!! Un théâtre qui tourne le dos à la vie, au réel, qui n'admet pas de limite, pas de transposition visible. Un théâtre non basé sur la psychologie humaine, habituelle des caractères, qui prend sa scène, son lieu scénique n'importe où, où la psychologie est répartie entre les hommes et les objets, où les conflits trouvent leur résolution dans un heurt à la fois de forces physiques, de sentiments élevés à la dignité de véritables personnes, d'hallucinations organiques luttant avec les hommes et objectivées.²³²

Artaud comme Bloch vise l'universel dans le théâtre et pour tous deux la vie quotidienne n'est qu'un obstacle qui empêche d'arriver au but. Selon Artaud, la vie d'aujourd'hui a complètement perdu l'être magique et virtuel : le double. C'est le double qui relie son investigation théâtrale et ses réflexions sur la notion du moi et sur sa maladie. Et ce double prend dans *Le Théâtre et son Double* trois figures : peste, métaphysique et cruauté.

²³² « Lettre à Jean-Richard Bloch (le 23 avril 1931) », *op. cit.*, p.53.

2-2-1. La Peste

Quel rôle joue la peste dans le théâtre artaudien ? Elle est une métaphore, cela va de soi. Mais en même temps c'est un exemple historique que le double apparut dans la vie. A partir d'un exemple historique où nous n'avons pas besoin de trouver de référence aux documents réels, Artaud établit un système dans lequel les actes de l'acteur se produisent. Nous pouvons analyser en gros ce système par deux questions : quels actes se produisent-ils ? Et comment ? Artaud, dans son *Théâtre et son double*, développe systématiquement ses réflexions et nous pouvons dégager l'aspect théorique de ce qu'il dit du théâtre.

Comment exerce-t-on un acte dans la vie quotidienne ? L'acte, c'est normalement une réaction contre un phénomène ou une action d'autrui : devant un phénomène extérieur, la conscience ou la volonté demande au corps d'accomplir un acte. En ce sens, l'acte, comme la pensée dont il avait été dépourvu dans les années 20, nécessite l'intériorité prise pour point de départ. Autrement dit, l'acte doit être précédé par la volonté ou la conscience, c'est-à-dire le moi muni d'intérieur.

La particularité de la peste est d'attaquer le système même qui produit des actions en passant par l'intériorité du moi. C'est pour cela que peu importe la blessure physique et visible, causée par la peste :

De ce fait, deux remarques importantes doivent être tirées, la première est que les syndromes de la peste sont complets sans gangrène des poumons et du cerveau, le pesteux a son compte sans pourriture d'un membre quelconque. Sans la sous-estimer, l'organisme ne revendique pas la présence d'une gangrène localisée et physique pour se déterminer à mourir.

La seconde remarque est que les deux seuls organes réellement atteints et lésés par la peste : le cerveau et les poumons, se trouvent être tous deux sous la dépendance directe de la conscience et de la volonté. On peut s'empêcher de respirer ou de penser, on peut précipiter sa respiration, la rythmer à son gré, la

rendre à volonté consciente ou inconsciente, introduire un équilibre entre les deux sorte de respirations ; l'automatique, qui est sous le commandement direct du grand sympathique, et l'autre, qui obéit aux réflexes redevenus conscients du cerveau.

On peut également précipiter, ralentir et rythmer sa pensée. On peut régler le jeu inconscient de l'esprit. On peut diriger le filtrage des humeurs par la foie, la redistribution du sang dans l'organisme par le cœur et par les artères, contrôler la digestion, arrêter ou précipiter l'élimination des matières dans l'intestin. La peste donc semble manifester sa présence dans les lieux, affectionner tous les lieux du corps, tous les emplacements de l'espace physique, où la volonté humaine, la conscience, la pensée sont proches et en passe de se manifester.²³³

Néanmoins la peste, cela va de soi, n'affecte pas une seule personne, mais elle provoque une sorte de pandémie. Elle ne détermine donc pas seulement une série d'actions, mais un amas d'actions qu'on peut appeler en général « drame ». C'est pourquoi Artaud donne toujours une grande importance au choix de texte et il aime — dans les programmes du Théâtre de la Cruauté et du Théâtre Alfred Jarry — établir le répertoire de ses pièces préférées. Cela ne contredit point, comme nous le verrons, ce qu'il affirme dans son « En finir avec les chefs-d'œuvre ». En tout cas par la force contagieuse de la peste, la blessure de la volonté et de la conscience du patient affecte les personnes qui l'entourent et se répand d'une façon explosive.

De là le premier point commun entre la peste et le théâtre : la communication. Atteint par la peste, on ne peut pas ne pas faire des « actes inutiles » et cette « gratuité immédiate » envahit toute la société. Artaud, en remarquant sa ressemblance avec le théâtre, explique cette gratuité provoquée par la peste :

²³³ « Le Théâtre et la Peste », *Le Théâtre et son Double*, O.C., t.IV, p.21.

Dans les maisons ouvertes, la lie de la population immunisée, semble-t-il, par sa frénésie cupide, entre et fait main basse sur des richesses dont elle sent bien qu'il est inutile de profiter. Et c'est alors que le théâtre s'installe. Le théâtre, c'est-à-dire la gratuité immédiate qui pousse à des actes inutiles et sans profit pour l'actualité.

Les derniers vivants s'exaspèrent, le fils, jusque-là soumis et vertueux, tue son père ; le continent sodomise ses proches. Le luxurieux devient pur. L'avare jette son or à poignées par les fenêtres. Le héros guerrier incendie la ville qu'il s'est autrefois sacrifié pour sauver. L'élégant se pomponne et va se promener sur les charniers. Ni l'idée d'une absence de sanctions, ni celle de la mort proche, ne suffisent à motiver des actes aussi gratuitement absurdes chez des gens qui ne croyaient pas que la mort fût capable de rien terminer. Et comment expliquer cette poussée de fièvre érotique chez des pestiférés guéris qui, au lieu de fuir, demeurent sur place, cherchant à arracher une volupté condamnable à des mourantes ou même à des mortes, à demi écrasées sous l'entassement de cadavres où le hasard les a nichées.

Mais s'il faut un fléau majeur pour faire apparaître cette gratuité frénétique et si ce fléau s'appelle la peste, peut-être pourrait-on rechercher par rapport à notre personnalité totale ce que vaut cette gratuité. L'état du pestiféré qui meurt sans destruction de matière, avec en lui tous les stigmates d'un mal absolu et presque abstrait, est identique à l'état de l'acteur que ses sentiments sondent intégralement bouleversent sans profit pour la réalité. Tout dans l'aspect physique de l'acteur comme dans celui du pestiféré, montre que la vie a réagi au paroxysme, et pourtant, il ne s'est rien passé.²³⁴

²³⁴ *Ibid.*, pp.23-24.

Comme le précise Artaud lui-même à la fin de ce passage, la gratuité n'est pas une propriété exclusive de la peste. Mais celle-ci n'est qu'une manifestation du principe d'un plus haut niveau qui détermine cette gratuité. C'est pourquoi Artaud croit que le théâtre peut jouer le rôle qu'autrefois jouait la peste et, en un sens, le théâtre ainsi que la peste ne sont qu'une manifestation d'une force qu'on peut appeler la « fatalité »²³⁵. Il faut remarquer ici que la fatalité n'est point incompatible avec le hasard qu'est la gratuité car on ne peut connaître la fatalité elle-même, c'est hors du pouvoir humain. On ne peut donc que prendre ce qu'apporte la fatalité dans ce monde-ci pour ce qui advient au hasard. Cette fatalité, en outre, n'exerce pas seulement son influence sur chaque personne, mais sur toute la société, raison pour laquelle la peste bouleverse le gouvernement d'une époque. C'est ce qu'Artaud entend en qualifiant la peste et le théâtre de communicatifs. On ne peut cependant élucider pourquoi ils sont tels car ils sont déterminés par un principe de l'au-delà :

Donner les raisons précises de ce délire communicatif est inutile. Autant vaudrait rechercher les raisons pour lesquelles l'organisme nerveux épouse au bout d'un certain temps les vibrations des plus subtiles musiques, jusqu'à en tirer une sorte de durable modification. Il importe avant tout d'admettre que comme la peste, le jeu théâtral soit un délire et qu'il soit communicatif.²³⁶

Rappelons-nous l'autodiagnostic qu'il a fait de son impossibilité de penser : au fond, la cause de cette maladie ne pourra jamais être détectée — bien que l'on puisse indiquer la cause directe de la maladie, il n'est pas possible de répondre à toute la série infinie des « pourquoi » — car, selon Artaud, la vie est déterminée par un principe supérieur, cette idée l'a séparé inévitablement de la philosophie du surréalisme qui recherche la cause d'un problème dans le monde matériel.

²³⁵ *Ibid.*, p.18 : « Si le fait est vrai, il faudrait alors considérer le fléau comme l'instrument direct ou la matérialisation d'une force intelligente en étroit rapport avec ce que nous appelons la fatalité. »

²³⁶ *Ibid.*, p.26.

La gratuité signifie la séparation fondamentale entre le domaine où advient le phénomène et celui de la cause, comme entre le monde phénoménal et le monde nouménal, et en ce sens, elle relie, non seulement le théâtre à la peste, mais aussi à l'impossibilité de penser, voire à ses activités des années 20 et 30.

Si donc la communication se passe comme nous l'avons fait observer, elle ne passe pas par la volonté, la conscience, ni même par la pensée intérieure. Nous avons déjà vu que dans *L'Art et la Mort*, Artaud avait essayé d'inventer, en pensant avec Abélard, une pensée qui se passe du for intérieur. Nous pouvons donc considérer ses réflexions sur la ressemblance entre la peste et le théâtre comme une extension de la problématique qu'il avait abordée dans *L'Art et la Mort*.

Mais si la volonté, la conscience et la pensée sont atteintes par la peste, — plus exactement ce sont les organes où elles sont assises qui sont atteints, — est-il possible que l'acteur réalise cette sorte d'action sans devenir vraiment fou ? Oui une double impossibilité touche à la fois le jeu de l'acteur et la construction de la pièce. Mais cette impossibilité n'est pas du tout la pierre d'achoppement du théâtre : c'en est au contraire un élément indispensable et Artaud accuse le théâtre contemporain d'en manquer et de s'en passer. Selon Artaud, en effet, l'impossible, comme le communicatif, relie la peste et le théâtre :

La peste prend les images qui dorment, un désordre latent et les pousse tout à coup jusqu'aux gestes les plus extrêmes ; et le théâtre lui aussi prend des gestes et les pousse à bout : comme la peste il refait la chaîne entre ce qui est et ce qui n'est pas, entre la virtualité du possible et ce qui existe dans la nature matérialisée. Il retrouve la notion des figures et des symboles-types, qui agissent comme des coups de silence, des points d'orgue, des arrêts de sang, des appels d'humeur, des poussées inflammatoires d'images dans nos têtes brusquement réveillées ; tous les conflits qui dorment en nous, il nous les restitue avec leurs forces et il donne à ces forces des noms que nous saluons comme des symboles : en voici qu'a

lieu devant nous une bataille de symboles, rués les uns contre les autres dans un impossible piétinement ; car il ne peut y avoir théâtre qu'à partir du moment où commence réellement l'impossible et où la poésie qui se passe sur la scène alimente et surchauffe des symboles réalisés.²³⁷

C'est là qu'Artaud prend pour exemple *Domage qu'elle soit une putain* de John Ford, pièce qu'il appelle *Annabella*. Il est clair qu'Artaud identifie ce que font Annabella et le héros, « un être rué dans une revendication insolente d'inceste », avec les actes bizarres et excessifs du pestiféré. Là il n'y a ni hésitation ni réticence, cette pièce pousse les acteurs à bout et leur permet de dépasser aisément les lois morales et sociales. Rien ne refoule cette révolte et de ce fait « nous nous croyons arrivés au paroxysme de l'horreur, du sang, des lois bafouées ». Mais grâce à cette horreur, on trouve la « liberté absolue dans la révolte ». C'est pourquoi Artaud insiste, à la fin du « Théâtre et la Peste », sur les possibilités apparues sur la scène, au lieu de l'impossibilité qui hante l'acteur :

Comme la peste, le théâtre est donc un formidable appel de force qui ramènent l'esprit par l'exemple à la source de ses conflits. Et l'exemple passionnel de Ford n'est, on le sent très bien, que le symbole d'un travail plus grandiose et tout à fait essentiel.

La terrorisante apparition du Mal qui dans les Mystères d'Éleusis était donnée dans sa forme pure, et était vraiment révélée, répond au temps noir de certaines tragédies antiques que tout vrai théâtre doit retrouver. Si le théâtre est comme la peste, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de

²³⁷ *Ibid.*, p.27.

l'esprit.²³⁸

Lorsqu'il dit que les « possibilités perverses de l'esprit » reposent sur un fond de cruauté, il indique le passage de l'impossible très difficile et douloureux au possible noir et victorieux. De même que la pièce de John Ford n'est aucunement anarchique, mais que l'auteur programme très rigoureusement le dépassement des lois ou de la morale, de même Artaud veut introduire ce passage de l'impossible au possible dans son théâtre. C'est pourquoi il compare le théâtre à la peste qui fraye la voie pour ce passage :

Il y a en lui [le théâtre] comme dans la peste une sorte d'étrange soleil, une lumière d'une intensité anormale où il semble que le difficile et l'impossible même deviennent tout à coup notre élément normal.²³⁹

Il ne faut donc pas oublier qu'Artaud a déjà trouvé dans les descriptions historiques cette voie frayée par la peste : il relève le fait que la propagation de la peste ne dure que pendant cinq mois et ne donne pas lieu à l'anéantissement du peuple d'une région. Autrement dit, la peste prévoit, en préparant un désastre extraordinaire, un nouvel ordre de la société. C'est pourquoi, du moins pour Artaud, l'apparition de la peste est parallèle « à l'occasion d'un simple changement de gouvernement » de l'an 660 avant J.-C. dans la ville sacrée de Mékao au Japon. Peu importe qu'il n'existât pas de ville nommée Mékao au Japon. La peste elle-même n'est pas seulement une force noire, mais elle libère des forces et par là affecte socialement des gens. Artaud a repéré des forces communes entre théâtre et peste qui ont été perdues dans la vie quotidienne, et a voulu les évoquer :

Et c'est ainsi que tous les grands Mythes sont noirs et qu'on ne peut imaginer hors d'une atmosphère de carnage, de torture, de

²³⁸ *Ibid.*, p.29.

²³⁹ *Ibid.*, p.30.

sang versé, toutes les magnifiques Fables qui racontent aux foules le premier partage sexuel et le premier carnage d'essences qui apparaissent dans la création.

Le théâtre, comme la peste, est à l'image de ce carnage, de cette essentielle séparation. Il dénoue des conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités, et si ces possibilités et ces forces sont noires, c'est la faute non pas de la peste ou du théâtre, mais de la vie.²⁴⁰

Il est bien possible que les nouvelles possibilités provoquées par le théâtre soient refoulées. On peut aisément imaginer que cette précision renvoie au fait réel des quelques représentations du Théâtre Alfred Jarry qui avaient échoué à cause de l'intervention de surréalistes qui s'occupaient trop de la vie quotidienne pour comprendre ce qu'Artaud appelle forces noires.

Nous avons d'abord supposé deux questions pour aborder « Le Théâtre et la Peste » : quels actes sont produits dans le théâtre artaldien ? et comment se produisent ces actes ? Mais nous n'avons répondu qu'à la deuxième question car la première ne sert pas à notre analyse : comme nous l'avons vu, les forces qu'appellent le théâtre et la peste n'affectent que la foule dans une société. Et l'amas de plusieurs actes se fait drame. C'est pourquoi, comme nous le verrons en détail, Artaud se garde de définir la notion de cruauté par le type de l'acte²⁴¹. Il y a en plus une raison pour laquelle la première question est inutile : si le théâtre, ainsi que la peste, affecte toute l'espace théâtral, ce ne sont pas seulement les acteurs qui subissent les forces noires, mais aussi les spectateurs. Artaud n'accepte pas la séparation préétablie entre l'acteur et le spectateur. La différence n'est que de rôle. Il ne doit y avoir, pour Artaud, aucune séparation

²⁴⁰ *Ibid.*, p.30.

²⁴¹ « Lettres sur la Cruauté », *Le Théâtre et son Double*, p.98 : « Cruauté n'est pas en effet synonyme de sang versé, de chair martyre, d'ennemi crucifié. Cette identification de la cruauté avec les supplices est un tout petit côté de la question. »

entre eux²⁴².

Nous ne considérons donc que la question du mode de production des actes dans le théâtre. Et pour y répondre nous avons pris, comme Artaud lui-même l'a fait, la peste et le théâtre pour exemple de système producteur d'actes. Nous avons montré que la peste se trouve antérieure à ce qui fait acte ; et qu'elle rend d'abord impossible l'acte de l'acteur ; poussé jusqu'au bout de l'impossibilité, celui-ci gagne un nouvel ordre d'actes qui se passe de l'intérieur du moi, si bien que ses actes ne sont aucunement la représentation de tel ou tel sentiment. On peut donc voir dans les réflexions d'Artaud sur la ressemblance entre le théâtre et la peste une même sorte de critique de la représentation que celle qu'ont faite Witkiewicz et Bloch.

A la fin il faut ajouter qu'Artaud n'accepte pas le fait que la peste provienne d'un virus car pour lui la cause de la peste ne peut pas être matériellement détectée²⁴³. Comme sa maladie ne peut pas avoir de cause dans le fait physiologique, — ce qui le sépare de la théorie de Ribot — la peste ne peut pas être expliquée par un phénomène médicale et physique. Mais plutôt il faut l'expliquer *métaphysiquement*, et l'important de la peste consiste en ce fait qu'elle évoque des idées métaphysiques comme la Fatalité. C'est pourquoi juste après « Le Théâtre et la Peste », il place « La Mise en Scène et la Métaphysique ».

2-2-2. La métaphysique

Ce chapitre commence par la mention qu'Artaud fait d'un tableau de Lucas van den Leyden, intitulé *Les Filles de Loth*. Après avoir expliqué les idées

²⁴² « Le Théâtre de la Cruauté (Premier manifeste) », *Le Théâtre et son Double*, pp.92-93 : « Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle. Cet enveloppement provient de la configuration même de la salle. »

²⁴³ « Le Théâtre et la Peste », *op. cit.*, p.21.

sur la sexualité et la reproduction que contient ce tableau, Artaud met l'accent sur l'importance des idées métaphysiques sans lesquelles la valeur du tableau serait gravement perdue :

Toutes les autres idées sont métaphysiques. Je regrette beaucoup de prononcer ce mot-là, mais c'est leur nom ; et je dirai même que leur grandeur poétique, leur efficacité concrète sur nous, vient de ce qu'elles sont métaphysiques, et que leur profondeur spirituelle est inséparable de l'harmonie formelle et extérieure du tableau.²⁴⁴

Et il ne manque pas de donner des exemples d'idées métaphysiques : Devenir, Fatalité, Chaos, Merveilleux et Équilibre. Mais ce chapitre n'est pas consacré aux idées métaphysiques qu'évoque la peinture. Il s'agit pour Artaud de savoir si le théâtre conduit aux idées métaphysiques et de savoir, puisqu'il n'en est pas question depuis longtemps en Europe, pourquoi l'aspect métaphysique du théâtre a été ignoré et comment l'atteindre de nouveau.

En ce qui concerne la deuxième question, il y répond tout de suite après l'explication du tableau : c'est parce que « le théâtre occidental ne voit pas le théâtre sous un autre aspect que celui du théâtre dialogué »²⁴⁵ qu'il a depuis longtemps fait abstraction de l'aspect métaphysique du théâtre. Il faut donc, pour développer le théâtre occidental, inventer un nouveau langage qui n'ait rien à voir avec le langage quotidien de la communication verbale. Cette remarque se conforme complètement à la perspective de Bloch, qui évoque dans son *Destin du théâtre*, dont nous avons parlé plus haut, une décadence du théâtre occidental. Perspective commune, mais leurs moyens de sauver le théâtre occidental de la décadence sont éminemment différents : Artaud veut élargir la notion de langage même conformément au but de théâtre alors qu'il ne

²⁴⁴ « La Mise en Scène et la Métaphysique », *Le Théâtre et son Double*, p.35.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.36.

s'agit pour Bloch que de l'aspect poétique du théâtre, c'est-à-dire de la pièce. Pour Artaud, le lieu de théâtre n'est pas la page d'un livre, mais la scène. Il faut donc inventer ou trouver un langage qui s'inscrive sur la scène au lieu du langage articulé écrit sur la page :

Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret.

Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé.²⁴⁶

Selon Artaud, le langage articulé repose sur la confiance du locuteur qui le considère comme un médium nécessairement transparent. Or le langage n'a aucune nécessité. Rappelons que la gratuité du langage a donné à Artaud une impression de séparation fondamentale entre le for intérieur et le monde extérieur. Il met donc l'accent sur la gratuité du langage dont personne ne tient compte dans la vie quotidienne :

Il faut bien admettre que tout dans la destination d'un objet, dans le sens ou dans l'utilisation d'une forme naturelle, tout est affaire de convention.

La nature quand elle a donné à un arbre la forme d'un arbre aurait tout aussi bien pu lui donner la forme d'un animal ou d'une colline, nous aurions pensé *arbre* devant l'animal ou la colline, et le tour aurait été joué.

Il est entendu qu'une jolie femme a une voix harmonieuse ; si nous avons entendu depuis que le monde est monde toutes les

²⁴⁶ *Ibid.*

jolies femmes nous appeler à coups de trompe et nous saluer de barrissements, nous aurions pour l'éternité associé l'idée de barrissement à l'idée de jolie femme, et une partie de notre vision interne du monde en aurait été radicalement transformée.

On comprend par là que la poésie est anarchique dans la mesure où elle remet en cause toutes les relations d'objet à objet et des formes avec leurs significations. Elle est anarchique aussi dans la mesure où son apparition est la conséquence d'un désordre qui nous rapproche du chaos.²⁴⁷

Mise en cause du langage articulé et métaphysique se relie ici étroitement : pour Artaud, le langage articulé, pourvu d'un ordre raisonnable, dissimule le chaos et en limite la portée. Ainsi le langage a été dégagé de l'espace et du corps. Et, notamment, du chaos irraisonné. Le théâtre artaldien doit donc viser à relier de nouveau — de nouveau parce que pour lui les deux sont étroitement liés à l'origine — le langage et le métaphysique.

Et faire la métaphysique du langage, des gestes, des attitudes, du décor, de la musique au point de vue théâtral, c'est, me semble-t-il, les considérer par rapport à toutes les façons qu'ils peuvent avoir de se rencontrer avec le temps et avec le mouvement.²⁴⁸

Relier le langage avec l'espace et le temps, c'est, en un sens, donner une épaisseur au langage et limiter sa fonction représentative. Nous pouvons donc poser sa théorie parmi celles qui, au début de XX^e siècle, critiquent avec virulence l'obéissance à la représentation, dont celle de Witkiewicz. Néanmoins, pour ce dernier, la forme pure est un bon moyen de mettre en lumière la subjectivité de l'auteur qui demeure enterrée dans la vie quotidienne. Et en

²⁴⁷ *Ibid.*, p.41.

²⁴⁸ *Ibid.*, p.44.

outre, pour le polonais comme pour Bloch, l'auteur, c'est l'auteur de la pièce. Il n'a donc aucune intention de faire se rencontrer le langage avec le mouvement et avec le temps. Artaud, lui, ne se soucie pas du tout de la subjectivité d'auteur : au contraire, comme nous l'avons vu, il essaie d'inventer un langage qui n'ait pas besoin de passer par cette sorte d'intériorité, un langage qui ait une efficacité et une influence directes sur les acteurs et même sur les spectateurs. Et pour ce faire, il faut extérioriser le fondement du langage et le rendre physique :

Il me faudrait maintenant passer en revue tous les moyens d'expression que le théâtre (ou la mise en scène qui, dans le système que je viens d'exposer, se confond avec lui) contient. Cela m'entraînerait trop loin ; et j'en prendrai simplement un ou deux exemples.

D'abord le langage articulé.

Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude : c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources bassement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est enfin considérer le langage sous la forme de l'*Incantation*.²⁴⁹

Ainsi pour Artaud faut-il se servir d'un langage physique ou l'inventer pour faire la métaphysique du langage. Un langage qui englobe les gestes, le décor, la couleur etc., c'est-à-dire un langage spatial, c'est ce que seul le théâtre peut

²⁴⁹ *Ibid.*, pp.44-45.

réaliser. Il est intéressant de relever que ce concept de langage spatial, ressort exclusif du théâtre, provoquera un metteur en scène comme Peter Brook à concevoir *L'Espace vide* bien que la théorie développée dans ce livre soit fondamentalement différente, en un point dont nous parlerons, de celle d'Artaud.²⁵⁰

Or le langage dialogué et raisonnable, qui règne, selon Artaud, dans tout le théâtre occidental et qui étouffe les activités théâtrales, fait partie d'un contexte plus vaste où se range le théâtre contemporain. Il est à noter ici qu'Artaud suppose une relation étroite entre le langage articulé dont il parle et une tradition latine :

Ce qu'il y a de latin, c'est ce besoin de se servir des mots pour exprimer des idées qui soient claires. Car pour moi les idées claires sont, au théâtre comme partout ailleurs, des idées mortes et terminées.²⁵¹

Et en effet il fait ressortir ce contexte du théâtre d'une comparaison des théâtres oriental et occidental. Selon lui, une des différences fondamentales entre eux, est la manière de conditionner les actes qui se produisent sur la scène. Le théâtre oriental adopte une manière tout autre que le théâtre occidental qui

²⁵⁰ Monique Borie, dans son article intitulé « Le Théâtre des années soixante « L'ère Artaud » » [in *Antonin Artaud 2 : Artaud et les avant-gardes théâtrales*, Paris-Caen, lettres modernes minard, coll. La Revue des Lettres modernes, 2005, pp.113-137], fait observer que Brook prend l'acteur pour le premier élément du théâtre et que cela l'amène à l'aspect religieux et spirituel du théâtre, ce qui caractérise la particularité du théâtre des années 60 : « Brook développe l'idée qu'au centre du théâtre il y a l'acteur, c'est-à-dire l'homme, la personne, l'individu. Explorer les possibilités de l'acteur, c'est donc explorer les possibilités de l'homme et, dès lors, l'importance de la dimension spirituelle se révèle dans toute sa force. Aussi, selon lui, le projet grotowskien vient-il s'inscrire dans une relation étroite à l'esprit des grandes traditions spirituelles où la recherche intérieure a besoin de formes. » [p.123.] Mais nous nous demandons si la centralité de l'acteur conçu par Brook et le théâtre artaldien ne se mettent pas en conflit car le langage spatial que le théâtre artaldien a pour but de réaliser renvoie à enlever de l'acteur son initiative par laquelle il pourrait exprimer son for intérieur. En outre, comme nous le verrons plus tard, pour Artaud le premier élément du théâtre n'est pas l'acteur, — alors comment distinguer le théâtre de la danse et de la pantomime ? — mais l'écart que produit l'incompatibilité entre la scène et le texte.

²⁵¹ « La Mise en Scène et la Métaphysique », *Le Théâtre et son Double*, p.39.

consiste à relier les actes à leur métaphysique, et à leur double. Et, ce qui est le plus important pour Artaud, le théâtre oriental, par là, n'a plus besoin de tenir compte de l'intériorité de chaque acteur :

Dans le théâtre oriental à tendances métaphysiques opposé au théâtre occidental à tendances psychologiques, tout cet amas compact de gestes, de signes, d'attitudes, de sonorités, qui constitue le langage de la réalisation et de la scène, ce langage qui développe toutes ses conséquences physiques et poétiques sur tous les plans de la conscience et dans tous les sens, entraîne nécessairement la pensée à prendre des attitudes profondes qui sont ce que l'on pourrait appeler de la *métaphysique en activité*.²⁵²

Traduisons ce schème conformément à ce que nous avons développé : la tendance psychologique occidentale divise le monde en for intérieur et réalité extérieure. Les actes de l'acteur sont une extériorisation de sentiment ou de sensation intérieurs. Cette tendance repose donc sur un dualisme entre intérieur et extérieur. Au fond — et c'est ce qui sépare définitivement Artaud de cette tendance — elle suppose la communication possible entre ces deux domaines. Pour cela il faut traiter le langage comme un médium transparent et lui enlever son épaisseur matérielle. Par ce médium transparent, l'intérieur, c'est-à-dire le psychologique conditionne et explique les actes extériorisés et exprimés sur la scène. Par contre, le dualisme sur lequel repose la tendance métaphysique orientale, sépare physique et métaphysique. Certes les actes faits sur la scène ne sont point indépendants et doivent être déterminés par quelque chose, mais ce n'est pas par la raison. Le métaphysique demande tel ou tel acte sur la scène, mais la raison ne peut jamais atteindre ce métaphysique à partir de la scène. La scène du théâtre oriental n'a besoin d'aucun élément extérieur et tous les éléments sur la scène convergent vers l'idée métaphysique tandis que le théâtre occidental nécessite la raison pour expliquer les actes faits sur la scène

²⁵² *Ibid.*, p.43.

et les relier aux faits psychologiques alors que la raison n'a rien à voir avec l'espace théâtral et physique. On sait qu'Artaud prend le théâtre balinais comme exemple de ce théâtre oriental :

En somme les Balinais réalisent, avec la plus extrême rigueur, l'idée du théâtre pur, où tout, conception comme réalisation, ne vaut, n'a d'existence que par son degré d'objectivation *sur la scène*. Ils démontrent victorieusement la prépondérance absolue du metteur en scène dont le pouvoir de création *élimine les mots*. Les thèmes sont vagues, abstraits, extrêmement généraux. Seul, leur donne vie, le foisonnement compliqué de tous les artifices scéniques qui imposent à notre esprit comme l'idée d'une métaphysique tirée d'une utilisation nouvelle du geste et de la voix.²⁵³

Comme il l'a répété avec insistance depuis les années 20, les mots sont une liaison entre l'intérieur et l'extérieur, mais fonctionnent mal. Et si le théâtre balinais les élimine, c'est parce que les actes faits dans le théâtre balinais n'ont pas besoin d'être personnalisés. Les actes ont eux-mêmes une épaisseur matérielle et occupent l'espace théâtral ; ils n'obéissent point à la personnalité de l'acteur. Du point de vue occidental, cela pourrait donner lieu à une atmosphère comique et humoristique et au rire comme dans une comédie populaire. Mais c'est un des buts auquel Artaud vise dans son théâtre nouveau²⁵⁴. La détermination des actes par la personnalité élimine la diversité de leurs valeurs, — surtout leur valeur physique — et leur impose une seule signification. Ainsi les actes eux-mêmes, dans le théâtre occidental, sont relégués à

²⁵³ « Sur le Théâtre balinais », *Le Théâtre et son Double*, pp.51-52.

²⁵⁴ « La Mise en Scène et la Métaphysique », *Le Théâtre et son Double*, pp.40-41 : « Le théâtre contemporain est en décadence parce qu'il a perdu le sentiment d'un côté du sérieux et de l'autre du rire. Parce qu'il a rompu avec la gravité, avec l'efficacité immédiate et pernicieuse, — et pour tout dire avec le Danger.

Parce qu'il a perdu d'autre part le sens de l'humour vrai et du pouvoir de dissociation physique et anarchique du rire. »

l'arrière-plan. Ce n'est pourtant pas que, dans le théâtre balinais, les actes ne soient déterminés par rien : ils sont au contraire complètement calculés et déterminés. Artaud l'explique ainsi :

Tout chez eux est ainsi réglé, impersonnel ; pas un jeu de muscle, pas un roulement d'œil qui ne semble appartenir à une sorte de mathématique réfléchie qui mène tout et par laquelle tout passe. Et l'étrange est que dans cette dépersonnalisation systématique, dans ces jeux de physionomie purement musculaires, appliqués sur les visages comme des masques, tout porte, tout rend l'effet maximum.

Une espèce de terreur nous prend à considérer ces êtres mécanisés, à qui ni leurs joies ni leurs douleurs ne semblent appartenir en propre, mais obéir à des rites éprouvés et comme dictés par des intelligences supérieures.²⁵⁵

Là encore, nous pouvons détecter, du théâtre occidental au théâtre oriental, un déplacement du dualisme : de l'intérieur/extérieur au physique/métaphysique. Il n'est en aucun cas possible que les actes soient indépendants et complètement libres. Si Artaud estime le théâtre balinais par rapport au théâtre occidental, c'est que ce théâtre comprend bien que le théâtre comme art se compose de langages théâtraux, qui comprennent les gestes, les décors et les costumes etc., sur la scène. La faute du théâtre occidental est que des éléments non théâtraux qui n'ont rien à voir avec le langage théâtral ont été introduits : les mots. En effet, du point de vue occidental, la nouveauté du théâtre balinais est d'évoquer des thèmes abstraits sans les mots :

Cette idée de théâtre pur qui est chez nous uniquement théorique, et à qui personne n'a jamais tenté de donner la moindre réalité, le Théâtre Balinais nous en propose une réalisation stupéfiante en ce sens qu'elle supprime toute possibilité de recours

²⁵⁵ « Sur le Théâtre balinais », *Le Théâtre et son Double*, p.56.

aux mots pour l'élucidation des thèmes les plus abstraits ; — et qu'elle invente un langage de gestes faits pour évoluer dans l'espace et qui ne peuvent avoir de sens en dehors de lui.²⁵⁶

Artaud a ainsi trouvé un langage de mise en scène dans le théâtre balinais, langage complètement manqué dans le théâtre occidental. Et il croit que ce langage nouveau de la mise en scène sauvera le théâtre occidental de la décadence et servira à son développement.

Mais ce n'est pas tout. Le théâtre oriental, lui semble-t-il, invente un nouveau type de pensée. Et c'est une réponse adéquate à la question qu'il n'avait cessé de poser dans les années 20 pour résoudre son impossibilité de penser. De ce point de vue, on peut lire « Théâtre oriental et Théâtre occidental » comme une explication sur la liaison entre le théâtre et la pensée :

Ce langage de la mise en scène considéré comme le langage théâtral pur, il s'agit de savoir s'il est capable d'atteindre le même objet intérieur que la parole, si du point de vue de l'esprit et théâtralement il peut prétendre à la même efficacité intellectuelle que le langage articulé. On peut en d'autres termes se demander s'il peut non pas préciser des pensées, mais *faire penser*, s'il peut entraîner l'esprit à prétendre des attitudes profondes et efficaces de son point de vue à lui.²⁵⁷

Artaud abandonne ici le dualisme entre la pensée intérieure et son expression, — dans ce cas les mots joueraient un rôle important mais n'arrivent pas à les attacher puisque chacune des deux pôles du dualisme n'appartient pas au même domaine et qu'en ce sens, au fond, leur liaison n'est pas possible, mais plutôt illusoire — pour tenter de créer une pensée sur la scène, une pensée qui ne serait pas l'expression d'une pensée née ailleurs, si bien qu'il ne s'agit pas du

²⁵⁶ *Ibid.*, p.59.

²⁵⁷ « Théâtre oriental et Théâtre occidental », *Le Théâtre et son Double*, p.67.

tout de représentation. Autrement dit, Artaud a l'intention d'enlever la détermination intérieure de l'expression. Cela ne signifie pas le rejet des mots, mais la mise en cause de la signification par une convention de manière à leur donner une « efficacité majeure » :

Faire cela, lier le théâtre aux possibilités de l'expression par les formes, et par tout ce qui est gestes, bruits, couleurs, plastiques, etc., c'est le rendre à sa destination primitive, c'est le replacer dans son aspect religieux et métaphysique, c'est le réconcilier avec l'univers.

Mais les mots, dira-t-on, ont des facultés métaphysiques, il n'est pas interdit de concevoir la parole comme le geste sur le plan universel, et c'est sur ce plan d'ailleurs qu'elle acquiert son efficacité majeure, comme une force de dissociation des apparences matérielles, de tous les états dans lesquels s'est stabilisé et aurait tendance à se reposer l'esprit. Il est facile de répondre que cette façon métaphysique de considérer la parole n'est pas celle dans laquelle l'emploie le théâtre occidental, qu'il l'emploie non comme une force active et qui part de la destruction des apparences pour remonter jusqu'à l'esprit, mais au contraire comme un degré achevé de la pensée qui se perd en s'extériorisant.²⁵⁸

Dans *L'Art et la Mort*, Artaud, pour se guérir de sa maladie étrange qui l'empêche de penser — ou plus exactement, d'avoir de sensation qu'il a pensé après avoir exprimé sa pensée, — tente d'inventer une toute autre pensée : le « penser avec » Abélard. Normalement pour penser, il faut le for intérieur comme point de départ. Mais pour Artaud, aucune voie ne relie l'intérieur du moi et le monde extérieur. Si on croit exprimer son for intérieur, c'est simplement qu'on peut faire abstraction de ce décalage fondamental entre

²⁵⁸ *Ibid.*, p.68.

l'intérieur et l'extérieur. C'est cette capacité d'oublier le décalage que sa maladie a enlevée à Artaud. L'étrangeté et l'originalité d'Artaud sont qu'il se demande s'il est possible de penser sans l'intérieur et que dans *L'Art et la Mort*, il essaie un traitement homéopathique : penser avec Abélard qui tombe, lui semble-t-il, dans la même maladie que celle d'Artaud. Quel est le fondement de la pensée ? c'est le fait qu'il ait pensé avec Abélard, et, plus exactement, qu'Abélard et lui apparaissent dans la même écriture. Dans *L'Art et la Mort*, il a ainsi opéré l'extériorisation du fondement de la pensée.

Artaud trouve la même extériorisation dans le théâtre oriental où il n'y a pas abolition de la pensée, mais déplacement du fondement de la pensée. La comparaison qu'il a faite dans « La Mise en Scène et la Métaphysique » entre deux tendances, — tendance psychologique du théâtre occidental et tendance métaphysique du théâtre oriental — n'est rien moins qu'un transfert du point de départ de la pensée. Et il ne traitera plus désormais de sa maladie des années 20 car il est arrivé à savoir, à travers ses réflexions sur le théâtre oriental, que son analyse « psychologique » de la maladie — certes sa perspective était psychologique mais elle comprenait déjà une critique fondamentale de la psychologie d'alors — faisait partie intégrante du savoir occidental et que, pour cette raison, elle était d'avance vouée à l'échec.

Nous avons analysé deux doubles, plus exactement deux modalités de relations entre le double et le possédé du double : la peste et la métaphysique. Artaud analyse d'une part la peste comme un système où se produisent les actes : on passe là de l'impossibilité, provoquée par la maladie, à la possibilité ou la liberté où, pour ainsi dire, un fou peut se comporter. Artaud met clairement l'accent sur ce passage basé sur le dualisme impossible/possible. D'autre part, il affirme que l'essence de son théâtre est d'arriver aux idées métaphysiques alors que le théâtre occidental est empêché d'y arriver par le langage articulé. Il faut donc inventer un autre langage scénique et Artaud l'a trouvé dans le théâtre oriental, surtout le théâtre balinais. Dans un dossier sur « La Mise en Scène et la Métaphysique », il parle ainsi de la différence grave entre les deux théâtres ainsi :

Ce qui vicie le théâtre occident[al] c'est qu'il s'occupe de l'homme tandis que le théâtre or[iental] de l'Univers et par ce fait par lequel il demeure plongé dans l'Univers il conserve dans ses formes un reflet de ce qui anime l'Univers,
on sent derrière ces formes le trajet qu'elles ont parcouru pour en arriver là,
on les sent près de leur effondrement et de leurs origines.
Le langage idéographique est le reflet de l'Universel, c'est le secret de son action magique sur nous.²⁵⁹

Dès lors, sur la scène le physique ne doit pas être que physique, mais il doit être doublé par le métaphysique. C'est pourquoi Artaud insiste sur le langage idéographique qui a à la fois des mots au sens occidental du terme — c'est-à-dire des mots qui jouent un rôle de signification — et un aspect matériel en ce sens que les mots sont inscrits dans une matière. A partir de celle-ci, croit-il, on peut remonter au chaos originel. Comme biens des chercheurs le remarquent, le théâtre est pour Artaud recherche d'une origine, ce qui le rapproche du mythe et de la religion.

Son théâtre est-il exactement parallèle à la peste ? Le facteur important sur lequel Artaud met l'accent, dans la peste, c'est l'impossibilité, par laquelle les actes deviennent possibles. Or lorsqu'il parle de la métaphysique du théâtre, il tient compte de ce passage de l'impossible au possible : ce dualisme et ce passage sont même des facteurs indispensables sans lesquels le théâtre qu'il vise ne serait rien moins que le théâtre occidental dans lequel il dénonce la suppression de l'aspect métaphysique. C'est dans « Le Théâtre alchimique » qu'il explique cela au nom de « drame essentiel » :

Si l'on pose en effet la question des origines et de la raison d'être (ou de la nécessité primordiale) du théâtre, on trouve, d'un

²⁵⁹ *Dossier du Théâtre et son Double, O.C., t.IV, p.223.*

côté et métaphysiquement, la matérialisation ou plutôt l'extériorisation d'une sorte de drame essentiel qui contiendrait d'une manière à la fois multiple et unique les principes essentiels de tout drame, déjà *orientés* eux-mêmes et *divisés*, pas assez pour perdre leur caractère de principes, assez pour contenir de façons substantielle et active, c'est-à-dire pleine de décharges, des perspectives infinies de conflits. [...]

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*.

Il faut croire que le drame essentiel, celui qui était à la base de tous les Grands Mystères, épouse le second temps de la Création, celui de la difficulté et du Double, celui de la matière et de l'épaississement de l'idée.²⁶⁰

Notons qu'il juxtapose « difficulté » et « Double ». De ce point de vue, la peste qui nous hante comme un double est en même temps une difficulté qui nous empêche de nous comporter comme le font les personnes saines. Le langage de la scène dont il parle n'est donc pas seulement un technique formaliste : il détient une relation étroite avec le drame — c'est pourquoi il a parlé de la peste comme analogie des pièces qui exprime la cruauté, dont *Dommage qu'elle soit une putain* de John Ford. C'est aussi pourquoi, pour expliquer l'impossible dans le théâtre, il invoque la peur²⁶¹ et le danger.

Quel rôle réserve-t-il alors au texte ? Comme certains hommes de théâtre d'avant-garde dans les années 60 le croient, veut-il l'abandonner et réaliser le théâtre sans texte ? Loin de là, Artaud n'a pas changé d'avis depuis l'époque du

²⁶⁰ « Le Théâtre alchimique », *Le Théâtre et son Double*, pp.48-49.

²⁶¹ *Dossier du Théâtre et son Double*, p.225 : « Ce monde-là. / Toute poésie est métaphysique. / Toute métaphysique est inquiétante et utilise la Peur. / En faire la métaphysique. / Poésie de la nature, des décharges. »

Théâtre Alfred Jarry où il qualifiait de vrai le texte par rapport à d'autres éléments scéniques. Il l'affirme déjà, en précisant les rôles de l'auteur de la pièce et du metteur en scène, dans le dossier concernant « Le Théâtre alchimique » :

Il ne s'agit pas d'avoir de l'abattage, du lyrisme, de l'émotion, de la pose,

il faut avoir de l'acuité d'esprit, un sentiment juste des valeurs morales, il faut aller à la recherche du ton juste et cette recherche peut être passionnante,

acteurs et metteur en scène, nous devons tous aller à la chasse, en somme, ensemble, et nous bien dire que ce qu'il y a à faire s'efface derrière ce qu'il y a à ne pas faire,

le texte étant là d'ailleurs, qu'il faut dire avant tout,

et j'oserai dire qu'il faut ne pas s'apercevoir comment les mouvements se sont opérés, tellement le texte est important.

L'auteur nous en impose par sa force et par son acuité d'esprit et nous ne devons pas être inférieurs à lui dans la réalisation, une réalisation qui doit se dissimuler derrière la pièce, quasi mathématique, et en nous donnant, contrairement à l'opinion générale, l'impression que l'auteur est parvenu au bout de son dessein.²⁶²

Depuis les années 20, la difficulté de penser vient du fait qu'Artaud n'est pas capable de se passer du langage sans lequel il n'aurait pas souffert de l'impossibilité de penser car il ne lui est fondamentalement pas possible d'avoir un autre moyen plus adéquat qui relie l'intérieur du moi et le monde extérieur. Ses activités théâtrales dans les années 30 commencent par cette impossibilité comme sa mise en scène par le langage articulé qui empêche la remontée à l'origine et à l'idée métaphysique. Le texte qui introduit le langage articulé sur la scène pour que la mise en scène le dépasse. Autrement dit, comme Artaud l'a

²⁶² *Ibid.*, p.229.

déjà affirmé dans « Évolution du Décor », le texte ignore et doit ignorer le langage de la scène et c'est le point de départ du théâtre que conçoit Artaud.

2-2-3. La cruauté

2-2-3-1. Faut-il vraiment en finir avec les chefs-d'œuvre ?

c'est alors qu'apparaît la notion de cruauté, mais avant d'expliquer cette notion, Artaud prend la précaution de placer le chapitre intitulé « En finir avec les Chefs-d'œuvre ».

Nous avons insisté sur l'importance donnée par Artaud au texte. Or il semble que, dans cet article, il affirme le contraire et beaucoup de chercheurs comme Veinstein ont remarqué l'inutilité de ce texte chez ce théoricien²⁶³. Veinstein, en outre, range Artaud avec Appia et Craig parmi les « plus extrêmes partisans de la liberté » par rapport au texte. Mais ces chercheurs ne simplifient-ils pas excessivement la théorie d'Artaud ? La liberté que Veinstein a aperçue dans la théorie d'Artaud est-elle vraiment réalisée par l'abolition de

²⁶³ André Veinstein, *op. cit.*, pp.237-238 : « Pour affirmer avec force que « c'est la mise en scène qui est le théâtre beaucoup plus que le dialogue », Antonin Artaud s'appuie sur une série de motifs dont la plupart nous sont familiers :

1° Tout d'abord lorsqu'il veut « lier le théâtre aux possibilités de l'expression par les formes, et par tout ce qui est gestes, bruits, couleurs, manifestations plastiques, etc., c'est, dit-il lui-même, le rendre à sa destination primitive, c'est le replacer dans son aspect métaphysique, c'est le réconcilier avec l'univers ». Donc retour à ce que fut, selon Artaud, le théâtre à ses origines et ce qu'il est en Orient et spécialement à Bâli où, « toute création vient de la scène ».

2° D'où un certain ordre de sujets à traiter, de sentiments à exprimer : les forces de l'ancienne magie « le théâtre étant le double non de la réalité mais d'une autre, inhumaine, celle des forces cachées qui mènent le monde ». Sujets et sentiment que, depuis les origines du théâtre, le langage « physique et concret de la scène » a la vocation d'exprimer.

3° Le texte, précisément de par sa nature et, surtout, de par l'emploi qui en est fait, est insuffisant et apparaîtra comme un simple accessoire par rapport à l'ensemble des moyens d'expression de la scène.

4° Le véritable créateur de théâtre sera l'artiste qui aura l'emploi des moyens de la scène : ce sera l'auteur lui-même ou, à défaut, l'acteur. »

texte.

Artaud exprime depuis le début de sa carrière théâtrale son respect des textes de grands auteurs. Nous avons déjà vu comment, dans son « Évolution du décor », il traite positivement, fût-ce de façon très énigmatique, des pièces de Shakespeare, d'Eschyle et de Sophocle. Ce respect apparaît aussi dans *Le Théâtre et son Double*. Mais pourquoi « En finir avec les Chefs-d'œuvre » ? Il faut donc savoir ce que signifie le titre.

Comme il en parle dans « Évolution du décor », Artaud traite de Shakespeare dans « En finir avec les Chefs-d'œuvre ». Certes Shakespeare, selon lui, mène le public à une sorte de décadence, mais il ne nie pas la valeur de ses pièces :

Si la foule s'est déshabituée d'aller au théâtre ; si nous avons tous fini par considérer le théâtre comme un art inférieur, un moyen de distraction vulgaire, et par l'utiliser comme un exutoire à nos mauvais instincts ; c'est qu'on nous a trop dit que c'était du théâtre, c'est-à-dire du mensonge et de l'illusion. C'est qu'on nous a habitués depuis quatre cents ans, c'est-à-dire depuis la Renaissance, à un théâtre purement descriptif et qui raconte, qui raconte de la psychologie.

C'est qu'on s'est ingénié à faire vivre sur la scène des êtres plausibles mais détachés, avec le spectacle d'un côté, le public de l'autre, — et qu'on n'a plus montré à la foule que le miroir de ce qu'elle est.

Shakespeare lui-même est responsable de cette aberration et de cette déchéance, de cette idée désintéressée du théâtre qui veut qu'une représentation théâtrale laisse le public intact, sans qu'une image lancée provoque son ébranlement dans l'organisme, pose sur lui une empreinte qui ne s'effacera plus.

Si dans Shakespeare l'homme a parfois la préoccupation de ce qui le dépasse, il s'agit toujours en définitive des conséquences de cette préoccupation dans l'homme, c'est-à-dire de la

psychologie.

La psychologie qui s'acharne à réduire l'inconnu au connu, c'est-à-dire au quotidien et à l'ordinaire, est la cause de cet abaissement et de cette effrayante déperdition d'énergie, qui me paraît bien arrivée à son dernier terme. Et il me semble que le théâtre et nous-mêmes devons en finir avec la psychologie.²⁶⁴

Admettons que la préoccupation de ce qui dépasse l'homme est ce qui l'obsède dans *Le Théâtre et son Double*. Shakespeare est tout de même responsable « de cette idée désintéressée du théâtre qui veut qu'une représentation théâtrale laisse le public intact » — or c'est tout le contraire de ce que vise le théâtre d'Artaud par lequel le spectateur même sera atteint, comme un pestiféré, par la peste — mais ce n'est pas Shakespeare le seul responsable, mais plutôt l'interprétation qui est faite des pièces. Nous avons vu qu'Artaud supposait, à l'époque du Théâtre Alfred Jarry, un dualisme du texte et de la scène. Les éléments qui appartiennent à celle-ci sont matériels et, pour ainsi dire, privés de doubles et le texte ignore le théâtre, c'est-à-dire les éléments matériels. Selon Artaud, le théâtre est une synthèse des deux pôles incompatibles de la dualité. Dans cette synthèse, on peut assister à l'universel. Si le texte n'était qu'un manuel de jeu pour l'acteur, le théâtre, qui refuse la simple représentation et l'imitation, ne doit pas s'en soucier et se faire même sans texte. Artaud refuse la fonction représentative du théâtre et son obéissance à la réalité comme Witkiewicz par la théorie de la forme pure. Il laisse quelques lignes à ce sujet dans son dossier :

L'Art n'est pas l'imitation de la vie,
mais la vie est l'imitation d'un principe transcendant avec
lequel l'art nous remet en communication.²⁶⁵

²⁶⁴ « En finir avec Les Chefs-d'œuvre », *Le Théâtre et son Double*, pp.74-75.

²⁶⁵ *Dossier du Théâtre et son Double*, p.242.

Mais ce refus de l'imitation, il ne le préconise que pour renvoyer le théâtre au « principe transcendant » et le texte même doit servir à cela. C'est que le texte a un rôle important et indispensable pour que s'accomplisse le théâtre qu'Artaud appelle « le théâtre de la cruauté ».

C'est pour cela qu'il insère une explication de la notion de cruauté de ce chapitre, et en précise la signification particulière :

C'est pourquoi je propose un théâtre de la cruauté. — Avec cette manie de tout rabaisser qui nous appartient aujourd'hui à tous, « cruauté », quand j'ai prononcé ce mot, a tout de suite voulu dire « sang » pour tout le monde. Mais « *théâtre de la cruauté* » veut dire théâtre difficile et cruel d'abord pour moi-même. Et, sur le plan de la représentation, il ne s'agit pas de cette cruauté que nous pouvons exercer les uns contre les autres en nous dépeçant mutuellement les corps, en sciant nos anatomies personnelles, ou, tels des empereurs assyriens, en nous adressant par la poste des sacs d'oreilles humaines, de nez ou de narines bien découpés, mais de celle beaucoup plus terrible et nécessaire que les choses peuvent exercer contre nous. Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela.²⁶⁶

Notons d'abord que le théâtre de la cruauté est un théâtre difficile et cruel. Ce n'est pas du tout une scène sanglante et terrible car si le mot cruauté qualifiait une scène, le théâtre de la cruauté ne serait qu'une imitation de la scène particulière. Lorsqu'il dit « nous ne sommes pas libres », il s'agit de la construction de l'espace théâtral et de savoir quelle place occupe le texte dans cet espace. Cela n'a rien à voir avec l'imitation car la notion d'imitation divise presque automatiquement ceux qui imitent, les acteurs, et ceux qui regardent leurs imitations, les spectateurs, alors qu'il est question de tout l'espace. Même

²⁶⁶ « En finir avec les Chefs-d'œuvre », *Le Théâtre et son Double*, p.77.

si acteur et spectateur sont économiquement et socialement distingués, il faut préparer un espace où les organismes soit des acteurs soit des spectateurs sont directement atteints. C'est pour cela qu'il propose que « dans le « théâtre de la cruauté » le spectateur [soit] au milieu tandis que le spectacle l'entoure. »²⁶⁷

2-2-3-2. Le texte comme cruauté

a. La passivité

Qu'est-ce que la cruauté ? Au début du « Théâtre et la Cruauté », chapitre où pour la première fois, il parle intensivement de la notion de cruauté, Artaud répond ainsi : « Tout ce qui agit est une cruauté. »²⁶⁸ Logiquement ce n'est pas la définition de la cruauté, en ce sens que cette phrase ne détermine pas toute la notion de cruauté, mais nous commençons par cette idée car celle-ci est, même pour Artaud, un bon tremplin pour le développement de la notion. Et nous pourrions nous poser une question : qui agit ? ou bien qui agit sur qui ? Ainsi posée la question, nous pouvons déterminer l'espace que suppose Artaud dans *Le Théâtre et son Double* et définir la notion de cruauté.

Il répond dans ce chapitre à la question de savoir « sur qui » :

Pénétré de cette idée que la foule pense d'abord avec ses sens, et qu'il est absurde comme dans le théâtre psychologique ordinaire de s'adresser d'abord à son entendement, le Théâtre de la Cruauté se propose de recourir au spectacle de masses ; de rechercher dans l'agitation de masses importantes, mais jetées l'une contre l'autre et convulsées, un peu de cette poésie qui est dans les fêtes et dans les foules, les jours, aujourd'hui trop rares,

²⁶⁷ *Ibid.*, p.79.

²⁶⁸ « Le Théâtre et la Cruauté », *Le Théâtre et son Double*, p.82.

où le peuple descend dans la rue.²⁶⁹

Il s'agit donc des masses et il est clair qu'Artaud conçoit un espace où tout le monde est forcé de participer aux fêtes. On peut aisément mettre en relation cette scène de fêtes avec celle de la peste. Artaud dit dans ce passage qu'« il est absurde comme dans le théâtre psychologique ordinaire de s'adresser d'abord à son entendement » et, dans son Théâtre de la Cruauté, la foule ne participe pas au spectacle de sa propre initiative, mais quelque chose l'y pousse malgré elle. De même que la peste ne détermine pas seulement les comportements des pestiférés, mais aussi ceux des personnes qui, « comme Boccace avec deux compagnons bien montés et sept dévotes luxurieuses, [peuvent] attendre en paix les jours chauds au milieu desquels la peste se retire »²⁷⁰, de même la cruauté qui agit sur la foule détermine les actes de toute la foule. Autrement dit, la cruauté, ainsi que la peste, détermine tout le lieu où se produisent des actes, plutôt que chaque personne. C'est pour cela qu'Artaud relie la notion de cruauté avec celle de nécessité. De là la métaphore du supplice :

On peut très bien imaginer une cruauté pure, sans déchirement charnel. Et philosophiquement parlant d'ailleurs qu'est-ce que la cruauté ? Du point de vue de l'esprit cruauté signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue.

Le déterminisme philosophique le plus courant est, du point de vue de notre existence, une des images de la cruauté.

C'est à tort qu'on donne au mot de cruauté un sens de sanglante rigueur, de recherche gratuite et désintéressée du mal physique. Le Ras éthiopien qui charrie des princes vaincus et qui leur impose son esclavage, ce n'est pas dans un amour désespéré du sang qu'il le fait. Cruauté n'est pas en effet synonyme de sang

²⁶⁹ *Ibid.*, p.83.

²⁷⁰ « Le Théâtre et la Peste », *Le Théâtre et son Double*, p.22.

versé, de chair martyre, d'ennemi crucifié. Cette identification de la cruauté avec les supplices est un tout petit côté de la question. Il y a dans la cruauté qu'on exerce une sorte de déterminisme supérieur auquel le bourreau suppliciateur est soumis lui-même, et qu'il doit être le cas échéant déterminé à supporter. La cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité.²⁷¹

Il s'agit du supplice comme le lieu où une peine est purgée et où s'exerce un châtement, non de chaque personnage qui châtie ou qui subit la torture. C'est donc de l'extérieur que la cruauté exerce une influence sur les personnages, et elle n'attaque pas directement la substance psychologique des esprits. Voyons sa définition de cette notion :

LA CRUAUTÉ : *Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits.*²⁷²

La cruauté pénètre donc de l'extérieur dans le for intérieur du moi. En ce sens, Artaud ne demande point aux acteurs d'être des poupées privées de for intérieur. Les acteurs doivent tenir compte de cette pénétration douloureuse, ce à condition de quoi ils peuvent faire partie intégrante du théâtre de la cruauté. La cruauté, dès lors, met inévitablement en relief le dualisme entre l'extérieur et l'intérieur et la violence insupportable qu'exerce celui-là sur celui-ci. Et c'est ce qu'Artaud veut dire en parlant de la conscience indispensable à la cruauté :

Pas de cruauté sans conscience, sans une sorte de conscience appliquée. C'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est

²⁷¹ « Lettres sur la Cruauté », *Le Théâtre et son Double*, pp.97-98.

²⁷² *Ibid.*, p.95.

entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un.²⁷³

L'acteur que conçoit Artaud doit donc avoir conscience, mais conscience de quoi ? De la violence faite de l'extérieur, de l'envahissement de quelque chose dans son intérieur, et surtout, de son impuissance de résister à cette pénétration. Ainsi faut-il que l'acteur ait une perspective transcendantale dans laquelle il tient compte de sa propre passivité²⁷⁴. C'est cette passivité qui est la cruauté.

Nous pouvons donc remarquer deux choses chez l'acteur de théâtre selon Artaud : une violence s'exerce sur lui et il en a conscience. Mais à quel niveau ? S'agit-il seulement de la pièce où s'exprime cette sorte de violence et de la conscience prise par l'acteur ? Certes. Mais ce n'est pas tout. Parce que dans *Le Théâtre et son Double* Artaud met l'accent sur le rôle de la mise en scène et de ce point de vue il parle de la cruauté. C'est pourquoi, lorsqu'il définit l'acteur, il en parle plutôt du point de vue de mise en scène que de celui de ses actes :

*L'ACTEUR : L'acteur est à la fois un élément de première importance, puisque c'est de l'efficacité de son jeu que dépend la réussite du spectacle, et une sorte d'élément passif et neutre, puisque toute initiative personnelle lui est rigoureusement refusée. C'est d'ailleurs un domaine où il n'est pas de règle précise ; et entre l'acteur à qui on demande une simple qualité de sanglots, et celui qui doit prononcer un discours avec ses qualités de persuasion personnelles, il y a toute la marge qui sépare un homme d'un instrument.*²⁷⁵

²⁷³ *Ibid.*, p.98.

²⁷⁴ Franco Tonelli, *L'Esthétique de la Cruauté*, Paris, Nizet, 1972, p.41 : « L'idée d'un théâtre de la cruauté s'éclaire. Entendons par cruauté, prise de conscience, connaissance. C'est un théâtre qui nous impose des vérités, souvent troublantes dont l'action peut secouer le spectateur physiquement et spirituellement. « Théâtre de la Cruauté » car ce théâtre, par une sorte de magie transcende la raison, devient vie, la vie entendue dans son sens profond, primitif, universel. Dans ce théâtre, le spasme du créateur est instantanément le spasme de l'acteur et le spasme du spectateur. »

²⁷⁵ « Le Théâtre de la Cruauté (*Premier Manifeste*) », *Le Théâtre et son Double*, p.95.

En effet, ce point de vue de mise en scène, dans son *Théâtre et son Double*, l'emporte sur celui de drame alors que les lecteurs pensent très facilement à une sorte de drame à cause de termes comme peste et cruauté. Il va sans dire que la notion de cruauté est un des principes de la mise en scène.

Pourquoi alors Artaud évoque-t-il souvent des scènes terribles comme celle de la pièce de John Ford ? Et comment expliquer sa préférence pour le théâtre élisabéthain ? En effet, Artaud met en scène une pièce de Shakespeare et des œuvres du théâtre élisabéthain dans le programme du Théâtre de la Cruauté²⁷⁶. Qui contient aussi un conte de Sade dont le titre n'est pas précisé. Pourquoi ce choix ? Pour répondre à cette question, il vaut mieux invoquer ce que dit Sade dans son *Idée sur les Romains*. « La connaissance la plus essentielle qu'il [=le roman] exige est bien certainement celle du cœur de l'homme. Or, cette connaissance importante, tous les bons esprits nous approuveront sans doute en affirmant qu'on ne l'acquiert que par des *malheurs* et par des *voyages* ; il faut avoir vu des hommes de toutes les nations pour les bien connaître, et il faut avoir été leur victime pour savoir les apprécier ; la main de l'infortune, en exaltant le caractère de celui qu'elle écrase, le met à la juste distance où il faut qu'il soit pour étudier les hommes, il les voit de là, comme le passager aperçoit les flots en fureur se briser contre l'écueil sur lequel l'a jeté la tempête ; mais dans quelque situation que l'ait placé la nature ou le sort, s'il veut connaître les hommes, qu'il parle peu quand il est avec eux ; on n'apprend rien quand on parle, on ne s'inscrit qu'en écoutant ; et voilà pourquoi les bavards ne sont communément que des sots. »²⁷⁷ Cette idée de Sade, selon nous, Artaud a tiré celle d'une permanence du mal par rapport au bien. Bien et mal ne sont pas des notions relatives : le bien n'est qu'une modalité du mal. Si le théâtre artaldien doit doubler la vie, il ne peut faire abstraction du mal qui demeure en permanence dans la vie. C'est pourquoi il a une apparence inévitablement terrible et douloureuse. La cruauté n'est cependant pas le but du

²⁷⁶ *Ibid.*, pp.95-96.

²⁷⁷ Donatien Alphonse François Sade, *Idée sur les Romains*, Bordeaux, coll. Ducros, Ducros, 1970, pp.54-55.

théâtre d'Artaud, mais c'est une nécessité à laquelle personne ne peut résister. Rappelons-nous que la peste fonctionne comme cette sorte de nécessité inéluctable. Artaud, lui, a pour but de faire prendre conscience de cette cruauté nécessaire et de le montrer dans son théâtre :

La cruauté n'est pas surajoutée à ma pensée ; elle y a toujours vécu : mais il me fallait en prendre conscience. J'emploie le mot de cruauté dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable, dans le sens gnostique de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres, dans le sens de cette douleur hors de la nécessité inéluctable de laquelle la vie ne saurait s'exercer ; le bien est voulu il est le résultat d'un acte, le mal est permanent. Le dieu caché quand il crée obéit à la nécessité cruelle de la création qui lui est imposée à lui-même, et il ne peut pas ne pas créer, donc ne pas admettre au centre du tourbillon volontaire du bien un noyau de mal de plus en plus réduit, de plus en plus mangé. Et le théâtre dans le sens de création continue, d'action magique entière obéit à cette nécessité. Une pièce où il n'y aurait pas cette volonté, cet appétit de vie aveugle, et capable de passer sur tout, visible dans chaque geste et dans chaque acte, et dans le côté transcendant de l'action, serait une pièce inutile et manquée.²⁷⁸

Cette sorte de pièce inutile néglige l'aspect métaphysique des phénomènes et dans beaucoup de cas, elle explique les événements par l'aspect psychologique de l'acteur. Elle ne tient de même pas compte de la notion de cruauté car celle-ci n'apparaît pas dans l'aspect phénoménal d'événements, mais en se cachant dans les événements, qu'elle détermine cependant nécessairement :

Dans le monde manifesté métaphysiquement parlant, le mal est la loi permanente, et ce qui est bien est un effort et déjà

²⁷⁸ « Lettres sur la Cruauté », *Le Théâtre et son Double*, pp.98-99.

une cruauté surajoutée à l'autre.

Ne pas comprendre cela, c'est ne pas comprendre les idées métaphysiques. Et qu'on ne vienne pas après cela me dire que mon titre est limité. C'est avec cruauté que se coagulent les choses, que se forment les plans du créé. Le bien est toujours sur la face externe mais la face interne est un mal. Mal qui sera réduit à la longue mais à l'instant suprême où tout ce qui fut forme sera sur le point de retourner au chaos.²⁷⁹

Dans le système théâtral où se produisent les actes, avec la notion de cruauté, Artaud refuse l'explication psychologique des actes, et les attribue au domaine métaphysique. C'est enlever l'intériorité du moi de l'acteur : celui-ci n'est plus le sujet de ses actes, dont son état psychologique n'explique rien. Et le pire est qu'il a conscience de tout cela. De là une douleur extrême de l'acteur. Comme nous en reparlerons un peu plus tard, c'est un point très important pour la mise en scène de la Théâtre de la Cruauté. Pour le dire très schématiquement, les actes du théâtre artaldien se produisent dans un moment de passion où l'acteur est dépouillé de son individualité qui ne fonctionne plus comme un point de départ des actes, où les actes peuvent s'exacerber jusqu'à la folie comme Annabella, héroïne de *Domage qu'elle soit une putain* de John Ford. Et lorsque ce moment qui produit les actes de l'acteur est appliqué au drame, apparaît la métaphore de la peste.

b. L'objectivité

Le for intérieur de l'acteur est refusé, si bien que dans le Théâtre de la Cruauté l'intériorité du moi n'a aucun rôle. Il en résulte que tout y est clair et lucide. Autrement dit, tout se passe sur la scène et tout s'explique sur la scène, alors que dans le théâtre psychologique et naturaliste chaque acte doit être expliqué ou légitimé par les raisons psychologiques de chaque acteur. Cela

²⁷⁹ *Ibid.*, p.100.

divise les spectateurs en deux : ceux qui comprennent les actes, c'est-à-dire peuvent les relier au for intérieur de l'acteur, et ceux qui ne les comprennent pas. Au contraire, Artaud veut réaliser un théâtre que comprend tout le monde. C'est pourquoi il définit le spectacle ainsi :

LE SPECTACLE : *Tout spectacle contiendra un élément physique et objectif, sensible à tous. Cris, plaintes, apparitions, surprises, coups de théâtre de toutes sortes, beauté magique des costumes pris à certains modèles rituels, resplendissement de la lumière, beauté incantatoire des voix, charme de l'harmonie, notes rares de la musique, couleurs des objets, rythme physique des mouvements dont le crescendo et le decrescendo épousera la pulsation de mouvements familiers à tous, apparitions concrètes d'objets neufs et surprenants, masques, mannequins de plusieurs mètres, changements brusques de la lumière, action physique de la lumière qui éveille le chaud et le froid, etc.*²⁸⁰

Aucun élément juxtaposé dans cette définition ne réclame d'être expliqué par d'autres éléments extérieurs et il est inutile de vouloir remonter à leurs causes. Et il faut comprendre dans cette perspective le fait qu'Artaud identifie souvent le corps de l'acteur avec le langage hiéroglyphique ou l'idéogramme. Ceux-ci ne signifient pas comme le phonogramme quelque chose d'ailleurs, mais eux-mêmes ont la valeur du langage :

En ce qui concerne les objets ordinaires, ou même le corps humain, élevés à la dignité de signes, il est évident que l'on peut s'inspirer des caractères hiéroglyphiques, non seulement pour noter ces signes d'une manière lisible et qui permette de les reproduire à volonté, mais pour composer sur la scène des

²⁸⁰ « Le Théâtre de la Cruauté (*Premier Manifeste*) », *Le Théâtre et son Double*, p.90.

symboles précis et lisible directement.²⁸¹

Remarquons qu'Artaud insiste sur la lisibilité des caractères hiéroglyphiques. En effet, la communicabilité est un des sujets principaux de son théâtre et, nous nous permettons de le dire, de toute sa philosophie. Rappelons qu'il a déjà remarqué le caractère communicatif de la peste et du théâtre²⁸². Et voyons les glossolalies dont il constellera ses cahiers sur le tard. C'est parce qu'elles sont des lettres que tout le monde peut comprendre qu'il les a fait intervenir entre les lignes. La communication, pour Artaud, n'est pas la compréhension de ce qu'on dit par l'entendement, ni la réception de l'intention de ce qui parle. En un mot, la communication n'est plus un phénomène qui se produit à travers l'intériorité du moi. Cette sorte de communication supposerait un passage libre entre l'intérieur et l'extérieur et une possibilité d'extérioriser le for intérieur, alors que la maladie d'Artaud n'est qu'un blocage du passage entre l'intérieur et l'extérieur. La communication qu'Artaud veut réaliser dans son théâtre malgré l'impossibilité de la compréhension au sens général du terme, est une communication étrange qui n'a pas besoin de l'intériorité du moi. Pour lui, la compréhension de ce que dit quelqu'un d'autre est fondamentalement impossible. La communication normale se fait pourtant malgré cela. Sa maladie l'en empêche et lui enlève rétrospectivement l'impression qu'il a fait une communication. De là le traitement particulier qu'il a essayé dans son *Art et la Mort* : une communication sur le papier avec Abélard, personnage quasi historique. Cette communication ne se fait pas par le transport mutuel des fors intérieurs, mais c'est par le fait-même qu'il se trouve avec Abélard sur le papier qui constitue cette communication. En un mot, Artaud trouve dans le corps hiéroglyphique de l'acteur la possibilité de créer une nouvelle communication, sans aucune référence intérieure, et aussi l'objectivité sur laquelle repose cette nouvelle communication.

²⁸¹ *Ibid.*, p.91.

²⁸² « Le Théâtre et la Peste », *Le Théâtre et son Double*, p.26.

Quelle place alors occupe le texte dans le théâtre artaldien, texte qui est normalement fait de mots non hiéroglyphiques ? Pour établir un nouveau langage, ne faut-il pas éliminer le langage articulé que le texte ordonne aux acteurs ?

Mais il ne faut pas oublier que dans le théâtre artaldien, tous les actes sont produits à travers le passage de la passion à l'action. Que le corps de l'acteur devienne un langage hiéroglyphique, est aussi un produit de ce passage. C'est-à-dire que le corps de l'acteur doit être forcé comme en une passion d'être hiéroglyphique. Le hiéroglyphe est donc dans son théâtre une trace que la passion a accablé le corps de l'acteur. N'est-ce pas la parole qu'apporte le texte sur la scène qui donne lieu à cette passion ? Il s'agit toujours dans le théâtre d'Artaud de l'opposition entre l'aspect objectif et matériel de la scène, et l'aspect immatériel qui hante comme un double le corps de l'acteur et qui parfois le fait souffrir, aspect que la parole, voire le texte, introduit sur la scène. En ce sens Artaud n'a point voulu éliminer le texte de son espace théâtral, au contraire, le texte fait partie intégrante de son théâtre. Il n'a pas voulu montrer sur la scène le hiéroglyphe du corps, mais un processus systématique qui transforme, à travers cette opposition et le passage de la passion à l'action, le corps humain en langage physique. Artaud lui-même dit ceci :

Le metteur en scène sait qu'il se sert de l'auteur. Si on enlève au théâtre la possibilité d'être un langage propre, il faut chercher s'il n'y a pas un langage théâtral en dehors du texte. C'est la mise en scène. Dans ce domaine n'y a-t-il pas des possibilités de réalisations prodigieuses par le jeu de scène qui cherche dans ce domaine une possibilité d'expression nouvelle — dans le domaine du geste ou de la plastique.

Ce n'est pas la pantomime ni la danse, mais le théâtre est quelque chose de plus mystérieux qu'eux. Car le théâtre est le résultat de l'opposition, entre geste, lumière, dimension de l'espace, avec la parole, mais la fonction doit-elle s'opposer à la

plastique.²⁸³

Il faut noter que cela ne se passe pas seulement au niveau de drame, mais aussi au niveau de la mise en scène. Si le metteur en scène se sert de l'auteur, ce n'est pas seulement parce qu'il se charge de représenter le drame qu'a construit l'auteur, mais surtout parce que le texte lui-même pèse comme une gravitation sur toute la scène. De même que le texte permet à la nécessité d'apparaître sur la scène au niveau du drame, de même, au niveau de la mise en scène, il enlève à l'acteur son initiative personnelle et extériorise la motivation de ses actes. C'est ainsi que le texte est permanent et cruel dans le théâtre artaudien. C'est donc l'écart entre le texte et la scène qui constitue l'espace théâtral. Comme le dit Uno, la scène et la salle ne suffisent pas pour créer le théâtre artaudien²⁸⁴. Même s'il affirme qu'il faut en finir avec les chefs-d'œuvre, le texte, loin d'être inutile et à supprimer, est l'élément indispensable sans lequel la cruauté ne pourrait se réaliser sur la scène. Artaud, lui-même, a déjà précisé cela dans un dossier concernant « Le Théâtre et la Peste » :

Le théâtre n'est pas un art.

L'art, dans le sens désintéressé, dans son sens d'imitation de la vie, est une idée occidentale. Il se peut d'ailleurs que la loi terrestre, et le conditionnement de la matière soient dans cette impuissance imitatrice, mais nulle production artistique n'est valable sans le sentiment de cette impuissance, et la conscience exaspérée et active de ce qui, du fait de vivre, a été ainsi perdu.

Sans une référence perpétuelle à des forces, sans un effort

²⁸³ *Dossier du Théâtre et son Double*, p.248.

²⁸⁴ Kuniichi Uno, « Variations sur la cruauté », *Les Théâtres de la Cruauté*, Paris, Desjonquères, coll. Littérature & idée, sous dir. de Camille Dumoulié, 2000, p.46 : « Le théâtre n'existe ni dans la salle du théâtre ni sur la scène. Artaud découvre le théâtre sur le plan de la cruauté qui ne cesse de travailler la pensée et l'impossibilité de la pensée. Et il sait bien que ce plan ne se limite pas seulement à la dimension de la pensée et qu'il peut s'étendre jusqu'aux phénomènes naturels tels qu'une éruption volcanique. Pour lui, il faut que le théâtre atteigne cette dimension de la cruauté qui traverse la pensée et la nature. Il faut qu'une catastrophe soit introduite dans le théâtre, à travers par exemple ce que la peste apporte avec elle. Le théâtre travaille la cruauté. La cruauté travaille le théâtre. »

qui émacie mais qui juge, toute activité de l'esprit est inutile.
L'exercice vrai de l'esprit creuse la vie comme une maladie.²⁸⁵

En un mot, dans son théâtre, c'est le texte qui donne lieu à ce sentiment de l'impuissance imitatrice car, comme le remarque Catherine Bouthors-Paillart, l'acteur artaldien doit être déchiré « dans l'incapacité structurelle de s'identifier comme sujet de son énonciation et sujet de son énoncé »²⁸⁶. Nous pouvons réinterpréter son « En finir avec les Chefs-d'œuvre » du point de vue de l'impuissance imitatrice : la mise en scène psychogiste, qui force les acteurs à obéir au texte, suppose leur possibilité d'imiter les actes qu'indique le texte et de les représenter alors que le théâtre de la cruauté, « c'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irreprésentable »²⁸⁷. La mise en scène psychogiste suppose la transparence du texte en ce sens qu'il ne s'agit pas du texte lui-même, mais de l'objet qu'il signifie. Le texte serait un simple médium transparent et à la limite le théâtre n'en aurait pas besoin. Selon Artaud, il y a deux fautes à ce point de vue : d'abord, le malentendu concernant la relation entre le texte et son objet. Pour lui le texte n'est pas en mesure de signifier exactement son objet ; du moins, le lecteur ne peut le déterminer. Il ne dit pas qu'il ne faut pas représenter, mais que la représentation n'est logiquement pas possible. En ce sens le théâtre artaldien n'accepte pas la satire qui doit relier l'indication faite dans le texte et l'objet de la réalité alors qu'il doit y avoir, entre eux, un mur qui empêche leur correspondance.²⁸⁸

²⁸⁵ *Dossier du Théâtre et son Double*, p.222.

²⁸⁶ Catherine Bouthors-Paillart, *Antonin Artaud : L'Énonciation ou l'Épreuve de la Cruauté*, Genève, Droz, 1997, p.88.

²⁸⁷ Jacques Derrida, « La Clôture de la Représentation », *L'Écriture et la Différence*, Paris, coll. Tel Quel, Seuil, 1967, p.343.

²⁸⁸ « Lettre à André Gide (le 14 janvier 1933) », *O.C.*, t.V, p.136 : « Enfin si je recherche le spectacle, et tous les prétextes à spectacles, je crois que le spectacle visuel, dynamique et sonore n'aura sa pleine efficacité dans l'esprit que s'il dépasse le plan psychologique, le plan des caractères, des sentiments et des passions humaines, si un geste fait sur la scène évoque toute la ruée des forces cosmiques, si des problèmes qui dépassent le manger, le boire ou la possession sexuelle, sont agités. Je ne les trouve pas dans cette pièce [*Arden of Feversham*]. Et bien que la jalousie y soit orageuse et évoque parfois le roide jaillissement d'une force naturelle, tout à coup

Et la deuxième faute, c'est que l'obéissance des acteurs au texte suppose une clarté du commandement du le texte sur les acteurs alors que dans toute la philosophie d'Artaud, il n'y a jamais de pont qui relie le texte et à son dehors, ou bien c'est un pont fondamentalement illusoire, dont l'illusion dissimulée par l'automatisme. Dès lors, il n'est pas de jeu qui puisse être l'obéissance au texte. Lorsqu'Artaud parle de mettre en scène « *sans tenir compte du texte* »²⁸⁹, cela ne signifie donc pas une mise en scène particulière, mais une essence de la mise en scène. On peut très simplement dire que les acteurs ne sont pas capables, au fond, de jouer selon le commandement du texte — bien entendu ce n'est pas leur faute — ni, en somme, d'y obéir.

Schématiquement, nous pouvons résumer, en deux perspectives inverses, l'impuissance imitatrice dont parle Artaud dans un petit coin de son dossier : par l'auteur, le texte qu'il écrit n'a point de relation directe avec la réalité à représenter car le langage, à cause de sa propre épaisseur opaque, n'a pas la faculté de la copier. C'est donc dans cette impuissance d'imiter que l'auteur écrit le texte. Et pour l'acteur et le metteur en scène, le texte intervient entre la scène et la réalité à imiter. Le texte auquel se réfère l'acteur pour produire ses actes est une substance opaque et ne donne en principe pas d'indication claire. En ce sens, si tous les grands dramaturges ignorent le théâtre, ce qu'Artaud a remarqué dans « L'Évolution du décor », c'est qu'ils tiennent compte de l'essence et de la difficulté fondamentales du théâtre : l'impossibilité d'imiter ce que montre le texte. L'acteur doit souffrir doublement des difficultés : d'une part, de la difficulté exprimée dans le drame, qu'il explique par la métaphore de peste ; d'autre part, de la difficulté concernant la réalisation scénique, où

une analyse psychologique de passions, de sensations, de sentiments présentés sous leur aspect rationnel et moral ordinaire, intervient, à travers des situations que l'on retrouve telles quelles dans toutes sortes de pièces, de Molière qui m'ennuie, ne m'a jamais faire rire, et que je déteste, à Ben Johnson. » Il s'agit plutôt de l'analyse psychologique que de la signification exacte du texte. Mais il est clair que la première dépend théoriquement de la dernière. La psychologie n'est pas la théorie du texte, mais de la vie quotidienne. Il faut donc que, pour appliquer la théorie psychologique au texte, celui-ci s'approche de la vie quotidienne jusqu'à ce que le domaine particulier évoqué par le texte soit perdu.

²⁸⁹ « Le Théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste) », *Le Théâtre et son Double*, p.95.

l'acteur ne peut jouer en restant fidèle au commandement du texte.

Ces deux impuissances imitatrices constituent le théâtre comme un art particulier et le distinguent d'autres genres artistiques, danse, musique, littérature, etc. Mais elles ne sont pas équivalentes car en ce qui concerne le sujet qui a « le sentiment de l'impuissance imitatrice », la première impuissance, celle dans laquelle le texte se produit, est à l'auteur ; et la deuxième, qui détermine paradoxalement les actes théâtraux, est à l'acteur. Il va de soi que celle-ci prime celle-là pour créer l'espace théâtral, l'impuissance imitatrice de l'auteur n'étant pas seulement propre au théâtre, mais aussi à la littérature et à la poésie. Il ne faut quand même pas faire abstraction de cette impuissance imitatrice de l'auteur bien que « En finir avec les Chefs-d'œuvre » puisse se lire ainsi. Du point de vue de l'impuissance imitatrice, ce qu'il refuse dans ce chapitre, c'est de croire à une création théâtrale dénuée d'impuissances imitatrices car le psychologisme qu'il critique comme une mauvaise interprétation du drame, n'est possible que dans la mesure où le langage est pris pour un médium transparent par où l'expression peut passer intacte, sans qu'aucun acte, soit dans le drame soit sur la scène, ne souffre de l'impuissance imitatrice.

Il ne faut certes pas ignorer l'impuissance imitatrice comme le psychologisme le fait, mais il ne suffit pas de tenir compte d'une seule impuissance imitatrice. Il ne faut pas oublier qu'Artaud distingue rigoureusement le théâtre de la danse ou de la pantomime. Si, comme le dit Artaud lui-même, tous les arts sont inévitablement munis d'une impuissance imitatrice, le théâtre, comme art composite, en a plusieurs et c'est cela qui le caractérise. D'abord le texte est écrit par un auteur qui ressent son impuissance ; et puis le texte ainsi écrit dans l'impuissance est introduit sur la scène pour provoquer le sentiment de l'impuissance imitatrice de l'acteur. Cette impuissance est permanente et personne ne peut la dépasser mais le théâtre selon Artaud ne se crée qu'à condition que l'acteur soit hanté par cette double impuissance imitatrice. Le double, c'est le nom qu'il a donné à cette impuissance imitatrice. En ce sens, la possession par le double que subit l'acteur sur la scène — mais le double ne lui enlève pas la conscience — est une cruauté,

et c'est le texte lui-même qui impose à l'acteur cette situation cruelle. Le rôle du metteur en scène, c'est de contrôler et de manipuler la relation entre le texte qui se trouve au-delà et les acteurs séquestrés dans la scène. Et l'important est que, dans le théâtre, ce double apparaît à la fois aux niveaux de drame et de la mise en scène. Le double est doublé, si bien que la cruauté est aussi doublée. Elle n'est pas seulement la qualification d'un type de drame — comme le drame auquel donne lieu la pandémie de la peste, — elle apparaît inévitablement lorsque l'acteur joue le rôle qu'indique le texte.

L'acteur du théâtre artaldien doit subir à la fois et malgré lui deux passions — celles du drame et de la mise en scène — et ces passions lui enlève la motivation intérieure de ses actes et, de la sorte, ses actes sont objectifs en ce sens qu'ils sont privés de subjectivité. Artaud appelle cruauté tout ce système où se produisent les actes de l'acteur. Bien que les actes se créent sur la scène, leur origine n'est pas là mais ailleurs. Le dualisme entre la scène et le double, dualisme qui traverse tout le théâtre artaldien, renvoie à séparer l'acte fait sur la scène de sa cause. La séparation doit apporter à l'auteur une douleur extrême. C'est pourquoi Artaud aurait intitulé son théâtre « Le théâtre de l'Épreuve »²⁹⁰ au lieu du théâtre de la Cruauté.

2-2-4. La Cruauté antérieure

Résumons. Il est possible de dire que le théâtre selon Artaud est résumé par un seul mot : le double. *Le Théâtre et son Double* est donc consacré à déterminer et à éclairer de diverses manières la notion de double. Un des principes de la théorie du double est le dualisme car elle suppose le possédant et le possédé. Artaud l'analyse comme une opposition du physique et du *métaphysique*. L'acteur qui se trouve sur la scène, comme un être physique, — le fût-il à son insu — est toujours possédé par un double métaphysique. Cela ne signifie pas seulement une situation douloureuse pour

²⁹⁰ « Lettre à André Rolland de Renéville (le 10 septembre 1932) », O.C., t.V, p.110.

l'acteur, mais que ce double détermine préalablement ses comportements. Il va de soi que cette détermination lui enlève la motivation intérieure de ses actes et lui impose la douleur. Il s'agit toujours dans *Le Théâtre et son Double* du système où se produisent les actes et de leurs déterminations : qui permet à l'acteur de faire tel ou tel acte ? ou quelle est la raison de l'acte produit sur la scène ? De ce point de vue Artaud distingue le théâtre oriental et le théâtre occidental. Le dernier détermine rationnellement les actes par la condition psychologique de chaque acteur, ce qu'Artaud appelle « tendance psychologique » ; et le premier, en revanche, considère les actes sur la scène comme déterminés *magiquement* et *métaphysiquement* et cela ne peut donc pas être expliqué rationnellement. En effet, le mot magie est pour Artaud pris comme l'inverse du mot raison et c'est la magie que le théâtre européen, modernisé, a perdue.²⁹¹ Il ne s'agit donc pas d'une juxtaposition géographique de deux types de théâtre, mais il affirme que tout théâtre participe, à l'origine, d'un aspect magique et tombe en décadence et surtout en maladie. De là point le thème d'une remontée à l'origine, fortement reliée à la guérison, comme le remarque Monique Borie.²⁹²

²⁹¹ *Dossier du Théâtre et son Double*, p.217 : « L'esprit cherche en vain des formes, une pensée qui l'exalte et dans cette poésie dont je parle l'époque en est à rechercher sa magie.

Sans magie la vie neutralisée ne se peut plus vivre ; mais un temps qui a perdu jusqu'à la substance des mots en est encore à redouter des termes, et le terme de magie fait partie de cet héritage anachronique et nous n'attachons plus à ce terme un sens dont les autres siècles ont vécu.

Est magique pour moi ce qui entraîne à l'acte, et à propos d'un geste attractif, d'un cri, d'un mouvement qui composent dans l'air leurs figures nous continuons parfois à employer le terme de magie, preuve que nous lui attachons des vertus qui dépassent son sens immédiat et précis, — preuve que nous avons encore enfoui au plus secret de nous-même le sens diffus d'une magie dont les charmes ne demandent qu'à se réveiller, brûlent du désir obstiné, et fugace de se réveiller. »

²⁹² Monique Borie, *Antonin Artaud : le théâtre et le retour aux sources*, Paris, coll. Bibliothèque des Idées, Gallimard, p.97 : « Fort de ce savoir, l'artiste-initié se voit investi des pouvoirs d'un authentique guérisseur. La conviction que l'art — un art de voyants et d'initiés — peut guérir une culture malade est comme le pilier central de cet immense projet qu'Artaud édifie autour de l'idée d'une thérapie retrouvée par le théâtre. Si Artaud en appelle aux artistes pour sauver une époque malade, c'est dans le cadre d'une conception de l'art comme connaissance des origines, accès aux secrets des sources, seule fondatrice d'un pouvoir de transformation par la force effective des signes. N'est-ce pas l'image de cet artiste guérisseur encore relié à « l'esprit primitif » qu'il poursuit au Mexique ? »

Le métaphysique n'est pas visible, mais exerce certainement une grave influence sur l'acteur. Artaud l'explique par la métaphore de la *peste*. Pour Artaud, la pandémie de la peste est une attaque métaphysique et magique que subit le monde physique. C'est pour cela qu'il refuse au fond l'hypothèse que la cause étiologique de la peste est un microbe²⁹³. Quel est le rôle de la peste ? Ce n'est pas d'anéantir l'espèce humaine car la peste ne peut contaminer tout le monde dans une société ; mais le but de la peste est de contrôler les actes comme une nécessité : non pas seulement ceux de pestiférés, mais aussi ceux des personnes saines qui doivent se comporter en tenant compte de la peste. Ainsi se constitue-t-il un drame. La caractéristique du drame ainsi dominé par la peste, c'est que la cause des actes est extériorisée, alors que le théâtre occidental et psychologique l'intériorise et la subjectivise. La folie d'Annabella ne peut être expliqué rationnellement ni psychologiquement car la jeune femme se comporte par la gravitation pesant métaphysiquement sur la scène. Le double, métaphorisé par la peste, s'insérant ainsi dans une position antérieure aux actes, les détermine préalablement. Du point de vue de l'acteur qui les accomplit, le double paraît donc comme une nécessité.

La *cruauté* est donc une qualification du phénomène selon lequel quelque chose de métaphysique exerce magiquement une influence sur le corps d'acteur sur la scène. En ce sens, la peste est cruelle et la nécessité déterminant préalablement les actes sur la scène est aussi cruelle car la nécessité ne peut être expliquée rationnellement. Mais ce n'est pas tout. Artaud réfléchit théâtralement sur la notion de cruauté : comme Peter Brook pour le « comme si » à la fin de son *Espace vide*²⁹⁴, Artaud tient bien compte du dualisme

²⁹³ « Le Théâtre et la Peste », *Le Théâtre et son Double*, p.21 : « En 1880 et quelques, un docteur français du nom de Yersin, qui travaille sur des cadavres d'Indo-Chinois morts de la peste, isole un de ces têtards au crâne arrondi, et à la queue courte, qu'on ne décèle qu'au microscope et il appelle cela le microbe de la peste. Ce n'est là à mes yeux qu'un élément matériel plus petit, infiniment plus petit, qui apparaît à un moment quelconque du développement du virus, mais cela ne m'explique en rien la peste. »

²⁹⁴ Peter Brook, *L'Espace vide : Écrits sur le théâtre*, coll. Point/Essais, Seuil, 1977, p.181 : « Dans la vie quotidienne, / l'expression « comme si » est une fonction grammaticale ; au théâtre, « comme si » est une expérience. / Dans la vie quotidienne, / « comme si » est une évasion ; au théâtre, « comme si » est la vérité. / Quand nous sommes convaincus de cette vérité, alors le théâtre et la vie ne font qu'un. »

théâtral et l'insère dans la notion de cruauté : il définit deux sortes de cruauté, du point de vue du drame et de la mise en scène. Ce qu'il dit de la peste n'appartient qu'à la cruauté du drame. Qu'est-ce alors que la cruauté concernant la mise en scène ? Une histoire cruelle racontée dans un texte, une pièce ; l'acteur se doit d'« imiter » les comportements qu'évoque le texte et le metteur en scène, lui aussi, se charge d'imiter la situation racontée. Or, entre ce qui imite et ce qui est à imiter, intervient le texte comme médium obscur à cause duquel l'imitation ne peut pas se faire fidèlement, ce qu'Artaud appelle « impuissance imitatrice ». Celle-ci, selon lui, subsiste dans tous les arts et sans elle rien ne pourrait être ce qu'on appelle art. Elle empêche nécessairement et cruellement l'acteur d'imiter. La cruauté vue sous l'angle du metteur en scène est cette impuissance imitatrice. Le rôle du metteur en scène n'est point d'éliminer l'impuissance imitatrice pour octroyer à l'acteur la liberté de jouer, mais de la lui imposer avec efficacité.

Dès lors, quand Artaud identifie la cruauté avec le double, cela signifie deux choses : d'abord la possession de l'acteur par le double — qu'il métaphorise par la contamination de la peste ; puis le doublement la cruauté elle-même. Il ne s'agit pas seulement, comme le remarque Pierre Brunel, de la superposition de la cruauté phénoménale et de la Cruauté nouménale²⁹⁵. Brunel reste encore dans le drame. Il faut élargir la notion jusqu'à la pratique de la mise en scène. De ce point de vue, on saura comment, pour Artaud, le texte est indispensable, ce sans quoi, puisque c'est lui qui apporte l'impuissance imitatrice sur la scène et qui impose à l'acteur une cruauté, le théâtre lui-même ne serait pas possible.

Par rapport aux mots qui caractérisent le théâtre artaldien, peste et

²⁹⁵ Pierre Brunel, *Théâtre et Cruauté ou Dionysos profané*, Paris, coll. Bibliothèque de l'Imaginaire, Librairie des Méridiens, 1982, p.28 : « Il y pour Artaud un théâtre phénoménal et un Théâtre nouménal, une cruauté phénoménale et une Cruauté nouménale, comme il y a une vie phénoménale (notre tangible existence d'homme) et une Vie nouménale (le jeu magique des forces). Le théâtre phénoménal s'est peut-être contesté de jouer avec la cruauté phénoménale : théâtre de la torture, théâtre du sang, théâtre des drames intimes, de « l'enfer c'est les autres ». Le Théâtre nouménal se confondrait, lui, avec la Cruauté nouménale : déterminé par elle, il serait déterminé à la révéler et à l'exercer. Car *Le Théâtre et son Double* n'est pas seulement un traité de dramaturgie (il l'est si peu), ni même un art poétique, comme l'a cru Maurice Blanchot : il est un livre de métaphysique. »

métaphysique, seule la cruauté précise les doubles passions que doit subir l'acteur sur la scène. C'est pourquoi Artaud préfère, comme un drapeau de son théâtre, le théâtre de la cruauté à celui de la peste et, *a fortiori*, celui de la métaphysique, et ce drapeau survivra étrangement jusqu'à la fin de sa carrière.

A la fin, il faut noter un point clinique : si l'on considère le projet théâtral d'Artaud comme un programme clinique pour le traitement de sa maladie — et c'est bien possible et pertinent, — la cruauté est une cause de la maladie car c'est elle qui enlève à l'acteur son intériorité qui serait le point de départ de la pensée et qui détermine *par avance* son comportement et sa pensée. C'est que la cruauté est *antérieure* à ce qui fait acte. De là vient qu'elle est une nécessité irrésistible pour ceux qui se trouvent *postérieurs* à elle. Il faut insister là-dessus car depuis le début de sa carrière Artaud n'a jamais changé d'avis sur ce sujet. Et on peut expliquer de ce point de vue sa rupture avec le surréalisme : celui-ci vise la révolution matérialiste, celle du monde extérieur, pour résoudre les problèmes intérieurs alors que, pour Artaud, l'extérieur et l'intérieur ont *déjà* été divisés irréversiblement. C'est la cruauté qui lui impose ce « déjà » et qui le force de renoncer à la guérison complète et de chercher un traitement symptomatique. Nous pouvons donc remarquer que la notion de cruauté qu'il a développée dans le domaine théâtral succède au diagnostic qu'il avait fait de sa propre maladie.

Mais la notion de cruauté ne cesse de se développer. Même dans les années 40, à l'époque où il n'avait plus l'intention de faire du théâtre au sens quotidien du terme, Artaud ne cesse de parler de la cruauté. Nous allons traiter la question de savoir comment la notion de cruauté survivra même dans ses derniers écrits.

2-3. Le théâtre de la cruauté « postérieure »

2-3-1. Souffle et cri

Le chapitre intitulé « Un Athlétisme affectif » est particulier par rapport

aux autres chapitres contenus dans *Le Théâtre et son Double* car il est le seul à traiter du comportement concret de l'acteur, surtout de son souffle.

Nous avons vu que, dans *Le Théâtre de la Cruauté*, l'origine du sentiment n'est plus à l'acteur qui doit l'exprimer et que cet écart du corps de l'acteur avec ses sentiments caractérise le théâtre d'Artaud. Comment se comporte l'acteur si l'affectivité ne cause plus ses actes ? Artaud tente ici de répondre à cette question, en comparant, au début du chapitre, le mouvement de l'acteur avec celui de l'athlète :

Il en est de l'acteur comme d'un véritable athlète physique, mais avec ce correctif surprenant qu'à l'organisme de l'athlète correspond un organisme affectif analogue, et qui est parallèle à l'autre, qui est comme le double de l'autre bien qu'il n'agisse pas sur le même plan.

L'acteur est un athlète du cœur.

Pour lui aussi intervient cette division de l'homme total en trois mondes ; et la sphère affective lui appartient en propre.

Elle lui appartient organiquement.

Les mouvements musculaires de l'effort sont comme l'effigie d'un autre effort en double, et qui dans les mouvements du jeu dramatique se localisent sur les mêmes points.

Là où l'athlète s'appuie pour courir, c'est là que l'acteur s'appuie pour lancer une imprécation spasmodique, mais dont la course est rejetée vers l'intérieur.²⁹⁶

La différence la plus importante entre l'acteur et l'athlète, c'est que ce dernier projette ses forces musculaires au-dehors alors que le premier a pour but de les orienter de l'extérieur vers l'intérieur.

Pour Artaud, l'acteur est celui qui contrôle son souffle, sur lequel

²⁹⁶ « Un Athlétisme affectif », *Le Théâtre et son Double*, p.125.

reposent tout son comportement et à partir duquel il doit exprimer tel ou tel sentiment. Il n'est pas capable d'exprimer directement un sentiment et une émotion car, nous l'avons déjà remarqué, dans le théâtre artaldien l'origine de sentiments et d'émotions a été enlevée à l'acteur, c'est-à-dire que son affectivité ne peut être l'origine de ses sentiments et de ses émotions. Si bien que l'acteur selon Artaud ne peut pas — et ne doit pas — se comporter à l'instar de l'acteur psychologue que la raison psychologique incite à agir. L'acteur chez Artaud n'a aucune intériorité grâce à laquelle l'explication psychologique serait possible :

Pour se servir de son affectivité comme le lutteur utilise sa musculature, il faut voir l'être humain comme un Double, comme le Kha des Embaumés de l'Égypte, comme un spectre perpétuel où rayonnent les forces de l'affectivité.

Spectre plastique et jamais achevé dont l'acteur vrai singe les formes, auquel il impose les formes et l'image de sa sensibilité.

C'est sur ce double que le théâtre influe, cette effigie spectrale qu'il modèle, et comme tous les spectres ce double a le souvenir long. La mémoire du cœur est durable et certes c'est avec son cœur que l'acteur pense, mais ici le cœur est prépondérant.

Ce qui veut dire qu'au théâtre plus que partout ailleurs c'est du monde affectif que l'acteur doit prendre conscience, mais en attribuant à ce monde des vertus qui ne sont pas celles d'une image, et comportent un sens matériel. ²⁹⁷

Remarquons que l'être humain est ici considéré comme un double, un spectre. C'est comme une effigie, qui n'a aucune substance psychologique. L'affectivité n'est qu'un vase vide qui n'est pas encore rempli de sentiments ni d'émotions, ce qui impose paradoxalement à l'acteur une souffrance implacable. Nous avons vu que le fait que le phénomène intérieur n'a *a priori* plus rien à voir avec l'extérieur donne lieu dans le théâtre artaldien à ce qu'il appelle cruauté. Mais

²⁹⁷ *Ibid.*, pp.126-127.

dans ce chapitre où Artaud parle de la pratique de l'acteur, la notion de cruauté est reléguée à l'arrière-plan ; elle n'est que la condition dans laquelle joue l'acteur, mais dans n'importe quelle condition l'acteur doit jouer. La mission de l'acteur est donc de relier, par son souffle, les passions qui restent au-dehors — et que lui donne le texte — et l'âme résidant dans son for intérieur. Pourquoi par le souffle ? Parce que celui-ci va et vient entre l'intérieur et l'extérieur par des trous percés dans le corps de l'acteur :

La croyance en une matérialité fluïdique de l'âme est indispensable au métier de l'acteur. Savoir qu'une passion est de la matière, qu'elle est sujette aux fluctuations plastiques de la matière, donne sur les passions un empire qui étend notre souveraineté.

Rejoindre les passions par leurs forces, au lieu de les considérer comme des abstractions pures, confère à l'acteur une maîtrise qui l'égale à un vrai guérisseur.

Savoir qu'il y a pour l'âme une issue corporelle, permet de rejoindre cette âme en sens inverse ; et d'en retrouver l'être, par des sortes de mathématiques analogies.²⁹⁸

Notons qu'Artaud insiste ici sur la matérialité et la fluidité de l'âme et des passions et qu'il s'agit de leur communication. Dans les années 20 il réfléchissait sur la communication entre l'intérieur et l'extérieur en ce qui concerne l'impossibilité de penser. Il est donc assez pertinent qu'il considère que l'acteur réalise la communication entre l'extérieur et l'intérieur comme « un vrai guérisseur ».

L'acteur ne représente pas les sentiments qu'il devrait éprouver car ses actes et les sentiments sont *par avance* et fondamentalement séparés. Selon Artaud, sentiments et émotions n'apparaissent point dans le cœur de l'acteur, Mais c'est le texte qui lui les impose avec violence, ce qui lui apporte de la

²⁹⁸ *Ibid.*, p.127.

douleur. Ici il est clair qu'Artaud suppose que l'intériorité du moi précède normalement les actes qui l'exprimeront, sinon pourquoi des actes privés d'intériorité provoquent-ils de la douleur ? Mais, qu'il y ait douleur ou non, du point de vue de l'acteur, au début et sur la scène, il n'y a que des actes sans sentiments. C'est là un renversement : théoriquement c'est un phénomène intérieur, comme les sentiments et les émotions, qui devrait déterminer les actes et l'acteur à les accomplir avec son souffle alors qu'en réalité, l'acteur ne peut commencer que par son souffle que les actes suivent.

Ainsi par l'acuité aiguisée des souffles l'acteur creuse sa personnalité.

Car le souffle qui nourrit la vie permet d'en remonter par échelons les stades. Et *un sentiment que l'acteur n'a pas, il peut y repénétrer par le souffle*, à condition d'en combiner judicieusement les effets ; et de ne pas se tromper de sexe. Car le souffle est mâle ou femelle ; et il est moins souvent androgyne. Mais on peut avoir à dépeindre de précieux états arrêtés.

Le souffle accompagne le sentiment et on peut pénétrer dans le sentiment par le souffle ; à condition d'avoir sur discriminer dans les souffles celui qui convient à ce sentiment.²⁹⁹

Pour Artaud, l'affectivité n'est donc pas un ensemble de sentiments et d'émotions, mais un vase vide qui n'en est pas encore rempli. L'acteur, qui n'a pas de sentiments ni d'émotions, ne fait que souffler, mais cela le prépare à recevoir sentiments et émotions. Dès lors il n'y a d'abord que le souffle qui relie le corps de l'acteur et les sentiments qu'il n'a pas encore, ce renversement dépasse la théorie du théâtre développée ailleurs dans *Le Théâtre et son Double*. Et même il la contredit car cela précise que la métaphore de la peste n'a plus aucune efficacité pour l'acteur en scène. Ici on peut trouver un décalage irréversible entre les niveaux du drame — dans lequel la peste détermine

²⁹⁹ *Ibid.*, pp.128-129. Nous soulignons.

comme une nécessité les actes de l'acteur — et de l'acteur — dans lequel tout drame et toute nécessité antérieure ne sont pas réalité et seuls les actes et le souffle qui les précèdent constituent le point de départ de la création théâtrale — ; Artaud abandonnera ce premier niveau dans ses derniers écrits.

En un mot, on peut dire qu'apparaît pour la première fois une autonomie du corps de l'acteur dans « Un Athlétisme affectif ». Et c'est loin de la théorie développée dans les autres textes du *Théâtre et son Double*. Ce n'est cependant pas du tout une simple exception, loin de là : c'est un pas pour une nouvelle « théorie » — si on peut l'appeler ainsi — du théâtre de la cruauté qu'il développera à la fin de sa vie. En effet, dans son « Théâtre de Séraphin » qui n'est pas contenu dans *Le Théâtre et son Double*, et qu'il a rédigé en 1936, juste avant l'internement forcé dans un asile d'aliénés du Havre, il montre clairement une séparation douloureuse entre le sentiment et le corps de l'acteur, le corps étant « une sorte de musculature affective qui correspond à des localisations physiques des sentiments »³⁰⁰, et de l'autonomie de l'acteur qui précède même la fatalité :

C'est dans le ventre que le souffle descend et crée son vide d'où il le relance au sommet des poumons.

Cela veut dire : pour crier je n'ai pas besoin de la force, je n'ai besoin que de la faiblesse, et la volonté partira de la faiblesse, mais vivra, pour recharger la faiblesse de toute la force de la revendication.

Et pourtant, et c'est ici le secret, *comme au théâtre*, la force ne sortira pas. Le masculin actif sera comprimé. Et il gardera la volonté énergique du souffle. Il la gardera pour le corps entier, et pour l'extérieur il y aura un tableau de la *disparition* de la force auquel les sens croiront assister.³⁰¹

³⁰⁰ *Ibid.*, p.125.

³⁰¹ *Théâtre de Séraphin, O.C.*, t.IV, p.142.

Nous comprenons ce que signifie la « faiblesse » qui rend possible le cri : ce dernier n'est aucunement une expression de tristesse ou de mélancolie, loin de là : c'est au contraire le manque de sentiments et d'émotions à exprimer qui provoque le cri. Dans l'espace théâtral, le texte à la fois demande tel ou tel comportement et octroie à l'acteur le sentiment qui motive ses actes. En un mot, le système où le texte impose à l'acteur une fatalité ou une nécessité, c'est le théâtre qu'Artaud voulait développer dans son *Théâtre et son Double*. Le théoricien du théâtre pouvait se heurter contre une aporie : si le for intérieur qui devrait motiver les actes est enlevé par le texte, comment accomplir ces dernières ? Mais il se soustrait à cette question car il procède à un renversement :

Les événements du rêve conduits par ma conscience profonde m'apprennent le sens des événements de la veille où la fatalité toute nue me conduit.

Or le théâtre est comme une grande veille, où c'est moi qui conduis la fatalité.

Mais [dans] ce théâtre où je mène ma fatalité personnelle et qui a pour point de départ le souffle, et qui s'appuie après le souffle sur le son ou sur le cri, il faut pour refaire la chaîne, la chaîne d'un temps où le spectateur dans le spectacle cherchait sa propre réalité, permettre à ce spectateur de s'identifier avec le spectacle, souffle par souffle et temps par temps.³⁰²

La fatalité qu'apporterait le texte n'est plus ici antérieure à l'acteur. Ce passage s'oppose catégoriquement à la théorie développée dans *Le Théâtre et son Double*. Et, ce qui est plus grave, cela peut être aussi un abandon des réflexions qu'Artaud faisait depuis les années 20 sur l'impossibilité de penser car le diagnostic qu'il a fait de sa maladie repose, topologiquement, sur la rupture fondamentale entre l'intérieur et l'extérieur, sur l'inaccessibilité de l'un à l'autre,

³⁰² *Ibid.*, p.145.

sur l'au-delà qui détermine cet écart entre eux et, temporellement, sur l'*antériorité* de cet au-delà au moi qui souffre de la rupture. Cette antériorité irréversible expliquait l'impossibilité de se guérir de la difficulté de penser et, dans le domaine du théâtre, donnait lieu ce qu'il appelle « cruauté ».

Mais c'est un pas pour une nouvelle théorie du théâtre. En effet, le Théâtre de la Cruauté dont parlera Artaud à la fin de sa vie sera tout à fait autre que celui qu'il montre dans *Le Théâtre et son Double*. Et on peut trouver la cause de ce changement grave de conception dans ce renversement de l'*avant* et de l'*après* que nous avons expliqué comme la relation entre le sentiment et l'acte.

2-3-2. Avatars de la nécessité

Que pensait Artaud de son théâtre de la cruauté dans les années 1940, c'est-à-dire aux époques où il séjournait à Rodez (1943-1946) et à Paris (1946-1948) ? Il est difficile de répondre à cette question car le dossier où il en parle est moins épais que celui qu'il a laissé dans les années 1920 et 1930. En outre il ne réalise pas de mise en scène théâtrale, au sens général du terme. Il semble qu'Artaud, à travers ses séquestrations forcées dans plusieurs asiles d'aliénés, perde l'intérêt aux activités théâtrales.

Il faut quand même noter qu'il n'abandonne jamais, même à la fin de sa vie, la notion de cruauté qui, pour lui, reste fort liée au théâtre, même non réalisé. Est-ce à cause de sa « maladie », soit d'une difficulté conceptuelle qu'il n'arrive pas à réaliser son nouveau théâtre ? Il est indubitable que cette irréalisabilité divise son théâtre dans les années 1920-30 de celui qu'il conçoit des années 1940. Mais si l'irréalisabilité caractérise son théâtre des années 1940, cela marque-t-il une faute théorique ou le mépris qu'il avait pour le théâtre représenté sur la scène ? En tout cas, il est certain qu'il a développé une nouvelle théorie du théâtre à la fin de sa vie et que le changement théorique se conforme à celui de la notion du moi sur lequel Artaud n'a jamais cessé de réfléchir.

Sa première mention du théâtre, après le « silence » causé par les

internements forcés, du moins parmi des textes retrouvés, se situe au mois de février 1945, où il compose quelques articles traitant du théâtre sur les pages de son cahier et où il envoie quelques lettres sur ce sujet. Notons qu'Artaud donne un sens équivoque au mot « double » :

Le double du théâtre c'est la vie, mais le double du moi est cette essence imperceptible qui n'a jamais voulu de théâtre ni de drame et qui dans la vie interne du moi repousse le drame par lequel le moi devant chaque pensée doit se mériter et se gagner lui-même en bataillant avec les larves de son esprit, et amène à la place de cette interne exhaustion une statue ou une effigie toute créée et toute faite comme cette soudaine incarnation d'un être qui remonterait en eux membre à membre depuis l'âge de la puberté.

Or tout cela c'est l'ennemi, c'est *l'autre*, et le moi c'est le non-manifesté, le vide, le dramatique abandon de toute chose, qui par la guerre du détachement fait venir en avant l'âme et non le corps. Voilà ce que l'homme aujourd'hui ne sait plus, et voilà ce qu'il est de toute urgence de lui réapprendre car croyant il va être perdu.

Il lui manque une actualisation dans l'immédiat de toute matière externe de cette science imprescriptible du cœur.³⁰³

Ces paragraphes sont repris dans une lettre adressée à Jean Paulhan (le 16 février 1945³⁰⁴). Il est important de remarquer qu'il le dit à Paulhan à qui presque 10 ans avant il expliquait ainsi la notion de double inscrite dans le titre de son livre : le double, soit du théâtre soit de la vie, était un « réservoir d'énergies » qui manquaient aujourd'hui et dans le monde physique. Quelles sont les énergies dans ce cas ? Ce sont les forces qui privent les acteurs de la spontanéité qui motiverait leurs actes, voire de l'intériorité où résident la

³⁰³ « L'Âme Théâtre de Dieu », *O.C.*, t.XV, pp.19-20.

³⁰⁴ « Lettre à Jean Paulhan (le 16 février 1945) », *O.C.*, t.XI, pp.45-46.

volonté et même la pensée.

Or dans *Le Théâtre de la Cruauté*, texte préparé pour une émission radiophonique qu'Artaud a réalisée, il définit son théâtre de la cruauté ainsi :

Le Théâtre de la cruauté
n'est pas le symbole d'un vide absent,
d'une épouvantable incapacité de se réaliser dans sa vie
d'homme.

Il est l'affirmation
d'une terrible
et d'ailleurs inéluctable nécessité.³⁰⁵

Artaud refuse catégoriquement la liaison entre la cruauté et l'« épouvantable incapacité de se réaliser dans sa vie d'homme ». Or la cruauté, dans *Le Théâtre et son Double*, n'était-elle pas la force qui, en lui enlevant toute initiative qui motiverait subjectivement ses actes, empêchait l'acteur de se réaliser sur la scène ? Que l'acteur ne puisse éviter ce phénomène douloureux, n'était-ce pas parce que cette suppression de la motivation intérieure de l'acteur était *nécessaire* ? La nouveauté de cette définition de la cruauté réside dans la distinction entre l'« incapacité de se réaliser dans sa vie d'homme » et « une terrible et d'ailleurs inéluctable nécessité » et dans l'attribution de cette dernière à la notion de cruauté. C'est à la fois surprenant et logique car, comme nous l'avons déjà montré, Artaud dénonce comme un ennemi l'autre qui pense et veut au lieu du moi. On sait que la persécution est une notion importante de la philosophie du dernier Artaud, mais ce qui importe ici est de savoir comment sont mises en relation la persécution et la notion de nécessité, qui détermine encore la notion de cruauté.

Il y a un texte qui marque un changement sérieux de sa philosophie par rapport à celle qu'il avait développée avant les internements forcés. En abordant

³⁰⁵ *Le Théâtre de la Cruauté*, O.C., t.XIII, p.110.

ce texte intitulé « Notes pour une « Lettre aux Balinais » » et en mettant en relief la relation entre le moi et son extérieur, nous allons éclaircir la notion de nécessité qui détermine le théâtre du dernier Artaud.

On peut dire qu'Artaud y parle de la genèse de choses et précise quel rôle joue le moi dans la genèse. Il affirme que c'est la motilité qui, au contraire de l'arrêt ou de la stagnation qui ne sont que la mort, constitue un corps. Les choses, à partir d'un corps, se constituent en corps physiques dans le mouvement :

Qu'est-ce que la motilité ?
C'est le pouvoir de se faire soi-même corps
en fonction d'une volonté
(...)
laquelle
est venue
de la rotation
 verticale
d'un corps depuis toujours constitué,
et qui dans un état au delà de la conscience
ne cesse de se durcir et de s'appesantir
par l'opacité de son épaisseur et de sa masse.³⁰⁶

C'est la volonté qui fait fonctionner ce système de la motilité, non une volonté impersonnelle ou pré-personnelle car la volonté pour Artaud renvoie toujours au moi qui la précède. Si bien que la motilité qu'est le mouvement perpétuel, n'est point le chaos originel. Le moi et la motilité ne peuvent donc pas se trouver dans une linéarité irréversible et en ce sens il n'est pas du tout question de savoir quel est le commencement :

La conception de penser

³⁰⁶ « Notes pour une « Lettre aux Balinais » », *Œuvres*, Paris, coll. Quarto, Gallimard, 2004, pp.1468-1469.

qu'il n'y a pas eu de commencement parce que je suis le
centre haut
mais qu'il y a eu commencement
où tout était chaos
est idiote
le chaos est venu de mon assassinat.³⁰⁷

On est déjà loin de la théorie développée dans *Le Théâtre et son Double* car évoquer le chaos comme une idée métaphysique en était un des buts principaux. Mais si la motilité n'est pas le chaos originel et métaphysique et qu'il n'y ait pas de moi suprême qui règne sur la motilité, quelle est la relation entre le moi et la motilité ? La réponse d'Artaud est très claire :

Moi qui ne vois jamais l'action et la création
que dans un dynamisme jamais caractérisé,
jamais situé,
jamais défini,
où c'est l'invention perpétuelle qui est la loi
et mon caprice
et où tout n'a de valeur
que par le choc et l'entre-choc
sans qu'on puisse attribuer à quoi que ce soit une vertu
logique ou dialectique caractérisée
car le motif
repousse la vue de l'esprit et l'emprise de l'esprit,
d'où il prend forme, volume, ton, éclat,
je ne peux pas vouloir que des éléments apparaissent,
des principes, des essences,
ou des qualités
ou des vertus

³⁰⁷ *Ibid.*, p.1478.

ou surtout DES ÊTRES.³⁰⁸

La motilité n'est une loi que dans la mesure où elle est « invention perpétuelle ». Et, comme il le dit tout de suite, cela ne veut pas dire que le moi crée l'origine de la motilité comme un « centre haut », car ce n'est qu'un caprice. Il n'y reste plus rien de ce déterminisme dont rêve Artaud dans les années 30 dans le domaine du théâtre. Mais pour autant ce qui domine le monde n'est pas le hasard. Tout cela importe peu. Ce qui est important pour lui, c'est que maintenant il a un moi et qu'il peut, ne fût-ce qu'*après coup*, se dire régner :

Ce qui caractérise les choses est qu'elles n'ont absolument pas de loi
et que mon arbitraire propre y règne
qui en fit des choses et va les anéantir.³⁰⁹

Il faut dans cette citation tenir compte d'une *postériorité* de son arbitraire : même si les choses n'ont pas de loi *avant* le règne du moi, cela n'a guère d'importance du point de vue du moi qui règne car ce qu'il fait ce n'est pas créer les choses mais les *inventer*, ce qui ne nécessite pas forcément de fondement ontologique et n'a pas besoin de se conformer à la causalité scientifique. En ce sens seul, loin d'être un principe qui constitue le monde, « ce que j'appelle la motilité est une invention personnelle gratuite ». Artaud ne parle point du monde ontologiquement fondé, — de ce point de vue il ne serait rien moins que fou ou enfantin — mais d'un monde arbitrairement inventé et reconstitué du point de vue *postérieur* de son moi. Dans cette perspective seule, il peut parler de la centralité de son moi et peut se comporter comme un agent des forces créatives du monde.

Dès lors, quoique la motivation des actes soit définitivement extériorisée et enlevée à l'acteur, dans son *Théâtre et son Double*, l'acteur peut se dire *après*

³⁰⁸ *Ibid.*, pp.1476-1477.

³⁰⁹ *Ibid.*, p.1477.

qui est, selon Platon, « une matrice ou une nourrice dans laquelle les éléments sont sans identité et sans raison » et « le lieu d'un chaos qui est et qui devient, préalable à la constitution des premiers corps mesurables. »³¹² Comme elle le précise, la chora pour laquelle elle prend la motilité artaldienne fonctionne, correspondant à la mère, et comme un réceptacle mobile de mélange, de contradiction et de mouvement, pour produire le sujet unaire qui « n'est qu'un moment, une phase d'arrêt, disons une *stase*, excédée par le mouvement et menacée par lui ». L'arrêt n'est un résultat ou un moment abstrait du mouvement qu'est la motilité. Ce n'est pas seulement une question de la perspective. Kristeva traite de la production du sujet unaire, assez loin de l'invention d'Artaud pour qui le sujet n'est que fécal, c'est-à-dire qu'il n'a aucune raison ontologique. Alors que Kristeva dit : « Ce qui donne donc le moment affirmatif du rejet et assure son renouvellement, ce n'est pas *l'objet produit* qui est, en effet, un objet métonymique du désir support du fantasme, c'est le *temps de sa production*, ou disons de productivité, où l'objet n'apparaît que comme *limite*, non pas à attendre mais à permettre l'articulation du rejet en *pratique sociale*. »³¹³ Pour elle, la productivité de la chora/motilité détermine irrésistiblement en mouvement le sujet unaire. Cette chora de Kristeva est comparable au subjectile dont parle Derrida en ce qui concerne les dessins d'Artaud, en ce sens que tous deux supposent une sorte de dualisme entre le sujet et un avant sujet³¹⁴. Or le dualisme n'est-il pas refusé par le dernier Artaud malgré la théorie théâtrale développée dans *Le Théâtre et son Double* ? Les deux philosophes font abstraction de ce changement théorique important.

A la faveur de ce changement, Artaud arrive à un monisme, mais un

³¹² Julia Kristeva, « Le Sujet en Procès (première partie) », *Tel Quel*, n°52, printemps 1972, p.13.

³¹³ Julia Kristeva, « Le Sujet en Procès (deuxième partie) », *Tel Quel*, n°53, printemps 1973, p.25.

³¹⁴ Mais, bien entendu, à une différence grave près : Derrida focalise la révolte d'Artaud contre le subjectile qui donne lieu à un fondement de la création malgré et au lieu de lui alors que Kristeva n'affirme que le fait qu'il découvre l'origine de la création comme chora. (voir Jacques Derrida, « Forcener le Subjectile », *Antonin Artaud : Dessins et Portraits*, Paris, Gallimard, 1986, pp.55-108.)

monisme *rétrospectif*. En ce sens cette théorie du dernier Artaud est compatible avec la chora de Kristeva. Mais le plus important du changement théorique concerne la temporalité : la volonté rétrospective intervient dans le passé, mais le passé ainsi pénétré de la volonté fait partie intégrante du présent. Pour le dernier Artaud, comme nous en reparlerons plus tard, il n'y a que le présent. S'effondrera ainsi inévitablement le système qu'il a surtout fondé dans *Le Théâtre et son Double*. Car s'effondrera en même temps l'ordre temporel selon lequel *d'abord* le texte demande quelques actes — imitations — à l'acteur, *puis* ce dernier souffre de son impossibilité de les exercer, de son « impuissance imitatrice », et *enfin* cette impuissance lui octroie paradoxalement des actes théâtraux. Du moins dans les années 30, sa théorie théâtrale peut se réaliser sur la scène dans une coopération entre auteur, metteur en scène et acteurs, mais dans la mesure où la division théâtrale relève d'une *antéposition* de l'auteur par rapport à la scène, la « théorie » des années 40 ne pourra se réaliser sous la forme d'un « théâtre ».

2-3-3. Anatomie et aliénation

Ce n'est pas tout. Si sa nouvelle théorie théâtrale est moniste, ce n'est pas seulement dans l'ordre temporel, mais aussi dans l'ordre spatial. C'est pourquoi Artaud relie souvent le théâtre à l'anatomie.

Dans le sens courant, l'anatomie est la « dissection d'un corps organisé en vue d'en étudier la structure » ou « le corps en tant qu'il est disséqué ou analysé » [*Le Trésor de la Langue française*], c'est-à-dire une extériorisation des parties du corps cachées. Mais suffit-il d'extérioriser les choses intérieures ? L'intériorité ne régresse-elle pas même jusqu'au domaine métaphysique ? Laisser fuir au domaine métaphysique la cause étymologique qui se cache dans la notion préétablie et métaphysique du moi, c'est un des échecs théoriques de la psychophysiologie de Ribot. Si bien que, pour Artaud, le théâtre n'est pas une simple anatomie humaine où il suffirait d'extérioriser des organes intérieurs, il

méprise l'anatomie³¹⁵, parce que la simple extériorisation conserve malgré elle la dualité intérieur/extérieur : exhiber une partie intérieure ne sert qu'à reléguer et à déplacer l'intérieur, sans l'anéantir. Il faut donc supprimer la dualité elle-même de façon que du point de vue rétrospectif elle ne serve plus à rien. Il est clair que le dernier Artaud considère le théâtre comme le lieu où cette distinction spatiale n'est pas plus valable que la distinction temporelle :

Et le théâtre était cette force qui barattait l'anatomie humaine, cette pétulance d'un feu inné de quoi furent égrenés les primitifs squelettes,
cette force d'humeur éclatée,
cette espèce d'irascible tumeur où fondit le squelette premier.

Et c'est par le barattement rythmique de tous les squelettes évoqués que la force innée du théâtre cautérisait l'humanité.³¹⁶

Selon lui la distinction n'est supprimée que dans la mesure où l'anatomie humaine se charge d'un barattement rythmique. Baratter veut dire supprimer jusqu'à l'articulation du dehors et du dedans. Il n'y a plus de membrane qui écarterait l'extérieur de l'intérieur³¹⁷ alors que l'anatomie humaine ne sert qu'à la déplacer.

³¹⁵ Cf., *O.C.*, t.XXII, p.271 : « Je ne supporte pas l'anatomie humaine. / Pourquoi ? / C'est que l'anatomie humaine est fautive physiquement et héâtralement. / Je veux dire que l'homme a depuis trop longtemps oublié la monstrueuse tragédie d'Érèbe, le chant de ténèbres dont il est né. »

³¹⁶ « Aliéner l'acteur », *Œuvres*, p.1521.

³¹⁷ « Le Théâtre et l'Anatomie », *O.C.*, t.XXII, pp.277-278 : « 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 rappelle plus le cœur ni la joie. »

Lorsqu'il parle de l'aliénation de l'acteur, cela suppose l'abandon de cette distinction extérieur/intérieur. Mais que veut dire aliénation ? ou tout simplement devenir fou ? Sans aucun doute Artaud renvoie l'aliénation théâtrale à son expérience douloureuse causée par ses internements forcés dans des asiles d'aliénés, surtout à Rodez. Selon André Roumieux, ancien infirmier psychiatrique à Ville-Évrard, il y a en psychiatrie trois formes d'hospitalisation : le placement libre ; le placement volontaire, « qui est demandé par la famille ou toute autre personne de l'entourage du malade, accompagné d'un certificat de médecin » ; et le placement d'office, qui « est non seulement un mode d'assistance mais aussi comme une mesure de police administrative pour la sauvegarde de l'ordre et de la sécurité publique ». Ainsi toute personne dont l'état d'aliénation compromet l'ordre public ou la sécurité des personnes, peut être placée d'office par le préfet après rapport de police et certificat médical dans un établissement psychiatrique public, en service fermé : internée. »³¹⁸ Il va donc sans dire que l'internement, n'est pas seulement un traitement médical, mais aussi une mesure administrative et sociale. Serge Margel, analysant la notion d'aliénation du dernier Artaud, parle aussi de l'internement par la société : « Interner, pour la société, ce n'est pas simplement interioriser ou assimiler pour se réintégrer elle-même, ou reproduire les conditions de son intégration, de son identité, de sa continuité, de sa tradition, mais c'est produire un lieu sans dedans ni dehors, un lieu sans passé ni futur, sans mémoire ni avenir, sans archives ni généalogies. En un mot, idéalement, pour la société, *interner*, c'est produire les conditions de sa propre invisibilité. L'internement produit lui-même ces conditions, de lieu, de temps ; il délocalise, il détemporalise les formations généalogiques d'une société pour la rendre invisible à elle-même, pour lui barrer tout accès à ses fondements, et donc pour la priver de cela même par quoi elle s'élabore elle-même. »³¹⁹ En ce sens, aliéner l'acteur veut dire l'interner sur la scène car, comme nous l'avons déjà

³¹⁸ André Roumieux, *Artaud et l'asile 1*, Paris, Séguier, 1996, p.57.

³¹⁹ Serge Margel, *Aliénation : Antonin Artaud, les généalogies hybrides*, Paris, coll. La Philosophie en effet, Galilée, 2008, pp.44-45.

remarqué, dans le théâtre du dernier Artaud, il n'y a aucune ligne qui divise l'intérieur et l'extérieur et qui écarte l'avant de l'après, distinction que supprime l'internement. De même qu'aliéner ne veut plus dire un simple enlèvement de l'identité par un destin préétabli, — la cruauté dont il parle surtout dans son *Théâtre et son Double* — de même interner n'est plus du tout un simple déplacement dans un intérieur déjà fixé.

Mais ce n'est pas tout, car la société exerce une autre fonction tout à fait contraire à l'internement : imposer une identité et un être. La société fixe une date et un lieu de naissance pour chaque membre de la société. L'existence de son état civil lui permet de dire « je suis dit être né ». L'être, pour Artaud, n'est qu'un excrément puant, la société, en le lui imposant, arrête le changement du corps et le fixe. Ainsi la société fonctionne-elle toujours comme une double entrave : d'un côté, elle fixe et arrête le changement du corps ; et de l'autre, elle produit toujours des aliénés dont le corps, privé d'identité propre, n'a de cesse de se transformer. Margel nomme ce dualisme contradictoire « une véritable vie du corps mort »³²⁰.

Comment se révolter contre la société ? c'est une des questions posées par Artaud. « Le théâtre c'est la liberté »³²¹, alors que la société nous l'enlève et nous séquestre. Artaud propose, comme nous l'avons vu, de transformer le corps de l'acteur et de l'aliéner, pour se soustraire à la séquestration par l'identité imposée par la société, mais, si c'est la société elle-même qui nous mène à l'aliénation³²², aliéner l'acteur sur la scène, n'est-ce pas reproduire le

³²⁰ *Ibid.*, p.50 : « Le corps mort, c'est le corps achevé, fini, formé, anatomisé, sexué, différencié, identifié, réduit à l'organisation ou au contrôle psychosocial de ses membres, assujéti aux représentations de l'esprit et soumis au regard ou au jugement de Dieu. Il y a néanmoins une « vie » pour ce corps déjà mort. Une vie ni plus ni moins réelle que symbolique, une véritable vie du corps mort, du mort. C'est son internement. »

³²¹ « Le Corps humain », *Œuvres*, p.1517.

³²² Dans un texte contenu dans *Artaud, le Môme*, « Aliénation et Magie noire », il remarque complicité de la société et des médecins qui exerce une magie noire : « Les asiles d'aliénés sont des réceptacles de magie noire conscients et prémédités, / et ce n'est pas seulement que les médecins favorisent la magie par leurs thérapeutiques intempestives et hybrides, / c'est qu'ils en font. / S'il n'y avait pas eu de médecins / il n'y aurait jamais eu de malades, / pas de squelettes de morts / malades à charcuter et dépiauter, / car c'est par les

même phénomène que le fait la société ? Soit. Mais rappelons que, dans les années 20, Artaud a critiqué avec virulence le « traitement » allopathique des surréalistes qui voulurent une révolution matérialiste pour se débarrasser des obstacles empêchant la libération de l'inconscient. Et rappelons aussi que, dans les années 30, la théorie développée dans *Le Théâtre et son Double* avait un aspect thérapeutique et homéopathique. N'est-il pas naturel de supposer que c'est pour guérir de sa propre maladie qu'Artaud veut introduire un état semblable — état où l'intériorité du moi ne peut être l'origine qui motive sa pensée et ses comportements — sur la scène ? Ce qui est sûr, c'est que depuis les années 30 il était déjà au courant du traitement homéopathique³²³. Et il est bien probable qu'il a lu *Le Grand-Œuvre thérapeutique des Alchimistes et les Principes de l'Homœopathie* où Allendy écrit: « il faut seconder l'effort de la Nature qui tend spontanément à la perfection, il ne faut rien détruire, mais tout conduire, ne rien supprimer mais tout utiliser en rendant parfaits les déchets et les impuretés, ne rien contrarier, mais tout guider, ne rien éliminer, mais tout transmuier. (...) Si un homme empoisonné est pris de vomissements, il ne faut pas essayer d'arrêter ceux-ci, mais les utiliser à l'élimination des toxiques absorbés. »³²⁴

Même dans les années 40 l'idée de l'homéopathie subsiste dans la « théorie » théâtrale d'Artaud. L'important de l'homéopathie, c'est une sorte de monisme de la nature : le corps humain ne doit pas être vu comme une substance indépendante du domaine extérieur. De même que la théorie homéopathique fait référence à « la grande loi d'unité qui lie le microcosme au macrocosme comme le composant au composé, comme le semblable au semblable »,³²⁵ de même, sous la lumière *rétrospective* du dernier Artaud, il n'y

médecins et non par les malades que la société a commencé. » [O.C., t.XII, p.57.]

³²³ René Allendy, médecin traitant d'Artaud, a prononcé le 2 décembre 1933 une conférence sur l'homéopathie et Artaud en a rédigé le compte rendu au titre de « Le Médecin qui guérit » [O.C., t.VIII, pp.16-17]

³²⁴ René Allendy, *Le Grand-Œuvre thérapeutique des Alchimistes et les Principes de l'Homœopathie*, Paris, Voile d'Isis, 1920, p.9.

³²⁵ *Ibid.*, p.5.

a plus de dualité avant/après ni de dualité intérieur/extérieur. Plus exactement, ces dualités sont inventées *après coup* par le moi qui n'est lui-même qu'un repère précaire et rétrospectif pour éclairer les choses³²⁶. En ce sens seulement, que « intérieur et extérieur — pensée et cosmos — devaient se rejoindre ». Si Artaud veut « présenter l'homme *total*, dans un contexte *cosmique* »³²⁷, ce n'est possible que dans la perspective *rétrospective* dans laquelle il peut supprimer toute distinction. La distinction ami/ennemi n'est pas une exception. En un mot, si le moi et l'ennemi existent, même si c'est ontologiquement illusoire, ils se soumettent à la même condition : la postériorité. Artaud tient compte de tout cela. Et il sait bien que pour lutter contre l'ennemi, il faut le faire de la même manière que l'ennemi, et que pour se débarrasser de la magie noire qu'exerce l'ennemi sur le corps d'Artaud, il faut lutter avec sa propre magie :

Ce monde nous paraît impur, malpropre, obscène, bas,
mesquin, vil et vilain.
C'est une erreur,
il est magique,
mais il est salement magique
et c'est par la magie,
la magie pure,
que ce monde tombé si bas défend avec un acharnement
aussi obstiné tout ce qu'il a de vil, d'insipide, d'infâme,
c'est par des manœuvres de magie noire qu'il meuble tout
l'air dont nous sommes suffoqués de cette pullulation agressive de

³²⁶ Sans cette perspective rétrospective, le corps serait complètement séparé du monde où il se trouve et l'image du corps souffrant d'aliénation réapparaîtrait, aliénation qui par la nécessité, lui dérobe préalablement son identité. Mais ce n'est que l'image du corps qu'Artaud concevait dans les années 30. Camille Dumoulié reste dans cette image : « Le corps est véritablement im-monde, c'est pourquoi il échappe à la logique du monde et n'y trouve pas de place (...) Mais s'il n'est pas dans le monde, il n'est pas non plus hors du monde. Le corps, séparé de lui-même par le monde, ne cesse de travailler et diviser le monde par la relance de la dynamique d'abjection qui provoque le tragique : seule possibilité de vivre l'impossibilité de vivre. » [*Nietzsche et Artaud : pour une éthique de la cruauté*, p.131-132] Ce dont il manque c'est la perspective rétrospective qui caractérise la philosophie du dernier Artaud.

³²⁷ Kenneth White, *Le Monde d'Antonin Artaud*, Bruxelles, coll. Le Regard littéraire, Complexe, 1989, pp.160-161.

larves qui constituent ses gardes du corps.

Magie pour magie,

à la magie sexuelle d'un monde infâme doit répondre la magie curative réelle d'un théâtre revenu à soi.³²⁸

Il n'y a plus de texte antérieur qui détermine préalablement le comportement de l'acteur, ni de peste qui, exerçant des forces sinistres, pénètre à son insu la conscience et la volonté de l'acteur et les détruit. Mais ces choses *antérieures* existent comme une illusion et fonctionnent de quelques façons. Il faut donc lutter et s'en débarrasser. Artaud a encore besoin du théâtre pour ce faire, voire pour vivre. On pourrait dire que ce n'est plus du théâtre — et on a raison — et c'est pour cela que presque personne n'a étudié les derniers écrits d'Artaud dans une perspective théâtrale. Mais ne pourrait-on dire que par là Artaud menace et risque le théâtre et la poésie jusqu'au bout et qu'il en fait entrevoir une nouvelle possibilité ?

2-4. De l'avant à l'après, de l'intérieur à l'extérieur

Résumons un peu schématiquement. Le changement de sa théorie théâtrale peut être considéré, pour ainsi dire, comme un passage du dualisme au monisme. Le caractère dualiste est clair dans *Le Théâtre Alfred Jarry* : Artaud ne croit pas alors que le texte et la scène soient en collaboration pour créer l'espace théâtral, mais qu'il y a un écart irrémédiable entre eux. Il indique cela en disant que le texte ignore le théâtre. Le texte, en imposant à la scène des indications impossibles à réaliser — c'est-à-dire ignorant les particularités propres à la scène — produit son écart avec la scène. Mais c'est paradoxalement cet écart qui créera l'espace théâtral, non l'espace vide dont parle Peter Brook, espace où tout est possible, mais cet espace/écart qui déchire le corps de l'acteur et par là lui impose de la douleur.

On peut prendre la théorie théâtrale des années 30, surtout *Le Théâtre et*

³²⁸ « Trois textes écrits pour être lu à la Galerie Pierre », *Œuvres*, pp.1542-1543.

son Double, pour un développement de la théorie du Théâtre Alfred Jarry. On peut même dire qu'Artaud avait l'intention d'élaborer une même théorie depuis les années 20 et 30. A une différence près : il n'y a pas encore la notion de cruauté dans le Théâtre Alfred Jarry, bien qu'il ait déjà un aspect cruel. Qu'est-ce alors que la cruauté dans le théâtre ? La cruauté aussi suppose le dualisme scène/texte. Dans le théâtre l'acteur n'a pas d'origine de ses pensées et de ses actes dans son for intérieur car c'est le texte qui lui demande de les produire. Ce n'est qu'une vérité générale qu'on pourrait dire de tous les théâtres européens. Néanmoins, le psychologisme, qu'Artaud critique avec virulence, ne peut tenir compte de cette vérité élémentaire même. Mais Artaud a voulu pousser cette idée jusqu'au bout : que l'acteur soit privé du for intérieur, il faut le réaliser à la fois dans le drame et dans la mise en scène. Schématiquement parlant, en faisant cela, Artaud remplace l'intérieur par l'avant : ce n'est plus son for intérieur qui détermine les actes de l'acteur, mais ceux-ci lui ont *déjà* été imposés malgré lui. Le dualisme que suppose *Le Théâtre et son Double* est donc celui de l'avant et de l'après. Que l'avant impose les actes à l'acteur qui ne se trouve qu'après et que du point de vue de l'acteur l'origine de ses actes se soit déjà délogée de force, c'est tout cela qu'Artaud appelle cruauté car c'est une *extériorisation* de l'intérieur comme un jet de sang (*cruor*). L'extériorisation renvoie à l'antériorité. On peut donc dire que la cruauté est une antériorité.

Jusqu'alors le théâtre artaldien peut être considéré comme un processus d'extériorisation. Mais si l'itinéraire de sa théorie de théâtre peut être qualifié de passage du dualisme au monisme, *Le Théâtre et son Double* n'est qu'une étape, parce qu'il conserve encore un dualisme : celui de l'avant et de l'après. C'est ce dualisme qu'Artaud arrive à abandonner dans les années 40. A cette époque-là, il n'y a pour Artaud que le présent à partir duquel le passé et le futur sont *rétrospectivement* inventés. De ce point de vue, le « déterminisme supérieur » qui caractérise la notion de cruauté n'est qu'illusoire ou qu'un envoûtement lancé par l'ennemi. Lorsqu'il parle alors de la nécessité, elle ne signifie plus le destin comme idée métaphysique, mais la volonté du moi qui se trouve ici et maintenant, car même l'antériorité n'est qu'une illusion inventée par la volonté du moi.

Quant au théâtre, il se compose depuis longtemps de deux éléments : le texte et la scène. Et leur relation est que le texte antérieur à la scène demande à l'acteur d'exercer tel ou tel acte, mais que l'acteur ne peut être fidèle à l'ordre du texte car l'imitation est fondamentalement impossible, en ce sens que la notion d'imitation contient à la fois le sujet d'imiter et l'objet à imiter. Cette impossibilité d'imiter — qu'Artaud appelle « impuissance imitatrice » — sur laquelle repose paradoxalement tout art, suppose, dans le domaine du théâtre, l'antériorité du texte à l'acteur sur la scène. Or le dernier Artaud abandonne ce dualisme antérieur/postérieur qui supporte le théâtre lui-même. Ce n'est donc pas par hasard qu'il ne réalise pas une seule représentation dans les années 40. Mais a-t-il perdu tout intérêt au théâtre ? Pas du tout car, que *Pour en finir avec le Jugement de Dieu* puisse être qualifié de théâtre ou non, il ne cesse de parler du théâtre et de réfléchir sur l'efficacité du théâtre. Mais ne pourrait-on pas supposer qu'il réfléchit sur le théâtre à un niveau plus abstrait que dans les années 20 et 30 et qu'il veut en saisir l'essence plus profondément ? A la limite, le théâtre s'approche de la poésie, en ce sens que ces deux arts se soumettent au règne de l'écriture et que, comme le remarque Jacques Sivan, ils veulent en être libérés.³²⁹ De ce point de vue, au bout du développement théorique, le théâtre selon Artaud arrive à s'identifier avec la poésie et même à devenir poésie. Effectivement, la philosophie particulière du dernier Artaud inspirera définitivement certains poètes d'avant-garde et leur donnera même un fondement théorique.

³²⁹ Jacques Sivan, « Stéphanonin Martaud, Théâtre/Écriture : Un Divorce à l'aimable ? », *Machine-Manifeste*, s.l., coll. Manifeste, Léo Scheer, 2003, p.143 : « D'un autre côté il serait tout aussi légitime de se demander si le divorce du théâtre et de la poésie n'est pas en train de se muer en réconciliation. Car si le théâtre a cherché à se libérer de la tyrannie de l'écriture pour faire éclater les règles qui régissaient jusqu'alors le théâtre classique et bourgeois, la poésie a cherché à se dégager de ces mêmes règles afin d'échapper à celles qui la régissaient (suprématie du sujet par exemple). »

3^e partie : Le monde sempiternel

3-0. Du théâtre à la poésie

S'il est certain qu'Artaud passe, au cours de ses internements dans des asiles d'aliénés, du théâtre à la poésie, quelle est la différence fondamentale entre ces deux domaines artistiques qui l'incita à ce passage ? Le théâtre, au sens moderne et surtout artaldien du terme, est un espace physique où le corps se développe et où un drame se déroule. Comme le remarque Jean-Michel Royer à propos de la conférence nommée *Le Théâtre et les Dieux*, Artaud a voulu inventer un nouveau langage de l'espace³³⁰. Mais ce n'est pas tout. Un point essentiel, absent de l'analyse de Royer ainsi que celles de beaucoup d'autres chercheurs, c'est que le texte précède l'invention du langage physique et même l'espace. Le texte, en demandant à l'acteur de jouer et imiter et en déterminant, ne fût-ce qu'imprécisément, l'espace théâtral où advient l'événement, n'admet pas de libre création de l'espace ni de libre comportement de l'acteur. De là l'impossibilité où se trouve l'acteur d'agir et même de vivre —

³³⁰ Jean-Michel Royer, « Connaissance et Reconnaissance », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°69, Gallimard, 1969, p.79-80 : « Le vrai langage de théâtre, langage actif efficace, grâce auquel celui-ci pourra être un instrument privilégié de découverte, sera un langage physique, à base non plus de mots mais de signes, des signes qui susciteront le monde autour d'eux. Un langage d'où la littérature aura été expulsée. Un langage de l'espace. Le théâtre tout entier est un art de l'espace, et c'est en pesant sur « les quatre points de l'espace » qu'il risquera de « toucher la vie ». Lieu d'une respiration magique, le théâtre, « occupant l'espace, traque la vie et la force à sortir de ses repaires ». La vraie culture ne peut s'apprendre que dans l'espace : tel est le thème central de la conférence *Le théâtre et les Dieux*. »

comme le signifie la métaphore de peste — et la douleur qui l'afflige et qui, pour ainsi dire, le mène à la folie par laquelle il pourra produire une nouvelle sorte d'acte théâtral. Selon nous, malgré l'image qu'on a souvent du théâtre artaudien, que le texte est le premier élément de son théâtre. Et c'est le texte qui apporte la cruauté sur la scène. Pour parler schématiquement, l'essence du théâtre est *l'antériorité du texte*. En ce sens il faut distinguer nettement le théâtre d'Artaud de celui d'improvisation ou de la pantomime. Mais si la scène est préalablement déterminée par l'extérieur qu'est le texte, le corps de l'acteur a quand même existé pour recevoir la détermination du texte, ce qui incite Artaud à rédiger « L'Athlétisme affectif » où il cherche comment l'acteur reçoit un sentiment exigé par le texte et qu'il n'a pas encore. Artaud procéderait-il là à une régression où le texte et le corps se feraient concurrence pour l'antériorité ? Non, parce que, à la fin de sa carrière, la relation du corps avec le texte a fondamentalement changée : ils ne font qu'un. Néanmoins cela ne signifie pas que l'un s'identifie *a priori* avec l'autre, mais cela renvoie à tomber dans une ignorance où le corps n'est qu'un texte et le texte n'est qu'un corps. Ce que nous appelons ignorance c'est une perspective rétrospective, l'abandon du point de vue scientifique selon lequel chose et événement constituent une série causale qui remonte éternellement. Ce sans quoi ne serait pas possible la centralité du moi du dernier Artaud. Dans les années 30, comme le langage et le corps étaient complètement séparés et nettement distingués, Artaud avait besoin du théâtre comme lieu où ils soient étroitement liés jusqu'à s'identifier ; mais dans les années 40, surtout depuis le séjour à l'asile de Rodez, cette distinction nette entre le langage et le corps n'est elle-même selon Artaud qu'une invention faite du point de vue du présent par l'arbitraire du moi. Il n'y a plus de double qui déterminerait préalablement des phénomènes du présent. Cela ne nie cependant pas l'efficacité positive du double, mais dit que celui-ci n'est que positif : le double n'a aucun fondement ontologique car le dernier Artaud n'admet pas le métaphysique. Dans les années 30, le double, le texte, se trouve antérieur au phénomène présent ; en revanche, dans les années 40, Artaud découvre que ce qui est censé être antérieur au présent n'est qu'inventé à partir du présent. De là vient, ce qui est caractéristique des derniers écrits d'Artaud, la centralité d'ici et maintenant, et celle du moi. Si l'écart entre le corps et le texte

constitue l'essence du théâtre, la poésie, pour le dernier Artaud, ne fût-ce que rétrospectivement, assure l'identité du corps et du langage. C'est pourquoi la poésie n'a aucune référence antérieure ni d'autres origines qu'elle-même alors que le théâtre doit être toujours hanté des doubles qui déterminent préalablement le destin de la scène. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'observation de Jean-Michel Rey sur la poésie artaldienne : « Il s'agit, à chaque fois, de se plier au temps obligé de la gestation, à ces mouvements par lesquels un texte est capable de devenir original, de se présenter lui-même sans référence majeure à un autre — antérieur ou contemporain. Le texte poétique se tient de lui-même : il est l'équivalent d'un départ, d'une maturation dans laquelle la part de l'autre est en voie d'être réduite, annulée. »³³¹

De ce point de vue, nous pouvons nous demander si le théâtre dont parle le dernier Artaud est vraiment du théâtre au sens qu'il lui avait donné dans les années 30 et si le rapprochement du théâtre et de la poésie ne lui permettait pas d'abandonner la réalisation sur la scène.

Nous avons vu que dans les années 20, Artaud consacre ses réflexions philosophiques et littéraires à sa maladie particulière. Toutes ses activités n'étaient que pour répondre à ces questions : quelle est l'origine de ses souffrances et comment en guérir ? Sa maladie l'empêchait de penser à l'instar des hommes sains. Mais comment pensent ces derniers ? Qu'est-ce que penser ? Le diagnostic d'Artaud répond : si penser veut dire l'extériorisation matérielle d'un intérieur par le langage, personne ne peut penser car une rupture fondamentale empêche la communication entre l'intérieur et l'extérieur. Or comment les personnes « saines » peuvent-elles se croire capables de penser ? En cela réside l'originalité du diagnostic d'Artaud : la rupture entre intérieur/extérieur n'est pas un phénomène particulier mais c'est le cas général ; il s'agit donc de savoir comment penser malgré cette rupture. La différence qui sépare Artaud des individus en bonne santé, c'est que ces derniers sont munis

³³¹ Jean-Michel Rey, *La Naissance de la Poésie : Antonin Artaud*, Paris, coll. L'Élémentaire, Métailié, 1991, p.171.

d'une fonction psychique qui leur permet de penser — c'est-à-dire d'exprimer leur for intérieur par des mots — sans se soucier de cet écart fondamental, alors que ce dernier a irrémédiablement perdu cette fonction psychique qu'il appelle « automatisme ». Ce dont se plaint Artaud, c'est qu'il ne peut avoir la sensation qu'on doit avoir après l'extériorisation de son for intérieur : lorsqu'il fait froid, Artaud peut dire « il fait froid », mais il ne peut avoir la sensation de coïncidence entre ces trois mots et ce qui arrive dans son intérieur. Il va sans dire que le mot et la sensation ne peuvent s'identifier. Mais les personnes saines peuvent extérioriser leur intérieur — c'est-à-dire parler et écrire — sans cette sensation d'identification. Elles peuvent donc parler et même penser *automatiquement*. L'automatisme a donc pour fonction de dissimuler rétrospectivement cette rupture entre intérieur/extérieur.

Artaud n'a pas voulu remplacer son manque d'automatisme. Ce ne serait qu'une méthode allopathique. Mais surtout dans *L'Art et la Mort*, il a tenté de créer une autre manière de penser : si la cause de sa maladie se trouve dans un dysfonctionnement du mécanisme psychique et intérieur, il s'agit pour Artaud de penser sans passer par l'intériorité du moi. On pourrait dire que c'est une sorte de traitement homéopathique en ce sens qu'en montrant dans *L'Art et la Mort* un personnage — Abélard — subissant la *même* maladie que la sienne, il tente de penser avec lui. Établir ce « penser avec », est ce qu'il veut comme traitement pour sa maladie.

L'important de ce traitement, c'est qu'il vise à abandonner l'intériorité du moi et extériorise la substance de la pensée. C'est là que commence un processus caractéristique de sa philosophie et qui se poursuivra — jusqu'à la fin de sa vie — comme extériorisation de l'intériorité.

Les activités théâtrales auxquelles Artaud se consacre depuis les années 20 peuvent être expliquées dans ce contexte. Nous avons vu que, dans les années 20 et 30, c'était sur le dualisme entre le texte et la scène que repose le théâtre artaldien. Dans notre contexte clinique, cela signifie une extériorisation de la motivation de l'acte pour l'acteur. Ce n'est plus l'acteur qui agit sur la scène, mais le texte qui lui dicte son action car l'acteur n'a plus cette intériorité qui,

prise pour point de départ de ses actes, les motiverait. On peut donc trouver un sujet commun à *L'Art et la Mort* et au théâtre artaldien : l'extériorisation de l'intériorité. L'écart fondamental entre extériorité et intériorité n'est donc pas un symptôme de la maladie d'Artaud : celle-ci consiste, en lui enlevant la fonction psychologique qu'est l'automatisme, à l'empêcher de l'ignorer. Montrer cet écart peut donc être pour lui un traitement homéopathique. Et cette visualisation du symptôme lui permet de découvrir la solution tout à fait surprenante, qui est l'extériorisation de l'intériorité.

Pour le théâtre psychologue qu'Artaud critique avec virulence dans *Le Théâtre et son Double*, c'est le phénomène intérieur et affectif qui conditionne les événements et les comportements sur la scène. Autrement dit, il y a d'abord le phénomène intérieur et après l'événement extérieur. La critique d'Artaud consiste à relever que, dans le théâtre européen, ce n'est pas l'intériorité des personnages qui détermine leurs comportements, mais le texte, ce dont les acteurs doivent tenir compte car le déchirement de l'acteur par le texte et le corps est pour lui l'essence du théâtre.

C'est ainsi que l'on peut trouver deux dualismes dans *Le Théâtre et son Double* : celui d'intérieur/extérieur et d'avant/après. Dans le théâtre psychologue, l'intérieur correspond avec l'avant, l'extérieur avec l'après. Le théâtre artaldien bouleverse cette correspondance : en un mot, Artaud chasse de la scène l'avant et annule l'intérieur.

Or, comme l'avant et l'après sont des notions relatives, s'il supprime l'avant — l'intérieur déterminant les comportements de l'acteur —, ne faut-il pas forcément y substituer un autre ? Pour Artaud, c'est le corps, comme il l'expose dans « L'Athlétisme affectif ». Artaud ne croit pas que l'affectivité soit intérieure, mais corporelle et objective. Et le corps est un vase vide qui n'est pas encore rempli de sentiments. C'est pourquoi il faut que l'acteur entraîne son corps pour mieux recevoir des sentiments. Cela peut être la fin du théâtre artaldien car, pour lui, le théâtre consiste dans le dualisme fondamental entre le corps et le texte, alors que depuis « L'Athlétisme affectif » Artaud conçoit un monisme du corps.

Il est donc pertinent de supposer que, pour le dernier Artaud, n'existe plus le dualisme qui dominait la philosophie qu'il avait développée dans les années 20 et 30. Le moi qu'il développe dans les années 40 n'accepte pas d'*avant* alors que celui de l'acteur du théâtre artaldien souffre de ce qui est antérieur à lui. Il est certain que ce changement de la notion du moi est — sinon la cause — du moins accompagné de l'abandon de la représentation théâtrale. Cette transformation provoque-t-elle aussi le passage du théâtre à la poésie ? En effet, depuis l'époque de Rodez (1943-1946), Artaud parle souvent de la poésie, des « ennemis » qui ne comprennent pas la poésie et des poètes qui en souffrent jusqu'à la folie. C'est pour cela qu'il marque à l'époque une préférence pour Isidore Ducasse et Gérard de Nerval et que, comme nous le montrons malgré l'analyse de Gilles Deleuze, il accorde une estime équivoque à Lewis Carroll.

3-1. Révolte contre la poésie

3-1-1. La poésie et le moi

On sait que pendant son séjour à l'asile d'aliénés de Rodez, Artaud avait la foi et qu'il s'est définitivement détourné de toute religion³³². Faut-il prendre la date de son abandon — avril 1945 — pour une charnière de sa philosophie ? Faut-il trouver un décalage séparant l'avant et l'après de ce rejet ? En fait, le regard qu'il porte à la poésie dans les années 40 reste cohérent malgré son abandon religieux : il s'agit toujours du moi qui se produit dans la poésie.

« Révolte contre la poésie » est un petit article comptant seulement 3

³³² Quelques mois plus tard il date dans une lettre à Roger Blin (le 23 septembre 1945) cet abandon d'avril 1945 : « Il y a des océans d'envoûtements sur Paris, sur la terre et sur Rodez pour m'empêcher de sortir d'ici et je ne tiens pas à continuer à avoir l'âme asphyxiée sous des envoûtements comme cela se produit depuis 8 ans mais a gagné le comble du paroxysme depuis le mois d'avril dernier, c'est-à-dire depuis ce soi-disant dimanche de la Passion où j'ai jeté la communion, l'eucharistie, dieu et son christ par les fenêtres et me suis décidé à être moi, c'est-à-dire tout simplement Antonin Artaud un incrédule irréligieux de nature et d'âme qui n'a jamais rien haï plus que Dieu et ses religions, qu'elles soient du christ, de Jéhovah ou de Brahma, sans omettre les rites naturalistes des lamas. » [O.C., t.XI, p.120.]

pages dans ses *Œuvres complètes*, et écrit en 1944, c'est-à-dire avant qu'il n'abandonnât la foi. Dans une forme fragmentaire et plutôt aphoristique que dissertative, Artaud affirme qu'un extérieur s'impose dans l'écriture du poète car pour écrire il faut importer des lois du dehors :

Le poète qui écrit s'adresse au Verbe et le Verbe a ses lois. Il est dans l'inconscient du poète de croire automatiquement à ces lois. Il se croit libre et il ne l'est pas.³³³

Le poète doit inévitablement adopter les lois du Verbe dans la mesure où son poème est communicable. La communicabilité n'étant possible que par des lois qui n'appartiennent à personne — cela en donne l'accessibilité à tout le monde, — le poète les adopte à son insu ; ou plutôt écrire un poème est automatiquement leur obéir, fût-ce malgré soi. Cela pose un problème parce que, comme le remarque Derrida dans *L'Écriture et la différence*, l'écriture, à cause de sa communicabilité, peut être « dérobée » à l'auteur³³⁴, alors que dans la poétique d'Artaud, il s'agit d'une communicabilité telle que comme nous le verrons, le poète n'abandonne jamais le langage qu'il ne cesse de déformer et de transformer. A la différence de Derrida qui le nomme « l'autre », Artaud appelle « le moi » ou « le soi » l'instance qui dérobe ce que devrait posséder le poète, ce à cause de quoi Artaud veut être « en rébellion contre le moi et le soi ».³³⁵ Ce moi, qui n'est point le poète lui-même, produit le poème à la place du poète qui croit le produire.

Il y a quelque chose derrière sa tête, autour des oreilles de sa pensée. Quelque chose est en germe dans sa nuque, où il était déjà quand il a commencé. Il est le fils de ses œuvres, peut-être,

³³³ « Révolte contre la poésie », *O.C.*, t.IX, p.121.

³³⁴ Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, p.261 : « Soufflée : entendons *dérobée* par un commentateur possible qui la reconnaîtrait pour la ranger dans un ordre, ordre de la vérité essentielle ou d'une structure réelle, psychologique ou autre. Le premier commentateur est ici l'auditeur ou le lecteur, le récepteur que ne devrait plus être le « public » dans le théâtre de la cruauté. »

³³⁵ « Révolte contre la Poésie », *op. cit.*, p.121.

mais ses œuvres ne sont pas de lui. Car ce qui était de lui-même dans sa poésie, ce n'est pas lui qui l'y avait mis, mais cet inconscient producteur de la vie qui l'avait désigné pour être son poète et qu'il n'avait pas désigné, lui. Et qui ne fut jamais bien disposé pour lui.³³⁶

Pierre Bruno lui aussi remarque dans la poésie la structure de l'enlèvement contre laquelle certains poètes luttent inlassablement. Mais il semble la réduire à une propriété générale du langage³³⁷ alors qu'Artaud, lui, multiplie le moi imposé au poète et qu'il le voit dans certains poètes qu'il préfère.

Néanmoins Artaud se limite, dans la « Révolte contre poésie », à préciser comment le Verbe afflige le poète : celui-ci, en se servant des mots, se met en situation d'être mangé à son insu car se servir des mots est en même temps adopter les lois du Verbe :

Il y a dans les formes du Verbe humain je ne sais quelle opération de rapace, quelle autodévoration de rapace où le poète, se bornant à l'objet, se voit mangé par cet objet.

(...)

Un crime pèse sur le Verbe fait chair, mais le crime est de l'avoir admis. La libido est une pensée d'animaux et ce sont tous ces animaux qui, un jour, se sont mués en hommes.³³⁸

Comme le dit Artaud lui-même, il s'agit d'abord pour le poète de se rendre compte de cette autodévoration car sinon il l'admettrait. Et admettre le « crime

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ Pierre Bruno, en considérant l'exercice poétique de certains poètes, Char et Artaud, comme « poésie contre inconscient », fait observer qu'il est à la poésie de transcender les règles du langage qui produit et impose l'inconscient au poète : « Personne donc, je pense, ne niera qu'il y a dans la poésie certaines opérations langagières qui vont au-delà de ce que demandent les règles du langage. Ces opérations langagières sont complexes, hétérogènes et surtout peut-être que la poésie consiste à en inventer de nouvelles. [Pierre Bruno, *op. cit.*, p.180.]

³³⁸ *Ibid.*

[qui] pèse sur le Verbe » — non pas le Verbe lui-même — est oublier que ce dernier n'est qu'un outil pour les hommes. Artaud suppose une relation entre le poète et le Verbe du même ordre que celle entre l'antérieur et le postérieur, mais constate que, pour beaucoup de poètes médiocres, cette relation est renversée. Pour Artaud, cet ordre dans lequel le poète invente le Verbe détermine la poésie alors que l'inverse, « l'ennemi de la poésie », menace souvent les poètes :

Le verbe produit par les hommes est l'idée d'un inversi enfoui par les réflexes animaux des choses et qui, par le martyre du temps et des choses, a oublié qu'on l'avait inventé.

L'inverti est celui qui mange son soi et veut que son soi le nourrisse, cherche dans son soi sa mère et veut la posséder pour lui. Le crime primitif de l'inceste est l'ennemi de la poésie et le tueur de son immaculée poésie.³³⁹

Il est indubitable que ce sont les hommes qui produisent le Verbe. Mais cet ordre est inversi surtout dans la poésie. Il faut donc tenir compte de la double signification du mot « inversi » car il est clair qu'Artaud ici utilise aussi ce mot dans un sens sexuel. Ce qu'il veut mettre en lumière, c'est que la notion du moi, qu'il ne distingue pas celle du soi dans cet article, présuppose un rapport sexuel et que par là, le moi qui apparaît dans la poésie est hanté par un antérieur : la mère. Il nie radicalement l'antérieur à la fin de sa vie. Si bien que ce moi n'est pas du tout le même que le moi qu'il conçoit lorsqu'il parle de la centralité de son moi. C'est pour cela qu'il détache le cœur du moi :

Je ne veux pas manger mon poème, mais je veux donner mon cœur à mon poème et qu'est-ce que c'est que mon cœur à mon poème. Mon cœur est ce qui n'est pas moi. Donner son soi à son poème, c'est risquer aussi d'être violé par lui. Et je suis Vierge

³³⁹ *Ibid.*

pour mon poème, il doit rester vierge pour moi.³⁴⁰

A cette époque la haine du sexe ressentie par Artaud correspond à la foi chrétienne qu'il n'a pas encore abandonnée. Elle vient aussi de ce que la sexualité impose aux poètes une généalogie fixée dans laquelle l'antérieur précède toujours le postérieur. Le poète, dans cette généalogie, est inévitablement précédé par la mère, et en même temps il ne peut produire que par le coït. S'il accepte tout cela, il ne devient rien moins qu'animal. L'animalité advient lorsque le poète ne se rend pas compte de cette structure où la sexualité lui est imposée.

Comme beaucoup d'autres poètes contemporains, Artaud remarque dans cet article une contradiction inévitable entre l'originalité de la poésie et les mots communs à tous. Or le moi dont il y parle vient de ces derniers, si bien qu'accepter le moi imposé est pour le poète refuser malgré lui sa créativité originale qui serait le but de la poésie. C'est pourquoi à la fin de cet article Artaud déclare sa rupture définitive avec le moi dans la production poétique :

Je suis ce primitif mécontent de l'horreur inexpiable des choses. Je ne veux pas me reproduire dans les choses, mais je veux que les choses se produisent par moi. Je ne veux pas d'une idée du moi dans mon poème et je ne veux pas m'y revoir, moi.³⁴¹

Comme le remarque Jean-Michel Rey avec raison, il s'agit de l'originalité dans la poésie du dernier Artaud. Mais comment produire des choses dans le poème malgré le langage qui y fait obstacle ? Et comment se débarrasser du moi qui prend l'apparence du poète lui-même et lui enlève à son insu sa propre existence ? Pour répondre à cette question, Artaud a recours à quelques poètes antérieurs et y trouve diverses « rébellion(s) contre le moi et le soi ».

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Ibid.*, p.123.

3-1-2. Le lyrisme de Nerval

Le 7 mars 1946, à l'asile de Rodez, il écrit une lettre qu'il voulait envoyer à Georges Le Breton. Car celui-ci avait publié l'année précédente deux articles consacrés à l'analyse des *Chimères* de Nerval en invoquant un chapitre du *Théâtre et son Double*. Artaud ne pouvant accepter cette analyse, avait commencé à écrire et laissé inachevée une lettre très longue pour le contredire et préciser comment Le Breton trahissait Nerval lui-même.

Tout de même, cette lettre révèle bien, selon nous, la « théorie » poétique élaborée par Artaud pendant et après son internement. Il y montre que Nerval se consacre dans *Les Chimères* — et surtout dans « Antéros » — à la « révolte contre la poésie ».

Les deux articles de Georges Le Breton « La clé des *Chimères* : l'Alchimie » et « L'Alchimie dans *Aurélia* : « Les Mémoires » ». Comme le montrent les titres, ce que vise à démontrer Le Breton est clair : l'influence de l'alchimie sur la poésie de Nerval. Les poèmes des *Chimères* paraissant à l'époque obscurs et énigmatiques, Le Breton se vante d'avoir trouvé « la clé » pour les déchiffrer : Il a trouvé à la bibliothèque d'Auch un livre de Dom Antoine-Joseph Pernety, un des auteurs nommés par Nerval dans ses *Illuminés : Les Fables égyptiennes et grecques* où « Dom Pernety soutient que les récits mythologiques égyptiens et grecs ont été entièrement conçus par des alchimistes qui voulaient décrire sous une forme allégorique la fabrication de la pierre philosophale »³⁴². Le Breton prétend que Nerval, en se référant au principe de l'alchimie tel qu'il apparaît dans le livre de Dom Pernety, insinue des messages secrets dans les vers des *Chimères*. Il écrit par exemple : « J'entrepris l'étude du livre de Pernety afin de chercher si d'autres vers des *Chimères* avaient leurs sources en lui. Ainsi les deux vers étranges d'*Antéros* :

Sous la pâleur d'Abel, hélas ! ensanglantée,

³⁴² Georges Le Breton, « La Clé des *Chimères* : L'Alchimie », *Fontaine*, n° 44, été 1945, p.443.

J'ai parfois de Caïn l'implacable rougeur !

s'éclairèrent à la lecture d'un texte de Flamel cité par Pernety : « Orphée parlait en disciple d'Hermès quand il disait que Diane était Hermaphrodite. Il savait que la rougeur appelée mâle est cachée sous la blancheur de la matière, nommée femelle, et que l'une et l'autre réunies dans un même sujet, comme les deux sexes dans le même individu font un composé Hermaphrodite, qui commence à paraître lorsque la couleur safranée se manifeste ». « Sous la pâleur [...] j'ai [...] la rougeur », Nerval ne pouvait exprimer de plus précise façon cette « rougeur [...] cachée sous la blancheur ». »³⁴³

Ainsi Le Breton montre, à l'aide du livre de Dom Pernety, ce que signifient secrètement *Les Chimères*. Ces poèmes ne sont point la poésie d'un fou mais calculés et programmés. Sans la clé avec laquelle le secret peut être décelé, les calculs et le programme échappent au lecteur : « Ce fut donc une erreur jusqu'ici de considérer les *Chimères* soit comme un texte de poésie pure, au sens de Brémond, soit comme un texte d'écriture automatique, au sens de Breton. Dans son premier *Manifeste du Surréalisme*, André Breton avait affirmé que : « Nerval posséda à merveille *l'esprit* dont nous nous réclamons », le surréalisme étant défini comme un « automatisme psychique pur », une « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle, exercé par la raison » et Breton de citer les lignes de Nerval sur ses sonnets qui « perdraient de leur charme à être expliqués, si la chose était possible ». En réalité, la poétique de Nerval est une poétique de l'énigme ; Nerval est un poète alchimique tel un Nuysement qui, en 1620, sous le titre *Les Visions Hermétiques* publia une série de quatrains où était décrite la fabrication de la Pierre Philosophale. »³⁴⁴ Que le lecteur prenne *Les Chimères* pour de la poésie pure signifie pour Le Breton, en un sens, la réussite du programme mis en place par Nerval dans ses *Chimères*. Car Pour Nerval, affirme Le Breton, le secret doit être gardé et si les vers étaient

³⁴³ *Ibid.*, pp.443-444.

³⁴⁴ *Ibid.*, p.446.

par avance expliqués, ils perdraient leur charme et leur valeur poétique : « Nerval, en composant les sonnets des *Chimères* selon la symbolique alchimique traditionnelle, suit une méthode de création poétique qu'on pourrait nommer une méthode d'imagination dirigée. Il se soumet à l'ordre de succession des couleurs alchimiques : noir-blanc-rouge, et à l'ordre de succession des divinités hermétiques ; il s'attache à ne faire aucune erreur du point de vue de l'allégorie alchimique la plus stricte ; il s'attache, en un mot, à ne pas laisser errer ses images. (...) Mais Nerval, ayant composé ses sonnets selon cette méthode d'imagination dirigée, veut donner l'impression qu'ils sont issus d'une imagination dérégulée, au sens où Rimbaud parle d'un « dérèglement de tous les sens » comme technique de création poétique. »³⁴⁵

Selon Le Breton, donc, le système de l'alchimie est antérieur aux vers eux-mêmes. Il va de soi qu'un lecteur peut s'arrêter au vers, mais parfois aussi remonter rétrospectivement du vers à son origine, si bien que la découverte de Le Breton conduit à un dualisme de la poésie. Certains lecteurs — surtout les chercheurs — ne lisent pas seulement les vers, ils visent en même temps un au-delà des vers : ésotérisme, mythologie et influence littéraire du précurseur, etc. : c'est le double. C'est pour cela que Le Breton cite Artaud dans son article : « M. Antonin Artaud a saisi avec profondeur la signification d'une telle symbolique. Il relève « l'affection étrange » que les anciens écrivains alchimiques nourrissaient pour les termes de théâtre comme s'ils avaient « senti dès l'origine tout ce qu'il y a de représentatif, c'est-à-dire de théâtral dans la série complète des symboles par lesquels se réalise spirituellement le grand œuvre, en attendant qu'il se réalise réellement et matériellement... ». « Tous les vrais alchimistes — dit-il encore — savent que le symbole alchimique est comme le Double spirituel d'une opération qui n'a d'efficacité que sur le plan de la matière réelle », « le symbolisme matériel qui sert à désigner ce mystérieux travail répond dans l'esprit à un symbolisme parallèle ». C'est ce Double spirituel d'une transmutation matérielle qui a attiré Nerval. Le poète a vu dans

³⁴⁵ *Ibid.*, p.459.

l'opération alchimique conçue comme une suite d'allégories, non la transmutation d'une matière, mais celle d'une imagination et il a donné à cette symbolique non la valeur d'un simple artifice de création littéraire, mais la valeur d'un exercice de transfiguration intérieure. »³⁴⁶ Comme nous l'avons vu, l'alchimie dont parle Artaud dans *Le Théâtre et son Double* est un principe qui, aux aguets, exerce une influence grave sur le corps de l'acteur en scène jusqu'à y tracer des hiéroglyphes et le forcer à crier. Comme Artaud dans les années 30, dès lors, Le Breton lui aussi suppose une dualité entre le moi exprimé *maintenant* et un antérieur qui le détermine *préalablement*, qui n'en permet pas la stabilité et ne cesse de le transformer : « Lisant Pernetty, Nerval se rencontre lui-même ; dans ses lectures d'alchimie, il ne s'évade pas, il se retrouve ; et une synthèse s'opère au profond de son imagination poétique, la synthèse de la mythologie alchimique et sa biographie mythique. De la mythologie alchimique, Nerval fait sa mythologie personnelle et du monde des allégories hermétiques, il construit son univers intérieur. Le drame alchimique est son drame. Le Je d'*El Desdichado* prend toute sa gravité, c'est le sérieux de l'existence qui est en question. Le « Je est un autre » de Rimbaud se transforme et le « Je deviens un autre », Je de la métamorphose, qui est le passage d'une intériorité déchu à une intériorité glorieuse, d'images déprimantes à des images exaltantes, du soleil noir au soleil d'or. »³⁴⁷

Effectivement, bien des chercheurs mettent l'accent sur deux éléments pour analyser le poésie nervalienne : mythe et lyrisme³⁴⁸. Pour nous qui

³⁴⁶ Georges Le Breton, « L'Alchimie dans *Aurélia* : « Les Mémoires » », *Fontaine*, n°45, octobre 1945, pp.702-703. Le Breton cite les phrases du « Théâtre alchimique ». [*Le Théâtre et son Double*, O.C., t.IV, p.47]

³⁴⁷ *Ibid.*, p.705.

³⁴⁸ Et mythe et lyrisme se relie souvent : « Le mot « lyrisme » dit ensemble un état et une manière de parler ou d'écrire. Dans tous les cas, il se caractérise par un emportement de langage et un mouvement d'élévation du « sujet ». Il nomme l'accession à la parole inspirée. Il s'intéresse au poétique non dans ses catégories ou ses formes, mais dans sa force. Il inaugure une dynamique qui vise la totalité. A ce titre, il est solidaire du mythe et il s'oppose, comme lui, au rationnel. Lyrisme et mythe ont en partage un même souci de la transition de l'humain vers le divin. Tout deux signifient un rapport au sublime.

Sans doute peut-on dire que parler du lyrisme, c'est tenir un discours « mythique » sur la

analysons plutôt la lecture qu'a faite Artaud des *Chimères* — surtout d'« Antéros » — ces deux notions correspondent au moi et à son antérieur. Dans cette perspective, selon le mot d'Artaud dans « Révolte contre la poésie », Le Breton voit dans *Les Chimères* « le moi et le soi » contre lesquels le poète se devrait d'être en rébellion : si dans *Les Chimères*, le « je » est en métamorphose, c'est parce que Nerval exploite plusieurs mythes et les syncretise pour imposer « le moi et le soi » au « je » qui apparaît dans les vers.

En un sens, cette interprétation n'est pas si bizarre. D'autres chercheurs font observer la difficulté de déterminer ce qu'est le je dans *Les Chimères* : Kurt Schärer, par exemple, remarque une dualité confusion inextricable entre un moi sujet de l'énonciation — le poète — et un moi personnage de mythe : « Dans cette mythologie dramatisée, le poète lui-même se confond avec les figures qu'il évoque, de sorte que les sonnets deviennent une suite de mises en scène dans lesquelles un *moi* adopte successivement des rôles et des masques différents. Il s'agit de ce phénomène de l'identification sur lequel Nerval a tant de fois disserté, en particulier dans la préface aux *Filles du feu*, où il essaie d'expliquer la genèse et la nature des *Chimères*. / Ce mécanisme n'est toutefois qu'un aspect particulier d'une exigence d'identification totale qui s'annonce déjà dans le titre de « Mysticisme » sous lequel les premiers sonnets avaient été recueillis dans les *Petits châteaux de Bohême*. Les figures et les données appartenant à des traditions différentes s'y mêlant aux éléments d'une expérience personnelle, *Les Chimères* visent à l'union totale des *mythologies*. S'appuyant pour cela sur toutes sortes de doctrines syncretiques, le poète va jusqu'à emprunter ses paroles et ses symboles aux rêves les plus aberrants que l'imagination humaine ait conçus en vue de l'union. Mais celle-ci se réalise finalement à travers un élan émotif. Et l'émotion, déployant dans ces sonnets la gamme entière de ses nuances et de ses expressions, devient ainsi le bain alchimique où a lieu la fusion de l'individuel et du général, ou, comme pour Faust, le médium de la

poésie, non que l'on développe une fabulation sur une réalité inexistante, mais parce qu'on en parle alors poétiquement, en soulignant les tensions qui y sont à l'œuvre et en faisant valoir ses énigmes au lieu d'en rationaliser le savoir. » [Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, pp.293-294.

parfaite participation. »³⁴⁹ Martine Bercot, mettant l'accent sur l'ambiguïté — notamment de l'identification avec des personnages quasi mythiques — remarque la « réécriture » propre à Nerval : « Plus généralement, la réécriture se présente dans l'œuvre de Nerval comme la forme verbale appropriée de l'ambiguïté insoluble, où se projette une irrésolution inconciliable. Réécriture des mythes, des légendes, de textes antiques, bibliques ou plus récents, les sonnets des *Chimères* résultent aussi de leur propre réécriture ; mais loin que les réemplois successifs du même matériau dans un nouveau contexte servent à une pure reprise ou à une véritable transformation du sens, ils reforment la même ambiguïté. La réécriture n'est pas chez Nerval l'instrument de l'altération et du changement de conception, comme pour Baudelaire ou pour Rimbaud, mais celui de l'alternative sous toutes ses variantes. »³⁵⁰

Ces deux chercheurs, ainsi que Le Breton, ont pour point commun de supposer un poète qui choisit et arrange des personnages mythiques et légendaires. En ce sens le « Je deviens un autre » évoqué par Le Breton en conclusion, reste dépendant de l'intention du poète qui se trouverait intacte hors du texte.

Or, au niveau de la théorie littéraire d'aujourd'hui, on peut aisément remarquer le défaut de ce type d'analyse : même si Le Breton a affirmé le concours du moi qu'est Gérard de Nerval et du moi représenté par des personnages mythiques pour réaliser le « Je deviens un autre », il invoque trop facilement le sujet qui, sous le nom d'auteur, se trouve hors du texte. Il est certes utile et valable de déterminer le contexte qui exerce une influence déterminante sur un texte littéraire, et aussi pertinent d'analyser la logique immanente à un texte littéraire ; mais les confondre, que ce soit exprès ou naïvement, et même subordonner le dernier au premier comme le fait Le Breton,

³⁴⁹ Kurt Schäfer, *Pour une poétique des Chimères de Nerval*, Paris, coll. Archives nervaliennes n°13, Lettes modernes, 1981, p.27

³⁵⁰ Martine Bercot, « Poétique de l'ambiguïté dans *Les Chimères* », *Le Rêve et la Vie* : Aurélia, Sylvie, Les Chimères, Paris, SEDES, 1986, p.105.

peut provoquer beaucoup de questions difficiles à résoudre, voire parfois inutiles : le texte littéraire ne se distingue-t-il point d'autres types de texte ? Comment la variété énonciative confirmée parmi les genres littéraires est-elle prise en compte ? « L'auteur » — c'est-à-dire le dehors du texte — est-il vraiment nécessaire au texte littéraire ? Ainsi par la toute-puissance de l'auteur ne peuvent jamais être expliquées les diverses manières de narration littéraire.

La réflexion de linguistes comme Émile Benveniste concernant l'énonciation et l'énoncé est développée par Jean-Claude Pinson à propos de la subjectivité propre aux textes littéraires : « Déjà, contre la tentation de réduire le texte à sa seule dimension sémiotique, la linguistique de l'énonciation de Benveniste permettait de redonner une place au sujet sans retomber dans le psychologisme, car l'auteur des fameux *Problèmes de linguistique générale* prenait bien soin de distinguer l'idée de sujet *énonciateur* (sujet transcendant au procès linguistique) de celle de sujet d'*énonciation*, lequel ne se constitue que dans et par l'énonciation elle-même. Ainsi, pas plus qu'il n'y a d'*avant* du langage, il n'y a d'*avant* du sujet d'énonciation. C'est le langage qui est opérateur de subjectivité ; c'est lui qui la fonde et non l'inverse. »³⁵¹ Il ne s'agit plus d'un sujet transcendant au texte qu'on appelle auteur, mais d'un agent immanent, même virtuel, qui régit l'univers des références dans le texte.

Effectivement, la simplification opérée par Le Breton, n'arrive pas à éclairer l'univers poétique des *Chimères* ni à déchiffrer, en les débarrassant de leur obscurité, les énigmes de chaque vers : Le Breton n'a fait que déceler certaines sources de l'imagination poétique de Nerval ; s'occupant du sujet *énonciateur* et non du sujet d'*énonciation*, il ne répond pas suffisamment à la question de savoir comment le symbolisme occulte que vise « Nerval » conduit à la métamorphose du « je » dans *Les Chimères*. En un mot, « on peut surtout

³⁵¹ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, coll. Recueil, 1995, p.229. Dans l'article de Benveniste que cite Pinson — « De la subjectivité dans le langage » [*Problème de Linguistique générale*. t. 1, Paris, coll. Tel, Gallimard, 1966, pp.258-266] — n'apparaissent cependant pas les mots « sujet *énonciateur* » et « sujet d'*énonciation* ».

reprocher à Georges Le Breton de n'avoir pas su utiliser sa trouvaille ». ³⁵²

En ce sens, on peut dire que Sandra Glatigny qui, en empruntant la théorie qu'a développée Käte Hamburger dans ses *Logiques des genres littéraires*, analyse les poèmes de Nerval du point de vue lyrique et mythique, tente de répondre à la question laissée en suspens par Le Breton : comment Nerval réalise-t-il le « je de la métamorphose » ?

Glatigny centre sa recherche sur la tension entre deux types du « je » dans l'œuvre de Nerval et l'intervention des mythes dans cette tension : « De fait, le « je » nervalien semble sans cesse hésiter entre un « je » origine, producteur d'un énoncé de réalité et un « je » fictif. Sans pour autant renoncer à exprimer son rapport affectif au monde, l'écriture nervalienne se caractérise par une posture où le sujet est avant tout acteur de ce rapport au monde. Or, les mythes et leur mode d'association paraissent constituer la médiation trouvée par le poète pour conjuguer ces deux termes contradictoires, pour associer réalité et fiction, sentiments et actions. L'énonciateur lyrique devient un sujet agissant grâce au mythe et tout particulièrement au processus de mise en fiction de l'instance. » ³⁵³ Comment le mythe rend-il agissant le sujet lyrique ? Par une stratégie particulière à Nerval.

Selon Glatigny le mythe est atemporel et clos. Il imposerait une fixité et une stabilité au sujet lyrique. Pour libérer ce dernier de la clôture du mythe, la stratégie de Nerval consiste à le multiplier et à syncrétiser plusieurs mythes pour détruire la fermeture de circularité mythique: « Le mythe est une histoire dont les éléments s'enchaînent selon une succession chronologique orientée du début vers la fin et fermée sur elle-même. A cette clôture interne, — d'ailleurs toute relative puisque de nombreux mythes comportent en leur sein une ouverture dans la répétition —, répond une ouverture que l'on pourrait qualifier d'externe dans la mesure où l'histoire mythique est sans cesse transmise, reprise

³⁵² Paule Thévenin, « Entendre/Voir/Lire », *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, coll. Fiction & Cie, Seuil, p.268, n.4.

³⁵³ Sandra Glatigny, *Gérard de Nerval : Mythe et Lyrisme dans l'Œuvre*, Paris, coll. Critiques littéraires, L'Harmattan, 2008, p.202.

et enrichie tout au long des époques. Nerval ne se contente pas d'exploiter comme ses prédécesseurs et ses contemporains cette brèche, il tente de percer la trame interne du mythe. La pratique de la mention viserait à briser la circularité mythique. »³⁵⁴ Par exemple, Antéros est un personnage de la mythologie grecque, mais, dans *Les Chimères*, des personnages bibliques intervenant dans l'histoire d'Antéros, ce personnage mythique ne peut plus s'enfermer dans un mythe et son identité n'est plus figée. L'Antéros de Nerval n'est donc pas la figure déjà constituée par la mythologie grecque : le poète crée une nouvelle scène sur laquelle le héros agit avec des héros d'autres mythes³⁵⁵. Ainsi la juxtaposition de plusieurs mythes sert à dégager le personnage mythique de la place où il est séquestré. Lorsque le personnage est écarté de l'univers mythique, est mise en relief « une tension entre le sujet lyrique et le « je » fictif ». Le je dans « Antéros » signifie-t-il Antéros lui-même ou le sujet de l'énonciation ? Cette tension apporte une indétermination du personnage. D'abord, le titre « Antéros » — nom propre d'un personnage mythique — évoque à tous les lecteurs une certaine image ; mais en lisant le lecteur constate que cette image commune est bouleversée à cause du syncrétisme inouï. Lire ce sonnet est donc passer par une déstabilisation de la lecture.³⁵⁶ Déstabilisation parce que le sujet lyrique apparaît en filigrane derrière le je de fiction qu'est Antéros dans ce cas. Comme le dit Dominique Rabaté dans un article consacré au lyrisme, le sujet

³⁵⁴ *Ibid.*, p.164.

³⁵⁵ *Ibid.*, p.163 : « Les frères ennemis Abel et Caïn trouvent leur pendant dans le couple Éros / Antéros. Dans les deux cas, les personnages représentent des forces antithétiques, l'une soumise, l'autre rebelle à l'ordre cosmique comme en témoigne le préfixe anti- dans Antéros. De même, Bélus et Dagon figurent des divinités liées au polythéisme et qui appartiennent aussi bien à l'univers antique qu'à l'univers judéo-chrétien. En faussant la généalogie d'origine, Nerval crée un espace d'intersection entre les deux sphères mythiques. Antéros est à la fois le vengeur des ennemis de l'amour et le vengeur de ses aïeux. »

³⁵⁶ *Ibid.*, p.172 : « Malgré l'apparente juxtaposition, le syncrétisme instaure une certaine continuité dans la mesure où l'utilisation de la mention nominale sert à jeter des ponts, à créer un espace de convergence entre différents univers culturels mais également diverses narrations. Dans le même temps, le poète brise cette continuité pour déstabiliser le lecteur et l'inciter à reconstituer les chaînons manquants. Finalement, qu'on considère le sonnet comme une pièce autonome ou comme un élément en relation avec les autres, on s'aperçoit que Nerval modifie le sens de lecture des poèmes. Le poète en prend le contre-pied : à la lecture horizontale, il substitue une lisibilité verticale et inversement. »

lyrique, sujet de l'énonciation n'est pas antérieur à l'énoncé dont il est censé être la source, mais c'est l'énoncé qui produit le sujet de l'énonciation³⁵⁷.

Ainsi, selon Glatigny, Nerval, en juxtaposant les personnages mythiques qui appartiendraient à des univers différents, déstabilise le « je » de fiction, et réalise un dédoublement du « je » fictif et du « je » lyrique. Le lecteur, au fond, n'est pas en mesure de les distinguer nettement. Cette indétermination caractérise le lyrisme nervalien.

3-1-3. « Je » de la lecture

Pour la spécialiste de Nerval, comme pour Le Breton, c'est par l'emploi des mythes — et leur syncrétisme — que le poète a pu réaliser un lyrisme assez particulier pour en effacer l'image traditionnelle et naïve. Autrement dit, dans ses poèmes, le moi et son antérieur concourent à établir un nouveau moi non figé et non déterminé.

Mais Artaud, lui, dénonce cette interprétation selon laquelle le poète et les mythes seraient complices pour créer cette nouvelle figure du sujet lyrique. « Le moi et le soi » apportés aux poèmes par les mythes ne sont-ils pas pour lui les « ennemis » du poète ? Pour répondre à cette question, il faut déterminer ce qu'a de particulier la lecture d'Artaud et préciser en quoi cette lecture sert à la « révolte contre la poésie ».

Dans le projet de lettre à Le Breton, Artaud met, l'accent sur la vengeance d'Antéros. Ce n'est nullement étonnant. Beaucoup de chercheurs ont déjà mis

³⁵⁷ Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, Énonciation lyrique », *Figures du Sujet lyrique*, Paris, coll. Perspectives littéraires, PUF, éd. Dominique Rabaté, 1996, p.66 : « Si le « je » de l'énonciation est bien la source de l'énoncé, ce à quoi l'énoncé réfère comme sa source, il ne faut pas se laisser leurrer par cette métaphore originaire. Le « je » de l'énonciation est, tout autant, produit par l'énoncé qui en porte trace. Par un paradoxe qui est consubstantiel à ce qui nous intéresse dans la littérature : c'est-à-dire le statut problématique d'une *énonciation textuelle*, le « je » de l'énonciation est dans un rapport mouvant avec le « je » de l'énoncé, à la fois but et source, effet et cause. Cette tension, qui ne se résout pas en une dialectique, fait ainsi porter l'accent sur l'instabilité de ce sujet : le sujet lyrique *en question*, c'est-à-dire ce sujet comme question, comme inquiétude, comme force de déplacement. »

en évidence dans ce sonnet le thème de vengeance : Jacques Geninasca, par exemple, en comparant le temps répétitif que vise Antéros — le dernier vers (« Je ressème à ses pieds les dents du vieux dragon ») représentant selon lui une circularité agricole — et le temps de l'histoire linéaire de Jéhovah, affirme que le premier se révolte contre le dernier (le quatrième vers : « Je retourne les dards contre le dieu vainqueur ») pour substituer la répétition à la linéarité : « La vocation d'Antéros, son destin si l'on préfère, consiste à agir à l'intérieur du temps linéaire de l'histoire dans l'espoir de lui imprimer une allure circulaire : vaincu, il se redresse, il se venge ; il tente d'identifier le dernier avec le premier ; il « retourne », il « ressème », cherchant ainsi à instaurer une répétition. »³⁵⁸ Le syncrétisme mythique produit un conflit entre les personnages qui appartiennent à un ordre différent.

Artaud ne s'intéresse cependant pas au conflit entre Antéros et Jéhovah, aux deux races différentes, mais à la relation entre Antéros et sa mère Amalécyte. Certes, ce projet de lettre où il développe l'analyse d'« Antéros » n'est qu'un manuscrit inachevé et il se peut qu'Artaud ait eu l'intention de traiter du conflit entre Antéros et Jéhovah, mais il est à noter qu'il traite de la relation entre Antéros et Amalécyte juste après avoir qualifié le premier de « révolté ». Tant il est important pour Artaud de réfléchir sur cette relation.

On comprend tout de suite pourquoi Artaud consacre son analyse à la relation entre la mère et le fils dans ce sonnet. Comme le remarque Streiff-Moretti³⁵⁹, il est bien probable qu'à travers la relation entre les deux

³⁵⁸ Jacques Geninasca, *Analyse structurale des Chimères de Nerval*, Neuchâtel, coll. Langages, Baconnière, 1971, p.278.

³⁵⁹ Monique Streiff-Moretti, « Artaud lecteur des Chimères » *Cahiers Gérard de Nerval*, n°14, 1991, p. 45 : « A l'époque où il [Artaud] écrit ces lignes [du projet de lettre à Georges Le Breton], Artaud rédige ses dernières lettres à sa mère et à sa sœur, des lettres encore formellement affectueuses, mais où se devine déjà la volonté de renier tout lien de parenté et, bientôt, d'effacer l'idée même de famille. Le grief envers la femme en général, et envers la mère en particulier, est d'avoir voulu se faire l'instrument de la génération, d'être en somme la première cause de la douleur de vivre. La mère Amalécyte (d'une race, précise Artaud, qui se croyait issue de la terre pure) est la terre même de l'incarnation, la « terre utérine », la « putréfaction », l'« humus de la mort ». Antéros, l'Antée devant Eros, Antée issue de la terre, uni à sa mère dans le « stupre des animalités », a été contraint d'oublier son origine de poudre

personnages mythiques, Artaud pense à la famille en général et à la généalogie.

Les parents et les aïeux sont pour Artaud des doubles qui le hantent sinistrement et la généalogie, reposant sur la linéarité irréversible du temps, le force à obéir à son antérieur. Qu'a fait Artaud devant cette généalogie tyrannique comme Jéhovah ? Rappelons la théorie de la motilité qui caractérise le dernier état de sa philosophie. Selon cette théorie, le point de départ de notre existence et de notre reconnaissance est l'arbitraire. La motilité n'est qu'un mouvement anarchique d'où le moi peut dégager ce qu'il veut. En ce sens, le point de départ de toute chose est le moi mais ce n'est que comme moi *rétrospectif*. Pour Artaud l'origine ne peut être trouvée que rétrospectivement mais, plus exactement, l'origine n'est que rétrospective.

Voilà le noyau qui détermine la philosophie du dernier Artaud. De ce point de vue, il lui est insupportable que « le moi et le soi » qui se croient non rétrospectifs s'imposent et qu'ils soient produits dans la poésie. S'il appartient à la poésie de représenter le moi et le soi, il lui faut se révolter contre la poésie. La révolte contre la poésie est selon Artaud une révolte contre tous les antérieurs qui détermineraient sa vie et même sa naissance.

Ce qu'il voit dans « Antéros » de Nerval, c'est cette sorte de révolte. Mais ce n'est pas simple parce qu'Antéros, en apparence, veut protéger sa mère plutôt que détruire sa famille.

Au lieu de parler du conflit entre Jéhovah et Antéros, Artaud insiste notamment sur le dernier tercet du sonnet :

Ils m'ont plongé trois fois dans les eaux du Cocyte,
Et, protégeant tout seul ma mère Amalécyte,
Je ressème à ses pieds les dents du vieux dragon.³⁶⁰

pure ».

³⁶⁰ Gérard de Nerval, « Antéros » *Les Chimères*, in *Œuvres complètes*, t.III, p.320. Artaud, au début de ce projet de lettre, écrit « protégeant toujours » pour « protégeant tout seul ».

Car chaque vers signifie, selon Artaud, un moment important de l'action d'Antéros : plongé dans le Cocyte, le héros oublie son origine et surtout sa famille ³⁶¹ ; ensuite il protège sa mère appelée traître par un Jéhovah tyrannique ; à la fin, c'est lui qui, au lieu de sa mère, se charge de procréer des descendants. Ces trois moments — oubli, protection et procréation — marque l'attitude caractéristique d'Antéros envers sa mère et la révolte contre « les servages filiaux ». Artaud explique cela dans une longue phrase :

C'est que la race venue de la terre sexuelle des Amalécites, humus de mort par humus de mort, larynx anal de la putréfaction, et qui dans l'histoire a quitté la terre pour entrer dans la pure sexualité, non plus terrienne par humus volontairement amoncelés et compressés de la poussière, non poussière mais êtres animés d'osselets, qui a quitté, dis-je, la terre pour entrer dans la sexualité pure, incarnation hors de l'osselet, et n'être plus que l'humide trou qui dans son placenta de boue humide se ravale par humidité, miction liquide d'une adiposité, cette race a fait oublier à Antée son origine de poudre pure, de poudre expansive et animée (qui si elle est toujours un peu mouillée ne l'est que par sa nature sèche qui de l'humide s'est détachée) et, cet Antée qui pour lui fut lui-même Gérard de Nerval a voulu le venger, mais pressé comme moi ou comme toi, lecteur du poème, récitant ou déclamateur, pressé par les exigences des choses, jeté en bas par la dictature des choses que les monarques des fables célestes n'ont cessé de représenter, il a été pris et plongé trois fois dans les eaux du Cocyte et, sans le vouloir mais poussé par le vieil atavisme oublieux de son inconscient, il a continué à *protéger* toujours sa mère traître, l'Amalécite qui prend son utérus pour être et qui a

³⁶¹ Il semble qu'Artaud confond, exprès ou non, le Cocyte et le Léthé. Selon Geninasca ce 12^e vers prévoit le temps répétitif montré par le 14^e vers : « Le dernier vers d'Antéros dit l'instauration d'une cyclicité capable de restituer le temps des origines. Au vers 12, strictement complémentaire du vers 14, la descente aux enfers, la seconde naissance liée à la triple immersion rituelle dans les eaux maternelles du Cocyte, évoquent elles aussi une victoire sur la mort et l'usure temporelle. » [Jacques Geninasca, *op. cit.*, p.281.]

fait de l'utérus un dieu. Et utérus par utérus elle se croit être, et tenir dans ce coffre prévent(if) la genèse de son fils dieu.³⁶²

Selon Artaud, ce n'est pas un simple conflit entre les deux races, et si Antéros ne passait pas par l'oubli auquel le conduisent les trois plongées dans le Cocyte, il ne voudrait pas protéger sa mère Amalécyte car son véritable but n'est que, comme le montre le dernier vers, de procréer lui-même ses propres descendants, c'est dire que « les choses se produisent par moi » comme le dit Artaud dans la « Révolte contre la poésie ».

Mais pour que ce que fait Antéros dans le dernier tercet dise que « Les choses se produisent par moi », il faut que l'auteur/l'énonciateur qu'est Gérard de Nerval s'identifie avec Antéros, le sujet de l'énonciation. Effectivement, Artaud les identifie souvent : par exemple, il explique le 12^e vers ainsi :

Ici Génard de Nerval se tord trois fois contre l'oubli dans lequel « les monarques des dieux » le plongent comme dans un bain de vitriol.³⁶³

Dès lors, « les choses se produisent par moi » doit être appliqué aussi bien au poète qu'au personnage. C'est pour cela que, selon Artaud, les vers ne reposent ni sur la mythologie ni sur les Tarots et qu'Artaud n'accepte pas la recherche des sources de *Le Breton* qui suppose les antérieurs du poème alors qu'Artaud affirme qu'il n'y a rien d'antérieur à la poésie nervalienne :

Pour moi l'Antéros, l'Isis, le Kneph, Bélus, Dagon ou la Myrtho de la Fable ne sont plus du tout ceux des histoires louches de la Fable, mais des êtres inouïs et neufs, qui n'ont plus du tout le même sens et traduisent non plus des angoisses célèbres, mais celles, funèbres, de Gérard de Nerval, pendu un matin et rien de

³⁶² « Projet de lettre à Georges Le Breton (le 7 mars 1946) », *O.C.*, t.XI, p.200.

³⁶³ *Ibid.*, p.186.

plus.³⁶⁴

Il y a donc un renversement d'ordre que Le Breton n'a nullement pu comprendre. Artaud, lui, trouve la relation renversée entre fils/mère, qui permet à Antéros, fils, de procréer au lieu d'Amalécite, mère. Mais ce n'est pas tout. Il applique ce renversement à Nerval lui-même : les sources, mythologie ou Kabbale, etc., ne sont pas antérieures aux personnages des *Chimères* et, pour ce renversement, le poète doit passer par la souffrance qui l'incitera à se pendre et par l'oubli que lui apporterait les plongées dans le Cocyte.

Ce renversement d'ordre qu'Artaud a décelé dans *Les Chimères* se réalise par trois étapes montrées par trois derniers vers d'« Antéros » : oubli, protection et procréation. Et c'est parce que tous les deux ont souffert de leur antériorité — l'un de la linéarité généalogique et l'autre, des sources d'inspiration — qu'Antéros et Nerval, en s'identifiant dans ses vers, doivent bouleverser l'antériorité et réaliser la production des choses « par moi ». Mais en quoi Nerval souffre-t-il des sources antérieures ?

Car Gérard de Nerval n'aurait pas souffert de la vie si la vie n'avait été mise en symboles, n'avait été typifiée en symboles, découpée en homunculi d'astral dans des marmites, et si ces symboles et allégories d'êtres, par le rituel de l'alchimie désespérés et refoulés, n'avaient d'autre part été mis hors semences, hors cette graine de tumeurs et semences qui dans la vie réelle aboutit à la syphilis ou à la peste, au suicide ou à la folie.³⁶⁵

Vice de la parole selon un chercheur³⁶⁶, cette typification n'est pas seulement

³⁶⁴ *Ibid.*, p.185.

³⁶⁵ *Ibid.*, pp.188-189.

³⁶⁶ Kurt Schärer, *op. cit.* : « La poétique des *Chimères* accentue encore ce vice de la parole, qui abolit la réalité de ce qu'elle nomme, car elle s'applique à nommer non des individus, mais des types — ce qui, à côté de l'emploi des noms propres à résonance mythique, se manifeste dans la fréquence de l'article défini. »

propre à la mythologie ou au symbolisme des nombres, mais à tous les mots qui ont pour fonction de signifier quelque chose. En tout cas il est vrai que la typification en symbole impose au poète une souffrance aiguë qui est le point de départ de sa création poétique. Tout se passe comme si ce n'était pas le poète mais la souffrance même qui était le sujet de sa poésie. C'est, pour Artaud, cette vérité que ne comprend point Georges Le Breton en posant la mythologie ou la Kabbale en amont de la création poétique de Nerval, comme un outil dont le poète peut se servir utilement pour mettre en vers ses imaginations poétiques. Artaud, au contraire, est arrivé, à la fin de sa vie, à croire que tous les mysticismes, y compris la Kabbale, apparaissent comme un double qui étouffe la postérité³⁶⁷. Ce qui est insupportable pour Artaud, c'est que Le Breton, en négligeant la souffrance qui est la base de toute création poétique, invente un système occultiste et mystique — c'est-à-dire système abscons — de la poésie nervalienne alors que s'il essayait de la comprendre à partir de la souffrance du poète causée par ses *antérieurs*, déclare Artaud, il la trouverait claire et compréhensible sans l'aide du livre de Pernety :

Car ils ne sont hermétiques, ces vers, que pour qui n'a jamais pu supporter un poète et par haine de l'odeur de sa vie s'est réfugié dans le pur esprit. Je crois que l'esprit qui depuis maintenant cent ans déclare les vers des Chimères hermétiques est

³⁶⁷ « Lettre contre la Cabbale », *Œuvres*, p.1528 : « Oui, c'est à coup de grammaire, d'arithmétique, de Zohar, de Védas, d'Upanishads, de Pouranas et autres Kabbales que les initiés ont continué à garder le pouvoir sur tout cet ensemble de fétiches invétérés de l'homme qu'on appelle les marches occultes de la divinités. / Ainsi donc syphilisé, et encadré de grammaire et de chiffres, l'homme tient encore debout à coup de coït et d'orgasmes, au milieu des guerres, des épidémies, des famines, du marché noir et autres traîtrises de par lesquelles il a de tout temps noué complicité avec le groupe glandulaire (je dis glandulaire) et orchitique sombre du cheptel physiologique et cabalistique des initiés. » Ainsi pour le dernier Artaud, du point de vue de la postérité, le mysticisme apporte inévitablement la souffrance. C'est parce que Kafka semble faire abstraction de cette souffrance qu'Artaud le critique avec virulence : « Je commence à en avoir chié de Kafka, de son ésotérisme, de son symbolisme, de son allégoricisme et de son judaïsme, lequel contient en germe et en petit toutes ces foutoukoutoupoutou poltroneries (sic) qui n'ont cessé de m'emmerder depuis 10 années que j'en entends parler et qui vont cesser immédiatement de m'emmerder parce que je n'en entendrai plus jamais parler. / C'est par-dessus tout dans Kafka un retour du vieil esprit youpin que je poursuis (et j'en ai autant pour le nom chrétien). Ce vieil esprit d'une insupportable youpinerie qui nous a une première fois asséné la Kabbale et la deuxième fois la Genèse de l'ancien Testament. » [*Ibid.*, p.1524.]

cet esprit d'éternelle paresse qui toujours devant la douleur, et dans la crainte d'y entrer de trop près, de la souffrir lui aussi de trop près, je veux dire dans la peur de *connaître* l'âme de Gérard de Nerval comme on connaît les bubons d'une peste, ou les redoutables traces noires de la gorge d'un suicidé, s'est réfugié dans la critique des sources, comme des prêtres dans les liturgies de la messe fuient les spasmes d'un crucifié.³⁶⁸

Pour Artaud, dès lors, la faute de Le Breton consiste à distinguer nettement le héros Antéros et le poète Nerval alors que la souffrance d'Antéros — qui le force à se venger de sa propre mère³⁶⁹ en même temps qu'à la protéger — correspond rigoureusement à celle de Nerval, provoquée par les doubles qui fourmillent comme des larves. En un mot, Artaud dénonce la proscription de Nerval hors de sa poésie alors qu'Antéros n'est rien moins que Nerval lui-même.

Mais cette sorte de lecture n'a-t-elle pas été abandonnée par la théorie littéraire contemporaine ? Celle-ci fait une lecture immanente : il n'y a que le texte, une lecture débarrassée du dehors et de l'avant du texte. Bien que celui-ci paraisse indiquer un objet réel, « dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier »³⁷⁰, c'est-à-dire que le texte manque toujours de référent et qu'il n'arrive jamais à l'objet extérieur. D'où vient, comme le remarque Michael Riffaterre, l'obscurité particulière du texte littéraire³⁷¹. Le lecteur ne peut à rien repérer dans le texte ; même le nom d'auteur précisé à la tête ne sert rien. Mais au détriment de la clarté, le texte devient autonome. Comme le remarque Pinson, le texte a été libéré du sujet transcendant à travers lequel on aurait pu le

³⁶⁸ « Projet de lettre à Georges Le Breton (le 7 mars 1946) » *op. cit.*, pp.187-188.

³⁶⁹ *Ibid.*, p.186.

³⁷⁰ Roland Barthes, « L'Effet de réel », in *Littérature et Réalité*, dir. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, coll. Points, Seuil, 1982, p.89.

³⁷¹ Michael Riffaterre, « L'Illusion référentielle », in *Littérature et Réalité*, dir. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, coll. Points, Seuil, 1982, p.97.

comprendre. De ce point de vue Artaud n'a-t-il pas trop simplifié la chose ? Son analyse n'est-il pas trop anachronique ? Mais pour Artaud l'essence de la poésie consiste dans cette sorte de simplicité et de clarté et Nerval, en un sens, a par avance souffert de la lecture postérieure qui rendra absconse et obscure sa poésie :

Je veux dire que la preuve du sens des vers des Chimères ne peut pas être faite par la Mythologie, l'alchimie, les tarots, la mystique, la dialectique ou la sémantique des psychurgies, mais uniquement par la diction. Tous les vers ont été écrits pour être entendus d'abord, concrétisés par le haut plein des voix, et ce n'est même pas que leur musique les éclaire et qu'ils puissent alors parler par les modulations simples du son, et son par son, car ce n'est que hors de la page imprimée ou écrite qu'un vers authentique peut prendre sens et il y faut l'espace du souffle entre la fuite de tous les mots. Les mots fuient de la page et s'élancent. Ils fuient du cœur du poète qui pousse leur force d'intraduisible assaut. Et qui ne les retient plus dans son sonnet que par le pouvoir de l'assonance, sonner dehors dans un costume identique mais sur une base d'inimitié. — Et cela les syllabes des vers, des vers si durs à enfanter des Chimères, le disant mais à condition d'être de nouveau et à *chaque* lecture, *expectorées*. — Car c'est alors que leurs hiéroglyphes deviennent clairs.³⁷²

Voilà l'essence de la poétique d'Artaud : se révolter contre la poésie en se

³⁷² « Projet de lettre à Georges Le Breton (le 7 mars 1946) » *op. cit.*, p.187. Et ce point de vue, un chercheur de Nerval l'adopte aussi : « Car on peut parfaitement lire et éprouver l'exacte jouissance du poème nervalien sans en connaître toutes les potentialités référentielles, la poésie et sa force relevant ici plutôt d'un type de formulation incantatoire apte à faire surgir dans le temps même de la lecture — ou de la profération — un monde prophétique que du récit — ou de la narration — au sens commun du terme. C'est sans doute l'attachement à une conception narrative, référentielle et mimétique de la poésie qui empêche de lire Nerval (comme Mallarmé) selon leur juste dessein qui fut « d'éviter le récit » au profit d'une dramaturgie active de l'écriture comme de la profération. » [Serge Meitinger, « Quelques hypothèses à propos de l'hermétisme des *Chimères* », in *Rêve et la Vie : Aurélia, Sylvie, Les Chimères*, Paris, coll. Société des Études romantiques, C.D.U. et SEDES, 1986, pp.137.

débarrassant du moi et du soi de la poésie et expectorer le poème. Etymologiquement, expectoration veut dire sortir du cœur. Artaud en outre met l'accent sur sa postériorité car pour rendre claire la poésie il faut l'évacuer et si les mots restent encore dedans, ils ne sont pas encore poésie. La poésie est donc postériorité et extériorité. Mais que veut dire postériorité ? Elle veut dire un littéralisme extrême comme une « dénudation des mécanismes du langage »³⁷³ : refuser tout passé du texte et les éléments inessentiels du texte ne se produisent que *rétrospectivement*. La mythologie et la kabbale censées être l'origine d'un poème ne peuvent donc être antérieures. Le sujet du poème n'apparaît — plus exactement ne se produit — qu'après son expectoration et après l'écriture. Si bien que le sujet du poème n'appartient pas au poète ni au texte, mais au lecteur. Ce n'est que comme premier lecteur que le poète peut être un sujet du poème. Le sujet, pour Artaud, ce n'est qu'un produit inventé après la lecture du poème.

Nous avons montré deux exemples de sujet littéraire : le sujet transcendant au texte que suppose Le Breton, sujet qui peut choisir *par avance* une ou des origines de son imagination ; le sujet immanent au texte qu'élabore la théorie littéraire contemporaine, et qui est ambigu et souvent décomposé en un sujet de l'énonciation et un sujet de l'énoncé. Artaud, lui, suppose un tout autre sujet qui n'apparaît qu'après la lecture, qu'on pourrait appeler sujet de la lecture. Et, une fois le poème expectoré, ce sujet englobe par exemple Nerval — sujet transcendant au texte —, Antéros — narrateur de ce poème et Artaud lui-même comme lecteur. Le poète et le lecteur, sujet *rétrospectif*, doivent se révolter contre « le moi et le soi », sujet *antérieur*. Remarquons la correspondance rigoureuse de cette théorie du sujet de la lecture avec celle de la « motilité » qu'Artaud a développée dans ses « Notes pour une « Lettre aux Balinais » » : dans les deux théories, le passage de l'antérieur au postérieur fonctionne comme une simplification de la complexité ou de l'ambiguïté. Certes, comme l'observe Jean-Marie Gleize, la motilité est une négativité et une

³⁷³ Dominique Rabaté, rubrique « Littéralité », in *Dictionnaire de Poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, pp.436-438.

infigurabilité³⁷⁴, mais il s'agit plutôt, pour Artaud, de l'arbitraire qui s'effectue *après* cette motilité que de la négativité. Et le sujet de la lecture se produit par l'arbitraire. Ne peut-on pas dire qu'Artaud lit arbitrairement Nerval ? Mais le sujet de la lecture étant pour lui une synthèse de trois personnages : Artaud, Nerval et Antéros, il est naturel qu'il y ait un décalage fondamental entre son analyse et celle des chercheurs pour qui « Antéros » suppose malgré tout un auteur nommé Nerval et qui se tiennent loin de ce poème pour garder l'objectivité de leur analyse.

Artaud dit que la poésie est à expectorer, mais qu'est-ce que l'expectoration, voire l'évacuation ? L'expectoration est certes pour lui une production du poème, mais ce n'est pas tout, car en même temps c'est une invention du moi. C'est en outre un moi synthétisant Nerval et Artaud, comme le dit Streiff-Moretti, la seule chercheuse qui traite de la lecture des *Chimères* par Artaud : « A chaque lecture, Artaud fait naître Gérard de Nerval, ramène au jour, non pas son esprit mais son corps, en réanimant, au sens propre, sa poésie, en retrouvant par la lecture une voix dont l'écriture n'est le dépôt, comme les cendres d'un corps calciné, mais qui peut revivre à chaque fois qu'un autre corps lui prêtera sa voix. (...) Mais, étant donné le processus d'identification qui s'est mis en place, on peut dire qu'à chaque lecture, Artaud s'enfante lui-même. »³⁷⁵ A l'époque il raffine cela comme « poésie fécale ». C'est une poésie d'enfantement mais jamais de déchirement. Derrida a observé l'inquiétude que ressentait auparavant Artaud lorsqu'il sortait quelque chose de son propre corps. Il en concluait que « pour me garder, pour garder mon corps et ma parole, il me faut retenir l'œuvre en moi, me confondre avec elle pour qu'entre elle et moi le Voleur n'ait aucune chance, l'empêcher de déchoir loin de moi comme écriture »³⁷⁶. Mais Artaud n'a plus d'inquiétude comme cela dans les années 40, parce que selon sa théorie poétique, pendant qu'on retient des excréments

³⁷⁴ Jean-Marie Gleize, *A Noir : Poésie et Littéralité*, Paris, coll. Fiction & Cie, Seuil, 1992, p.15.

³⁷⁵ Monique Streiff-Moretti, « Artaud lecteur des *Chimères* », *op. cit.*, pp.46.

³⁷⁶ Jacques Derrida, « La Parole soufflée », *L'Écriture et la Différence*, p.272.

dedans, c'est-à-dire avant l'évacuation, il n'y a pas encore de sujet qui s'inquiète du vol de son propre corps. La fécalité, malgré la théorie de Derrida, n'a donc rien à voir avec la privation.

Comment donc se produit le « je » de la lecture ? Artaud, dans ce projet de lettre, affirme répétitivement qu'il ne faut pas lire à voix basse, mais déclamer³⁷⁷. Mais ce n'est pas tout. Il insiste aussi sur l'âme du poète. Selon lui, c'est le « courant animique » qui explique l'antériorité du poème à l'alchimie et à la mythologie :

Ce qui veut dire que loin d'expliquer Gérard de Nerval par ses sources on peut dire scientifiquement comme le fait Georges Le Breton, je dirai que l'histoire, la Mythologie et l'alchimie sont venues de ce *courant animique* interne dont de très rares grands poètes de l'histoire ont manié la puissance d'être, et l'émission créatrice d'objets.³⁷⁸

Le mot « animique » a étymologiquement la même origine que l'âme : *anima*, qui veut dire souffle. Écrire le poème, c'est diriger le souffle et le lire, c'est expectorer le souffle dirigé. Pour Artaud c'est la communication réalisée par la poésie. Comment alors se réalise la communication poétique avec le courant animique, cours de l'âme ? Il l'explique en détail toujours dans le projet de lettre à Le Breton :

Il a dû se produire dans l'âme de Gérard de Nerval, je n'y étais pas, mais ses poèmes me le disent, d'épouvantables explosions au cours de ses prises de contact soit avec la science alchimique, soit avec les manipulations de la symbolique épouvantablement primaire et *impulsive* des tarots. Les tarots se

³⁷⁷ Par exemple, « Projet de lettre à Georges Le Breton (le 7 mars 1946) » *op. cit.*, p.198 : « Les poèmes de Gérard de Nerval ont été écrits non pour être lus à voix basse dans les replis de la conscience mais pour être expressément déclamés car leur timbre a besoin de l'air. — Ils sont mystérieux quand ils ne sont pas récités, et que la page imprimée les ensommeille (...) »

³⁷⁸ *Ibid.*, p.191. Nous soulignons.

sont servis d'états encore *inachevés* et larvaires de la conscience pour en chiffrer une science qui ne repose que sur le néant, et a voulu dans les tarots précipiter la naissance d'une symbolique du néant. Or le néant est aux poètes et non aux sorciers, aux pythonisses, aux tireurs de cartes et aux magiciens. Le néant est cet abîme d'horreur dont la conscience depuis toujours se réveille pour sortir dans quoi exister. Un monde de parturitions non à propos de quelque chose mais de rien, et d'abord de rien, car l'âme au début ne sait rien, elle n'est pas et ne sait rien. Mais il en est toujours question. C'est le fond du Ramayana de ne pas savoir de quoi l'âme est faite mais de trouver qu'elle est et fut toujours faite de quelque chose qui était avant, et je ne sais pas si en français le mot rémanence existe, mais il traduit fort bien ce que je veux dire, que l'âme est un suppôt, non un dépôt mais un suppôt, ce qui toujours se relève et se soulève de ce qui d'autrefois a voulu subsister, je voudrais dire rémaner, demeurer pour réémaner, émaner en gardant tout son reste, être le reste qui va remonter. — Or, cette âme, le poète la fait et il est le seul à la faire.³⁷⁹

Il s'agit de deux choses qui concernent toutes deux l'origine : néant et rémanence. Dans la mesure où Artaud ne récuse pas seulement les sources des *Chimères* de Nerval, qu'a découvertes Le Breton, mais aussi l'idée même de source et d'origine antéposées au poème, il ne peut montrer d'origine alternative du poème. C'est pourquoi il précise que « le néant est aux poètes ». Le néant, selon lui, est un point de départ de la poésie alors que les tarots, eux aussi, imposent à la poésie un néant. Un autre néant ? En tout cas, là, apparaît la stratégie si particulière du dernier Artaud que sa théorie paraît confuse et incohérente : d'abord il s'écarte de ses ennemis, mais il sait que sa manière de lutter contre eux n'est rien d'autre que celle qu'ils adoptent. Sorts³⁸⁰,

³⁷⁹ *Ibid.*, p.194.

³⁸⁰ Voir Jacob Rogozinski, « À toi qui vivras morte », in *Revue des Sciences humaines*,

internement, fécalité, etc. Et nous avons déjà observé la stratégie de « magie pour magie » de sa théorie théâtrale des années 40.

Mais pourquoi le néant ? Parce qu'à l'origine il n'y a rien et qu'elle est à inventer. En ce sens, les tarots ou la mythologie ont pour fonction de dissimuler l'invention de l'origine par le poète. C'est cette invention qui caractérise la philosophie du dernier Artaud et c'est elle qui l'écarte du solipsisme.

Le néant caractérise donc la communication poétique pour le poète. Et pour le lecteur, la communication peut être une rémanence. Selon Ludovic Cortade, « Par rémanence, on entend la persistance d'une impression sensorielle après la suppression de ses causes objectives. »³⁸¹ Ce qui compte, c'est que par rémanence Artaud veut dire le manque d'origine et qu'il s'agit plutôt, que l'origine existe ou non, du fait que le poète et le lecteur se relient de toute façon. Il est clair qu'Artaud met l'accent sur la communication réalisée par la poésie, mais il n'est pas question du contenu communiqué, signification de vers, for intérieur du poète³⁸², etc. Il s'agit du néant qui appartient au poète et « l'âme au début ne sait rien, elle n'est pas et ne sait rien. » Effectivement la poésie n'est pas au fond un véhicule de la philosophie du poète ni un contenu de sa philosophie. Lorsqu'Artaud dit que « l'âme est un suppôt, non un dépôt mais un suppôt », il faut comprendre étymologiquement les mots : dépôt, venu du mot latin *deponere* signifie quelque chose mis à terre ; et suppôt, du mot

n°286, 2007, pp.119-129. Et il note qu'Artaud distingue deux types de folie : « Comment résister à ce terrifiant appel, cette revenance spectrale de Hitler par-delà sa mort ? En lui opposant un autre appel, une contre-conjuration poétique qui saurait déjouer, désamorcer la jouissance haineuse dont ce nom est l'emblème. Sort contre sort, folie contre folie : dans un texte de 1946, il va tenter de dissocier la folie que l'on interne — celle des « suicidés de la société », de « l'aliéné authentique » qu'il pensait être — et celle qui règne dans le monde, « parce que les vrais malades mentaux ne sont pas dans les asiles / mais au-dehors parmi nous, / parmi les conquérants principalement ». » [p.127.] Mais, au fond, il n'y a pas de différence fondamentale qui divise les deux types de folie dans la mesure où, selon la philosophie d'Artaud, tout se produit — bien que rétrospectivement — à partir de l'arbitraire du moi ; et il est plus utile de remarquer que cette stratégie peut provenir de sa confiance dans le traitement homéopathique qu'il a appris sous l'influence de René Allendy, son médecin traitant.

³⁸¹ Ludovic Cortade, *Antonin Artaud : La Virtualité incarnée*, Paris, coll. Arts & Sciences de l'Art, L'Harmattan, 2000, pp.104-105.

³⁸² Pour le dernier Artaud, comme nous allons le voir, la douleur n'est pas un événement intérieur car la douleur est extérieure et de l'extérieur elle constitue le temps où vit le moi.

supponere quelque chose sur lequel est mise une autre chose. Dès lors, dans ce contexte, l'âme qui est un suppôt est le vase vide dans lequel il n'y a rien encore et qui recevra quelque chose.

Cette analyse nous permet de rapprocher la théorie poétique du dernier Artaud de celle de souffle qu'il a développée dans l'« Athlétisme affectif » : « Un sentiment que l'acteur n'a pas, il peut y repénétrer par le souffle »³⁸³. Cette fonction dont se chargeait le souffle dans sa théorie théâtrale, c'est l'âme qui la remplit, âme qui veut étymologiquement dire souffle. Ce qu'Artaud a montré dans sa réflexion sur la révolte contre la poésie, c'est une production paradoxale du moi : le moi ne se produit qu'après le souffle qu'est l'âme, mais il n'y a rien avant le moi. Ce paradoxe, Artaud le réalise théoriquement dans le domaine de la poésie par le « je » de la lecture qui englobe à la fois le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation et c'est ce nouveau sujet littéraire et *rétrospectif* qu'il a découvert dans la poésie de Nerval. Ainsi sa théorie de la « révolte contre la poésie » peut se situer dans une dernière étape du développement de sa théorie du moi.

On peut lire également dans ce cadre théorique ses textes consacrés à d'autres poètes : dans la « Lettre sur Lautréamont », Artaud raconte la souffrance infligée à Isidore Ducasse par le pseudonyme Lautréamont bien qu'Isidore Ducasse lui donne la vie :

Et moi je dis qu'il y avait dans Isidore Ducasse un esprit qui voulait toujours laisser tomber Isidore ducasse au profit du comte impensable de Lautréamont, un très beau nom, un très grand nom. Et je dis que l'invention du nom de Lautréamont, si elle a servi à Isidore Ducasse de mot de passe pour couvrir et pour introduire la magnificence insolite de son produit, je dis que l'invention de ce patronyme littéraire, tel un habit au-dessus de la vie, a donné lieu, par son soulèvement au-dessus de l'homme qui l'a produit, au

³⁸³ « L'Athlétisme affectif », *Le Théâtre et son Double*, p.129.

passage d'une de ces saloperies collectives crasses, dont l'histoire des lettres est pleine, et qui a fait fuir, à la longue, l'âme d'Isidore Ducasse de la vie. Car, c'est bien Isidore Ducasse qui est mort, et non le comte de Lautréamont, et c'est Isidore Ducasse qui a donné au comte de Lautréamont de quoi survivre, et peu s'en faut, et je dirai même que rien ne s'en faut, que je ne pense, que le compte impersonnel, impensable de l'héraldique Lautréamont, n'ait été, en face d'Isidore Ducasse, une matière d'indéfinissable assassin.³⁸⁴

Nous comprenons déjà pourquoi Lautréamont est « une matière d'indéfinissable assassin » pour Isidore Ducasse : pour ce dernier, le nom de Lautréamont, qu'il soit sa propre invention ou non, absorbé dans la société, le torture comme l'intérieur du moi d'Isidore Ducasse. Et le lecteur des *Chants de Maldoror*, comme le sujet de la lecture, a l'expérience avec Isidore Ducasse de lutter contre Lautréamont.

3-2. Poésie fécale

3-2-1. Lewis Carroll comme « le moi et le soi » de la poésie

A l'époque de Rodez, le directeur de l'asile d'aliénés, Gaston Ferdière, propose à Artaud de traduire des poèmes de Lewis Carroll. Artaud, d'abord, accepte cette proposition en lui disant :

J'ai pensé encore à quelques autres expressions pour traduire Humpty Dumpty, mais tout le passage concernant les mots porte-manteau me paraît d'une *actualité* stupéfiante. Et je comprends que l'idée vous soit venue de remettre le livre de Lewis Carroll en vogue. Cela certes est du pur humour ! le rapport entre

³⁸⁴ « Lettre sur Lautréamont », *Suppôts et Supplications*, O.C., t.XIV*, p.35.

sa poésie intrinsèque et le désordre la cacophonie incroyable qui sont au fond des événements que nous vivons. J'espère avoir achevé ce travail vers le milieu de la semaine prochaine.³⁸⁵

Mais quelques années plus tard, surtout dans des lettres à Henri Parisot, il récusera avec virulence Carroll et ses textes, et comme le montre la schématisation de Deleuze, Artaud semble entrer en conflit décisif avec l'auteur anglais³⁸⁶. Mais qu'est-ce qui a écarté Artaud de Carroll ? Jonathan Pollock relève l'appréciation que fait Artaud du miroir qui apparaît dans l'œuvre de Carroll : « Le miroir n'a pourtant pas la même fonction dans l'œuvre de Carroll que dans celle d'Artaud. La « Looking-glass House » intervertit tous les rapports asymétriques de notre monde, tandis qu'Artaud en revient à la propriété fondamentale du miroir, qui est de réfléchir la lumière, et, partant, de fournir un image « en double » de tout objet mis devant lui. »³⁸⁷ Nous avons déjà vu que le dernier Artaud refuse catégoriquement le double qui, dans *Le Théâtre et son Double*, était une notion fondamentale de sa théorie : le double qui hante le moi n'est plus la substance qui détermine par avance l'existence et le destin même du moi, mais il n'est désormais qu'une larve ou un microbe dont il faut se débarrasser. Certes comme le dit Pollock, ce double qu'Artaud appelle « spectre du moi », « est un élément constitutif de ce même moi, car le Moi conscient naît du fait de son dédoublement réflexif », mais ce moi constitutif est extérieur, imposé du dehors comme le « je » des *Chimères* interprété sous l'angle mythologique. Selon Artaud, Carroll a tenté de se débarrasser de ce moi larvaire, c'est-à-dire de se révolter contre la poésie :

Lewis Carroll a vu son moi comme dans une glace mais il n'a pas cru en réalité à ce moi, et il a voulu voyager dans la glace

³⁸⁵ « Lettre à Gaston Ferdière (le 25 septembre 1943) », *Nouveaux Écrits de Rodez*, Paris, coll. L'Imaginaire, Gallimard, 1977, p.65.

³⁸⁶ Gilles Deleuze, « Du schizophrène et de la petite fille », *Logique du Sens*, Paris, coll. Critique, Minuit, 1969, pp.101-114.

³⁸⁷ Jonathan Pollock, *Le Rire du Môme : Antonin Artaud et la Littérature anglo-américaine*, Paris, Kimé, 2002, p.127.

afin de détruire le spectre du moi hors lui-même avant de le détruire dans son corps même, mais c'était *en même temps* en lui-même qu'il expurgeait le Double de ce moi.³⁸⁸

Ce programme poétique de Carroll est tout à fait identique à ce que vise la poétique du dernier Artaud. Il est clair que ce dernier identifie cet auteur anglais qui tente de « détruire le spectre du moi » avec Nerval qui souffre des interprétations faites par des lecteurs comme le sera Le Breton qui veut lui octroyer des moi extérieurs et antérieurs.

Ainsi pour traiter de la relation entre Lewis Carroll et Artaud, il ne faut pas faire abstraction de l'appréciation positive qu'Artaud donnait d'abord à l'écrivain anglais : malgré cette première opinion favorable, Artaud en arrive à montrer du dégoût pour l'œuvre de Carroll :

*J'ajoute que j'ai toujours détesté Lewiss Carroll (sic) :
(Voir Lettres de Rodez à propos de Jabber Wocky).*

*Ce fut pour moi une entreprise anti-grammaticale, non
d'après Lewiss Carroll, mais contre lui.*³⁸⁹

Mais pourquoi ce changement ? Sa lecture de Carroll est-elle incohérente ? Loin de là, car lorsqu'Artaud valorisait l'œuvre de Carroll en 1943, il n'était qu'un lecteur comme il était un lecteur de Nerval et de Lautréamont, alors qu'en 1944, c'est comme auteur qui adapte l'œuvre de cet écrivain anglais qu'il le critique avec virulence comme un *ennemi*. Ce n'est donc qu'une invention *retrospective* de l'ennemi. Si bien que l'on n'a pas besoin de s'étonner qu'il aille « jusqu'à accuser Lewis Carroll de plagiat »³⁹⁰. Pour Artaud, d'abord, Carroll est un

³⁸⁸ « Variations à propos d'un thème », *O.C.*, t.IX, p.129.

³⁸⁹ « Lettre à Marc Barbezat (le 10 mars 1947) », *L'Arve et l'Aume* suivi de 24 Lettres à Marc Barbezat, Lyon, L'Arbalète, 1989, pp.61-62.

³⁹⁰ Florence de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud*, p.777. Voir le passage d'Artaud lui-même dans la « Lettre à Henri Parisot (le 22 septembre 1945) », *O.C.*, t.IX, p.172 : « Car jabberwocky n'est qu'un plagiat édulcoré et sans accent d'une œuvre par moi écrite et qu'on a

auteur qui lutte contre « le spectre du moi » dans le miroir à titre de la révolte contre la poésie ; mais lorsqu'Artaud aborde *L'Arve et l'Aume*, adaptation du sixième chapitre de la *Traversée du Miroir*, Carroll n'est plus l'auteur, mais « le moi et le soi » supposés antérieurs qui s'infligent à Artaud auteur de *L'Arve et l'Aume*, texte original. Pour celui-ci, l'auteur, c'est celui qui se charge de l'originalité *inventée*, c'est-à-dire que, pour affirmer l'originalité de son propre texte, il prépare un ou des ennemis qui lui enlève son originalité et lutte contre eux. De ce point de vue, accuser Carroll de plagiat, cela signifie qu'Artaud est devenu auteur, non pas lecteur, par rapport à Carroll.

3-2-2. Extériorité et postériorité de la fécalité

Au fond, Artaud n'apprécie pas les auteurs selon son goût, mais il a une poétique précise qui légitime des lectures assez particulières pour être considérées comme faites par un malade mental et qu'il ne cessera de développer et d'approfondir jusqu'à la fin de sa vie. Rien ne nous empêche donc de croire que tous les cahiers du dernier Artaud sont dominés par la théorie de cette « poésie fécale ». C'est surtout le cas des lettres adressées à Henri Parisot, contenues sous le titre de *Lettres de Rodez*, dans le 9^e tome des *Œuvres complètes*, qu'Artaud a consacrées exclusivement à montrer comment l'œuvre de Carroll s'est produite contre cette poétique étrange. Pour ce faire, il commence par expliquer son dégoût pour Jabberwocky et analyse celui-ci du point de vue de la fécalité :

On peut inventer sa langue et faire parler la langue pure avec un sens hors grammatical mais il faut que ce sens soit valable en soi, c'est-à-dire qu'il vienne d'affre, — affre cette vieille serve de peine, ce sexe de carcan enfoui qui sort ses vers de sa maladie : l'être, et ne supporte pas qu'on l'oublie. Jabberwocky est l'œuvre d'un profiteur qui a voulu intellectuellement se repaître, lui, repu

fait disparaître de telle sorte que moi-même je sais à peine ce qu'il y a dedans. »

d'un repas bien servi, se repaître de la douleur d'autrui. Et cela ne s'est jamais vu dans son poème et personne ne l'a jamais dit. Mais je le dis parce que je l'ai senti. Quand on creuse le caca de l'être et de son langage, il faut que le poème sente mauvais, et Jabberwocky est un poème que son auteur s'est bien gardé de maintenir dans l'être utérin de la souffrance où tout grand poète a trempé et où, s'accouchant, il sent mauvais. Il y a dans Jabberwocky des passages de fécalité, mais c'est la fécalité d'un snob anglais, qui frise en lui l'obscène comme des frisettes au fer chaud, comme d'une sorte de tateur de l'obscène qui se garderait bien d'être obscène, lui, comme Baudelaire dans son aphasie terminale ou comme Edgar Poe sur sa bouche d'égout le matin où il fut trouvé mort d'une apoplexie d'acide prussique ou de cyanure de potassium. Jabberwocky est l'œuvre d'un lâche qui n'a pas voulu souffrir son œuvre avant de l'écrire, et cela se voit.³⁹¹

Ici Artaud montre le dualisme entre manger et évacuer : pour lui le poème est à évacuer et à expectorer, comme nous l'avons vu en commentant sa lecture des *Chimères* de Nerval : on ne peut obtenir lisibilité et compréhensibilité qu'après l'avoir lu à haute voix. On lit le poème comme on expectore un crachat et on ne peut le déchiffrer et lui donner une signification qu'à partir de ce crachat expectoré. Dès lors si un poème paraît équivoque et ambigu, c'est parce qu'il y a beaucoup de manières de le lire. La lecture n'affirme dans aucun cas l'univocité du texte lu car il y a inévitablement un arbitraire entre le texte à lire et le lecteur. L'excrément évacué ne peut plus avoir d'identité ni de personnalité — qui peut deviner le propriétaire d'un excrément ? — et donc on ne peut qu'inventer rétrospectivement le propriétaire d'origine et la signification. C'est, pour Artaud, l'évacuation qui montre tout cela. Mais Jabberwocky tente de « se repaître de la douleur d'autrui ». Pourquoi la douleur d'autrui ? Parce que l'évacuation du poème c'est courir un risque, le risque d'être malentendu et d'être pris

³⁹¹ *Ibid.*, p.170.

autrement, c'est-à-dire le risque de la communication. Jabberwocky qu'il déteste n'accepte pas la communication car ce poème qui se repaît « d'un repas bien servi » est un point central d'un mouvement centripète alors que pour Artaud la poésie est un mouvement centrifuge et ce qui déclenche ce mouvement c'est la lecture, lecture à haute voix³⁹². En un mot, pour le théoricien de la poésie fécale, Jabberwocky est un poème qui refuse d'être lu et évacué pour sortir.

Mais cette sorte d'analyse est-elle objectivement légitimée ? Il faut noter qu'Artaud avoue dans ce passage cité qu'il ne remarque un refus de l'évacuation dans l'œuvre de Carroll que « parce que, écrit-il, je l'ai senti ». Le dualisme entre se repaître et évacuer ne repose donc que sur son arbitraire et, ce qui est important, Artaud en tient compte. C'est pourquoi il trouve dans Jabberwocky des passages de fécalité. Tout est fécalité. Et le fécal ne dit rien mais il est ouvert à l'arbitraire qui permet une la réception multiple. Evidemment, Artaud identifie la poésie fécale avec la théorie de motilité que nous avons analysée dans la partie précédente : il y a *d'abord* un niveau où tout est indécis et indéterminé, *puis* celui où on peut saisir et interpréter à son gré. Mais ce *d'abord* ne signifie pas l'antériorité temporelle car il n'est qu'une invention faite à la suite de ce *puis*. C'est la lecture à haute voix qui sort l'âme — étymologiquement c'est le souffle — de la bouche, qui rend possible ce renversement d'origine qui englobe sous le nom du « je » de lecture le je de l'énonciation et le je de l'énoncé :

Si je suis poète ou acteur ce n'est pas pour écrire ou déclamer des poésies, mais pour les vivre. Lorsque je récite un poème, ce n'est pas pour être applaudi mais pour sentir des corps d'hommes et de femmes, je dis *des corps*, trembler et virer à l'unisson du mien, virer comme on vire, de l'obtusité de la contemplation du boudha assis, cuisses installées et sexe gratuit, à l'âme,

³⁹² Comme nous en parlerons dans le chapitre suivant, ce dualisme entre se repaître et expectorer peut être parallèle à celui entre la poésie centripète et la poésie centrifuge, dualisme établi par Bernard Heidsieck.

c'est-à-dire à la matérialisation corporelle et réelle d'un être intégral de poésie.³⁹³

Il ne s'agit plus seulement de la création du texte poétique car la poésie fécale renvoie au développement et au renouvellement d'un espace et d'un temps très particuliers de l'univers artaldien, d'où cette phrase célèbre de *La Recherche de la Fécalité* :

Là où ça sent la merde
ça sent l'être.
L'homme aurait très bien pu ne pas chier,
ne pas ouvrir la poche anale,
mais il a choisi de chier
comme il aurait choisi de vivre
au lieu de consentir à vivre mort.³⁹⁴

Si la vie est fécalité, sa philosophie se développe *dans* la fécalité. Celle-ci, malgré la remarque de Mèredieu, n'est plus opposable à la pureté du souffle de l'Ange³⁹⁵ : si Ange il y a, c'est un ange qui pue. Il ne s'agit pas non plus d'une difficulté qu'on aurait ressenti *avant* l'évacuation, double entrave qu'ont supposée des psychanalystes comme Guy Rosolato³⁹⁶. Ainsi chez le dernier Artaud, les excréments, que devraient évacuer tous ceux qui vivent, sont le commencement de tout. Comment ce renversement radical est-il possible dans

³⁹³ « Lettre à Henri Parisot (le 6 octobre 1945) », *op. cit.*, p.173.

³⁹⁴ *La Recherche de la Fécalité, O.C.*, t.XIII, p.83.

³⁹⁵ Florence de Mèredieu, *Antonin Artaud : Les Couilles de l'Ange*, Paris, Blusson, 1992, p.75.

³⁹⁶ Guy Rosolato, « L'Expulsion », *Obliques*, n°10-11, 1976, pp.49 : « L'expulsion, pour Artaud, était de ne se situer ni à l'extérieur, ni à l'intérieur du système, aussi inéluctable qu'il puisse être, ni du côté de la vie, ni du côté de la mort, mais, dans la recherche d'une maîtrise totale, de maintenir ce qui devint pour lui l'impasse, la double entrave (double bind) de **l'injonction de vivre et de mourir**, en même temps et absolument, c'est-à-dire par la seule pensée incarnée dans l'instant infini du passage, dans l'immensité circonscrite du théâtre : un cri. »

sa philosophie ?

3-2-3. Ignorance, au commencement

Ainsi la poésie fécale d'Artaud est déterminée par sa postériorité et son extériorité. Car l'excrément est la matière qui a *déjà* été évacuée *au-dehors*. Mais la poétique d'Artaud peut-elle pour autant être catégorisée dans le réductionnisme qui élimine l'antériorité et l'intériorité ? Il va de soi que la poésie contemporaine s'est développée en minimisant des éléments inessentiels comme sentiment, harmonie, anecdote etc. Mais, tout au contraire, le dernier Artaud ne vise pas la pauvreté ni la sécheresse car cette tendance doit supposer une sorte de fertilité à réduire alors qu'Artaud, au début, n'a rien à réduire. Pour lui, il ne s'agit pas de savoir comment exprimer la beauté poétique en appauvrissant le langage, mais de pouvoir vivre à partir de cette pauvreté qui lui inflige de la douleur.

Tout se passe comme s'il n'y avait que la douleur à l'origine. Dans les années 20 et 30, il recherchait la cause de la douleur qui lui aurait été insupportable sans l'opium et son théâtre de la cruauté peut être compris comme une recherche de l'origine de la douleur. Mais dans les années 40, c'est-à-dire après le silence imposé par l'internement, la douleur semble indispensable à sa vie elle-même.

Elle l'est parce que c'est elle qui renoue le moi et le corps et qui distingue celui-ci des choses. Pour le dernier Artaud, seule la douleur est sûre et indubitable, tant, d'après sa dénonciation, les traitements qu'il a subis aux asiles d'aliénés — surtout l'électrochoc — lui enlevaient la douleur même, c'est-à-dire son propre moi :

Le corps définitif s'obtient par la douleur dans la douleur.
Qui n'a pas eu peur de souffrir et a aimé souffrir plutôt que
de jouir ?

Je l'attends.³⁹⁷

Si Artaud peut gagner son corps « par la douleur dans la douleur », celle-ci doit fonctionner doublement : d'abord, elle constitue son propre moi avec le corps car pour Artaud la douleur est le fondement de toute sensation. Cela n'a nullement changé depuis le début de sa carrière littéraire. La douleur qu'il ne pouvait exprimer, en l'isolant du monde extérieur, lui montrait clairement son propre moi au détriment de la possibilité de penser. Cesser de souffrir, pour Artaud ainsi que pour d'autres, c'est mourir :

Car
moi, Antonin Artaud, je n'ai jamais cessé de vivre,
j'ai souffert,
rien ne m'a jamais balayé,
il n'est pas vrai que je n'ai jamais été lésé.
Je n'ai jamais perdu ni particulier ni principal,
j'ai souffert,
je souffrirai toujours,
je n'ai jamais quitté la douleur,
mais il m'a fallu me battre pour la conserver
contre l'insecte homme qui se prévalait
pédérastiquement devant moi
de sa douleur quand la douleur il voulait m'enlever
non par pitié mais par égoïsme
et me la laisser sans que je puisse en profiter (...) ³⁹⁸

Le crime de l'électrochoc n'est rien d'autre que de lui avoir volé la douleur en le faisant tomber dans le coma. Mais ce n'est pas tout. L'électrochoc lui a imposé une autre douleur qui extirpait presque toutes ses dents. D'où la deuxième

³⁹⁷ O.C., t.XXIV, p.338.

³⁹⁸ *Ibid.*, pp.43-44.

fonction de la douleur : pour Artaud, il n'y a pas d'extérieur de la douleur et tout est dans la douleur. Toute perception se développe dans la douleur et dans elle seulement car c'est elle qui constitue la forme du sens interne, c'est-à-dire le temps :

Les choses sont faites avec le temps, c'est-à-dire par succession de douleur conscientes et qui éclairent toute conscience possible entièrement.³⁹⁹

Pour lui, le temps n'est pas la forme commune à tous, mais au moment de chaque douleur, il est rétrospectivement donné comme forme du sens interne. Artaud ne croit pas au dualisme entre la forme et le contenu car les deux apparaissent immédiatement et simultanément au moment où il ressent de la douleur. Mais le temps constitué par la série de douleurs ne peut être une durée parce que la douleur n'est ressentie que de point en point. Effectivement, dans les cahiers du dernier Artaud, on peut voir aisément la supériorité du présent par rapport au passé et à l'avenir :

Je peux comprendre le passé ou l'avenir,
pourtant le passé a été *vécu*,
l'avenir ne le sera jamais
et les êtres et les choses ont commencé après le présent et
non avant,
c'est-à-dire jamais.

De mon corps de maintenant
tout part (...) ⁴⁰⁰

Comme le montre ce passage, il ne suppose pas une simple centralité du présent.

³⁹⁹ O.C., t.XVI, p.221.

⁴⁰⁰ O.C., t.XXIV, p.101.

Il n'y a pas d'avenir, c'est ce qu'il dit répétitivement dans ses cahiers⁴⁰¹, mais il ne nie pas complètement le passé. « J'ignore fin, commencement, avenir, éternité, je ne connais que le présent et le passé sinistre. »⁴⁰² Pour lui, dès lors, l'avenir n'existe pas, mais le passé existe sinistrement. Mais pourquoi sinistrement ? Car même si les choses ont commencé après le présent, elles doivent être enregistrées, ne fût-ce que rétrospectivement, comme passées. D'où l'envoûtement qui enlève l'ici et maintenant du moi. Nous avons vu que l'analyse qu'a faite Le Breton des *Chimères* de Nerval a fonctionné ainsi : remarquer que Nerval se réfère à une mythologie antérieure pour créer le poème n'est rien d'autre que supprimer le présent des personnages qui vivent dans son œuvre. Le temps artaldien n'avance pas irréversiblement du passé au présent, mais tout comme le temps de Gaston Roupnel⁴⁰³, c'est l'entassement des instants. Mais un entassement spatialement répandu parce que la linéarité et l'irréversibilité ne sont qu'ajoutées arbitrairement par le moi, sinon comment Artaud aurait-il pu créer une généalogie étrange selon laquelle sa grand-mère peut être sa fille ? Ainsi le temps artaldien est spatial : « Le temps n'est que l'espace de la douleur. »⁴⁰⁴ Et par là le temps doit être multiple. Environ un mois avant sa mort, il écrit ceci :

Le temps est fonction des

événements

⁴⁰¹ Par exemple, *O.C.*, t.XX, p.354 : « L'intérieur est extérieur, l'extérieur est intérieur, le présent marche toujours présent, le passé est passé, l'avenir n'est jamais là » ; *O.C.*, t.XXII, p.23 : « L'avenir n'arrive jamais, / c'est le présent qui se maintient toujours. »

⁴⁰² *O.C.*, t.XX, p.224.

⁴⁰³ En le comparant avec le temps de Bergson, Gaston Bachelard explique le temps de Roupnel : « Pour M. Roupnel, la vraie réalité du temps, c'est l'instant ; la durée n'est qu'une construction, sans aucune réalité absolue. Elle est faite de l'extérieur, par la mémoire, puissance d'imagination par excellence, qui veut rêver et revivre, mais non pas comprendre. Nous représenterions donc assez bien le temps roupnelien par une droite blanche, tout entière en puissance, en possibilité, où soudain, comme un accident imprévisible, viendrait s'inscrire un point noir, symbole d'une opaque réalité. » (Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'Instant*, Paris, Stock, 1992, p.25.)

⁴⁰⁴ *O.C.*, t.XVI, p.278.

qui se sont produits sans le remplir.
Le temps d'un conducteur d'autobus
n'est pas le même que celui d'une marchande
à la petite semaine ou d'un scribe
dans son bureau . —
Et il fallait laisser le temps
libre d'être ce qu'il voulait
laisser à chacun
son propre temps
uniformiser
le temps comme on l'a fait
c'était
abjecter
je dis :
ABJECTER.⁴⁰⁵

Pour Artaud, il y a au moins deux types d'uniformisation du temps : imposer la linéarité de la durée, c'est-à-dire l'antériorité du passé par rapport au présent ; et soumettre le présent à l'éternité. Artaud, lui, ne croit plus à l'éternité : « Les choses sont un éternel — perpétuel présent, il n'y a pas d'éternité. »⁴⁰⁶ Le temps — pour Artaud ce n'est que le présent — n'est pas un aspect de l'éternité, mais c'est celle-ci qui est extraite du présent : « L'infini et l'éternité sont des impressions du temps. »⁴⁰⁷ L'éternité ne correspond donc pas à la réalité. La réalité, c'est que des événements présents continuent *sempiternellement*. Le temps artaldien est une série de douleurs qui ne disparaît jamais. Si on peut appeler sempiternité le temps artaldien, c'est la succession impitoyable des sensations de la douleur alors que l'éternité n'est qu'une abstraction et même une suppression de la douleur.

⁴⁰⁵ *Cahier : Ivry, janvier 1948*, Paris, Gallimard, 2006, p.36.

⁴⁰⁶ *O.C.*, t.XX, p.145.

⁴⁰⁷ *O.C.*, t.XXI, p.379.

Tout se passe comme s'il n'y avait que la douleur. Mais quelle simplification ! Personne ne pourrait nier que le dernier Artaud procède à une sorte de réduction à la douleur, simplification dont se moque Beckett dans un récit⁴⁰⁸. Mais Artaud lui-même s'en aperçoit et met en comparaison le penser et l'agir. Par là, est mise en relief la supériorité de la postériorité sur l'antériorité et de l'extériorité sur l'intériorité car lorsqu'il dit « J'aime mieux me tromper et agir que ne pas agir et ne pas me tromper »⁴⁰⁹ ou « Le moi n'est qu'une sensation, il faut agir sans jamais *penser* à la couleur propre, c'est tout »⁴¹⁰, le penser n'est pour Artaud qu'un état antérieur et intérieur au sens où ce qui pense ne produit pas encore d'action extérieure alors que l'agir est toujours visible et qu'il est un phénomène physique produit d'après la pensée. Généralement le penser et l'agir se rangent dans un ordre successif : on pense *avant* d'agir. Or nous avons vu qu'il n'y a plus de chaîne de continuité entre eux. Ou plutôt elle est renversée. C'est dire que l'agir ne dépend plus du penser. Pour le dernier Artaud, le penser menace *par avance* l'agir et le réduit à l'impossible comme le double le faisait à l'acteur dans *Le Théâtre et son Double*. C'est pour cela qu'il faut quitter le penser pour vivre. Car de même que le monde est un entassement d'excréments, de même la vie est un entassement des agir et des faits que produisent les agir :

Il faut ignorer pour vivre,
fuir la conscience,
et pour cela
forcer sans arrêt,
aveuglement,
en brute,
car ce que les êtres appellent la science est le viol et le vol
dans un sens à un seul profitable de la plus pure de mes facultés.

⁴⁰⁸ Samuel Beckett, *Premier Amour*, Paris, Minuit, 1970, p.24.

⁴⁰⁹ *O.C.*, t.XXIV, p.51.

⁴¹⁰ *O.C.*, t.XXII, p.23.

Et l'esprit ne vivra pas,
il n'est venu que de la paresse à être des êtres qui n'ont
voulu vivre qu'en se nourrissant de moi,
vivre c'est inventer sans arrêt et c'est ce qu'ils ne peuvent
p[as],
comprendre est une faculté mesquine.⁴¹¹

Si vivre c'est inventer perpétuellement, qu'est-ce qui incite à inventer si ce n'est pas la pensée ? Pour le dernier Artaud, c'est la volonté. Il ne s'agit pourtant pas d'une volonté antérieure qui déterminerait par avance les choses, mais de celle qui arrange rétrospectivement des faits déjà advenus :

Faire que tout ait été voulu et qu'il n'y ait pas eu un
accident,
ce ne fut pas cherché et il y eut accident, mais le résultat
sera pire que si tout avait été ainsi voulu
car tout fut voulu incognosciblement.⁴¹²

Ainsi la centralité du moi n'apparaît qu'après. Malgré cela, Artaud peut dire que « *tout* est sorti de moi »⁴¹³ parce qu'il ne distingue pas, ne fût-ce que rétrospectivement, le vouloir et l'être :

je n'ai pas une faculté qui m'invite tout le temps à aller plus
loin,
je suis indivisiblement le corps que je fais moi-même, le
mien, sans distinction entre la volonté qui pense à faire et le corps
qui est déjà,

⁴¹¹ O.C., t.XXV, pp.120-121.

⁴¹² O.C., t.XXIV, p.383.

⁴¹³ O.C., t.XXV, p.114.

cela est l'objet d'un seul fait.⁴¹⁴

C'est cette ignorance qui pousse Artaud, comme un « homme sempiternel », à « se souv[enir] de tout » et « mélange[r] tout »⁴¹⁵. Ainsi la philosophie du dernier Artaud est complètement couverte par une ignorance si profonde que le savoir et la perception quotidiens ne servent plus à rien. Dans l'ignorance — c'est pour lui un paysage originel — il n'y a aucune différence entre sujet et objet, ami et ennemi, intérieur et extérieur, avant et après, etc., et après, on invente et arrange les choses. N'est-ce pas ce qu'on appelle poésie ? Pour le dernier Artaud, il ne doit pas y avoir de règle préétablie dans la poésie car le poète, comme le dit Pierre Alferi, crée à la fois le poème et sa règle⁴¹⁶. Tout est poésie pour Artaud à condition que la poésie sorte de son propre corps. Postériorité et corporéité, la véritable poésie doit en participer. De là vient sa notion étrange de « poématique » :

Je dis la poésie poésie, la poésie poétique étique, hoquet joli sur fond rouge saignant, le fond refoulé en poématique, la poématique du réel sursaignant. Car après, dit : « poématique », après viendra le temps du sang. Puisque ema, en grec, veut dire sang, et que po-ema doit vouloir dire

après :

le sang,

le sang après. Faisons d'abord poème, avec sang. Nous mangerons le temps du sang.⁴¹⁷

Poématique exprime à merveille la poétique du dernier Artaud. Et celui-ci a

⁴¹⁴ O.C., t.XXI, pp.402-403.

⁴¹⁵ O.C., t.XIX, p.50.

⁴¹⁶ Pierre Alferi, *Chercher une phrase*, Paris, coll. Titres, Christian Bourgois, 1991, p.13 : « Produire une phrase et produire son origine se confondent alors dans le fait de dire. Ce geste unique est une instauration. Les phrases de la littérature ne sont pas descriptives, elles sont instauratrices. »

⁴¹⁷ O.C., t.XXIV, p.309.

poématiquement lu *Les Chimères* de Nerval : le sujet poétique de cette œuvre n'existe ni dans la mythologie à laquelle le poète était censé se référer, ni même sur le papier, mais *après*, c'est-à-dire que, nous l'avons vu, lorsque le lecteur récite à haute voix, apparaît un sujet comme sujet de la lecture qui englobe sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation. On pourrait dire que c'est une simplification. Oui. Mais c'est cela qu'Artaud a voulu. Pour lui vivre, c'est inventer sans cesse et c'est simplifier. Et la poésie ne doit pas être détachée de la vie.

Ce qui a exercé une grande influence sur la poésie contemporaine, ce ne sont pas les œuvres poétiques d'Artaud ni sa vie enchaînée au joug comme un persécuté ou un inspiré. Mais plutôt nous nous demandons si son influence sur la postérité ne consiste pas dans les textes qu'il consacre à la poésie. Nous allons maintenant essayer de replacer sa poétique dans le paysage de la poésie contemporaine.

3-3. Artaud comme poète contemporain

3-3-1. La poésie contemporaine comme modernité négative

Joë Bousquet, dans une chronique des *Cahiers du Sud*, traite des *Fleurs de Tarbes* de Jean Paulhan. Comme on le sait, dans ce célèbre livre, Paulhan critique les « Terroristes » qui refusent le lieu commun ou le cliché. Leurs fautes, selon l'auteur, consistent en deux points : « L'un est que la Terreur admet couramment que l'idée *vaut mieux* que le mot et l'esprit que la matière : il y a de l'un à l'autre différence de dignité, non moins que de nature. Telle est sa foi, et, si l'on aime mieux, son préjugé. Le second porte que le langage est essentiellement dangereux pour la pensée : toujours prêt à l'opprimer, si l'on n'y veille. La définition la plus simple que l'on puisse donner du Terroriste, c'est

qu'il est *misologue*. »⁴¹⁸ Qu'a mis en évidence Bousquet dans ce livre ? C'est le fait que Paulhan a poussé la critique des Terroristes jusqu'au bout : à l'origine, l'idée ne peut se distinguer du mot et si la pensée était privée du langage, elle ne serait qu'illusoire. Dans la littérature, le langage est un objet de la pensée, mais en même temps il est inséparable d'elle. D'où Bousquet affirme que l'auteur des *Fleurs de Tarbes* a tiré au clair un paradoxe fondamental de la littérature : « Il [Paulhan] appliquera la méthode la mieux éprouvée de la connaissance à connaître les instruments de la connaissance et verra percer l'instant où c'est la méthode qu'il faut sacrifier si l'on veut bannir l'arbitraire. Il a voulu donner la vérité dans son aventure et sous une forme concrète, sous une forme si absolue que sa définition n'en sera que le cas particulier. Nous touchons au point le plus vif de l'angoisse de l'homme qui veut à tout prix oublier que la vérité est peut-être un fait d'invention. »⁴¹⁹ En un mot, la littérature — pour Paulhan, au fond, toute activité langagière — est une recherche du langage par le langage. En cela, elle se distingue nettement de la linguistique qui suppose que le langage peut être objectivement traité. En ce sens, pour Paulhan, les rhétoriciens et les terroristes, qui semblent s'opposer, ont un point commun important : croire à des lois hors du langage⁴²⁰. Autrement dit, ils ont une authenticité qu'on ne peut gagner qu'en dépassant le langage alors qu'il n'existe pas d'extérieur du langage.

⁴¹⁸ Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes* ou *La Terreur dans les Lettres*, Paris, coll. Folio/Essais, Gallimard, 1990, p.75.

⁴¹⁹ Joë Bousquet, « A propos des *Fleurs de Tarbes* », *Joë Bousquet dans les Cahiers du Sud*, Marseille, Rivages, 1981, p.148.

⁴²⁰ Jean Paulhan, *Clef de la Poésie, Œuvres complètes*, t.II, p.332-333 : « Cependant les lois qu'on nous propose offrent, à côté de cette disposition générale où elles s'affrontent, divers traits communs. Voici, de ces nouveaux traits, le plus apparent : ce n'est pas au langage *en général* que les rhétoriciens attribuent un pouvoir singulier, ni les terroristes à la pensée (...)

Ainsi le rhétoricien ne conseille-t-il pas au poète de se fier aux mots tout nus, mais bien à certain effort patient qui réunit ces mots et les associe suivant les lois de la rime ou du rythme, de l'antithèse ou de la métaphore, de l'hyperbole ou de la synecdoque. Ni le terroriste à la seule pensée comme elle nous vient, à la pensée au petit bonheur, mais au traitement de cette pensée par l'enthousiasme ou la pureté, par le refus de la raison, de la morale ou de la logique, par l'isolation du flux spontané de l'âme. Tous traitements ou combinaisons par quoi les doctrines les plus opposées se trouvent chacune efficace, et les lois justifiées. Il arrive que le même traitement soit proposé sur l'un et l'autre registre : c'est, par exemple, le cas de la métaphore. Mais l'opposition n'en est que plus sensible, l'absurdité plus évidente. »

C'est pour cela que Paulhan ne prend pas parti pour les rhétoriciens ni pour les terroristes. C'est dire qu'il n'évite pas la fausseté par laquelle il faut commencer : « C'est que le consentement commun les [les vieilles rhétoriques] douait dès l'abord d'une autorité singulière. Ainsi, prenant les devants et commençant par imposer leurs règles au langage, à la façon des grammaires, fauchaient-elles en quelque sorte dans la racine mille rêves et superstitions. Mais nous, il nous faut commencer par ces superstitions et ces rêves, quitte à lentement les ruiner. »⁴²¹

Pour Paulhan, la méthode littéraire et surtout poétique est illusoire, c'est-à-dire abstraite du langage. Et la connaissance à laquelle on peut arriver par cette méthode est aussi illusoire. Même si l'on arrive à une connaissance qui paraît claire et distincte, son nœud inextricable avec la méthode la pousse à l'obscurité. Et c'est inévitable. « Si Paulhan a mené la thèse de Descartes dans une impasse, et s'il l'a épuisée dans une connaissance exhaustive des lettres, c'est afin de purifier son inspiration de tout son savoir et de débarrasser son esprit de ses structures apparentes. La connaissance est pour lui la voie du dépouillement ; mais son dépouillement est créateur, il est l'aube de la création, il est commencement. »⁴²²

Ne peut-on pas dire que la poésie contemporaine s'est effectivement consacrée à ce dépouillement ? Depuis le futurisme ou le dadaïsme, la poésie du XX^e siècle semble se développer en excluant des éléments inessentiels et qui se détournent de ce que chaque poète considère comme essence de la poésie. La poésie de la « modernité négative », fût-elle trop diversifiée pour être rangée dans une ou deux lignées et bien qu'elle ne forme pas de groupe littéraire⁴²³, se soumet à « l'impératif de la lettre, du signifiant »⁴²⁴ et les poètes littéralistes « entendent mettre à nu les mécanismes du langage et tendent vers une écriture

⁴²¹ Jean Paulhan, *La Preuve par l'Etymologie*, Paris, Minuit, 1953, p.80.

⁴²² Joë Bousquet, *op. cit.*, p.151.

⁴²³ Jean-Marie Gleize, *A Noir : Poésie et Littéralité*, p.124.

⁴²⁴ Jean-Claude Pinson, *op. cit.*, p.52.

débarrassée des images, qui s'efforce de dire le réel *tel quel* et de faire de la page une sorte de théâtre ou de « table mentale » où des énoncés minimaux se trouvent mis en observation. »⁴²⁵ Et plus radicalement, la poésie d'avant-garde est allée en détruisant et en épuisant le langage jusqu'à l'impossibilité de communiquer.

En réaction à cette tendance, depuis les années 90, apparaissent bien des recherches sur le lyrisme de la poésie contemporaine. Certes il ne s'agit plus du lyrisme romantique où les poètes se consacraient à l'effusion de sentiments subjectifs : la subjectivité exprimée est devenue appauvrie et ne mène plus au sublime, mais il est sûr que le lyrisme contemporain fait aussi un contraste clair avec la poésie littérale : « Là où les écrivains littéralistes confient à la poésie le soin de manifester l'écart et la *séparation* entre le sujet, le réel et la langue, les lyriques continuent en effet de se soucier de la capacité de *liaison* du langage. »⁴²⁶

3-3-2. La négativité de la poésie phonétique

La poésie sonore, née en 1958 et baptisée par François Dufrêne, serait un des mouvements littéralistes les plus radicaux : elle a abandonné signification, harmonie, etc. et entre autres elle a libéré la poésie de la page.

François Dufrêne, un des fondateurs de ce mouvement, a commencé sa carrière littéraire dans le mouvement lettriste avec Isidore Isou.

La poétique du lettrisme, qu'a théorisée Isou, participe évidemment de la modernité négative, c'est-à-dire du réductionnisme. Bien entendu, ce n'est pas un hasard car Isou lui-même tient toujours compte de l'histoire de la littérature

⁴²⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un Lyrisme critique*, Paris, coll. En lisant en écrivant, José Corti, 2009, p.84.

⁴²⁶ *Ibid.*, p.92.

et de sa tendance⁴²⁷. Effectivement, dans l'*Introduction à une nouvelle Poésie et à une nouvelle Musique*, célèbre manifeste du lettrisme, il commence par ranger les poètes depuis Baudelaire dans un développement historique de la poésie et, non sans vanité, se situe au dernier point culminant du développement.

Selon Isou, comme selon beaucoup d'autres, c'est Baudelaire qui constitue dans l'histoire de la poésie française un point charnière : « On observe dans les *Fleurs du Mal* le désespoir lyrique futur. Personne ne savait qu'il trouverait en ciselant un nouveau monde. On voyait dans le poète la dernière possibilité d'une vieille compréhension qui menait déjà vers l'incompréhension. On confondait Baudelaire avec Gautier et Banville. Mais Baudelaire le premier avait donné la Musique comme but à la poésie. »⁴²⁸ Ce qu'Isou voit dans la poésie de Baudelaire, c'est son aspect *ciselant* où le poète élimine un élément étranger à la poésie : l'anecdote. Et depuis Baudelaire, la poésie française ira en se dépouillant de son extérieur et se minimalisant alors que, dans la poésie d'avant Baudelaire, qu'Isou qualifie d'*amplique*, « le poème est une forme entière moulée sur un centre extérieur qui l'unifie »⁴²⁹ L'extérieur, ce sont des choses déjà faites et qui n'ont par là aucune créativité car elles sont déjà là avant le poète qui crée. La poésie amplique s'est donc hypertrophiée et s'est tournée vers le dehors en dépassant le poète lui-même alors que la poésie ciselante, en se concentrant sur les matières mêmes du poème, décompose et dissèque le poème du point de vue de la matérialité : « La poésie ciselante élimine *l'extérieur* pour *l'intérieur* et substitue les *divergences* par les *convergences*. On remplace un regard sur les données acceptées par un renforcement du poème en soi. On apprend ainsi une attention pour les *éléments constitutants du poème en*

⁴²⁷ Isidore Isou, *Précisions de ma Poésie et Moi : Dix Poèmes magnifiques*, Paris, Exils, 2003, p.45 : « Certains poètes écrivent pour « quelques amis », d'autres « pour l'édification de la collectivité » ou parce qu'ils sont « victimes de la société », d'autres « pour la sauvegarde de la langue » ou pour eux-mêmes. Isou n'a jamais écrit que pour l'Histoire de la littérature. »

⁴²⁸ Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle Poésie et à une nouvelle Musique*, Paris, Gallimard, 1947, p.24.

⁴²⁹ *Ibid.*, p.93.

soi. »⁴³⁰

Isou trouve donc, en situant Baudelaire à la charnière, deux mouvements antagonistes : vers l'extérieur et vers l'intérieur. Mais qu'y a-t-il au bout du mouvement vers l'intérieur de la poésie ciselante ? Ainsi Isou met en cause le subjectivisme du ciselant.⁴³¹ Le sujet ne peut pas être dissocié car il est un des « noyaux insolubles ». Les poètes ciselants, en approfondissant leur matériel poétique jusqu'au bout, arrive à un point immatériel qu'est le sujet. Ici Isou les considère comme ces terroristes dont parle Paulhan dans les *Fleurs de Tarbes* : « Au nom de leurs propres expressions, ils ont détruit tous les moyens d'expression. En les mélangeant, ils ont gagné le vague complet. Ils ont voulu créer la poésie en évitant l'impression poétique de ce qui y était fixe et emblématique. Toute catégorie palpable empêchait la filtration des essences en coagulant l'élan. »⁴³² Ainsi, Isou conclut-il, les derniers poètes ciselants — dadaïstes et surréalistes — se tournent vers le spiritualisme et l'occultisme.

Du point de vue de la communication, le ciselant se consacre exclusivement au contenu de la communication, mais au bout de la destruction excessive du matériel de sa poésie, celle-ci tombe dans l'impossibilité d'être communiquée. Certes la poétique d'Isou qui abandonne toute signification et toute image évoquée par les mots, est celle d'un ciselant, mais aussi, comme une charnière, d'un post-ciselant qui revient à la méthode amplique pour récupérer la possibilité de communication. Pour ce leader du lettrisme, la communication repose sur l'objectivité ; l'obscurité du subjectif empêche — même partiellement — sa communication. Or pour Isou il faut que la poésie soit « communicable à tout le monde »⁴³³, c'est-à-dire totalement.

Mais comment faire ? Une même chose, l'un peut la comprendre et

⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ *Ibid.*, pp.122-123 : « Le subjectivisme était dans le ciselant un élément naturel, car en son nom on avançait encore dans les occultisme des formes. »

⁴³² *Ibid.*, p.104.

⁴³³ *Ibid.*, p.131.

l'autre ne le peut. Isou en tient compte. C'est pour cela qu'il distingue la communication et la compréhension : celle-ci ne peut être réalisée qu'à travers les subjectivités du poète et du lecteur ; par contre celle-là est le fait que le poète transmette quelque chose au récepteur — pour la poésie lettriste qui ne consiste que dans la réalisation phonétique et orale, il s'agit de l'auditeur — et ce quelque chose ne doit pas être immatériel ni même spirituel. Pour le lettrisme, c'est la voix elle-même, non pas le message qu'elle transmettrait : « Les constructions se réalisant par des éléments compris, sans un passé qui puisse les abstractiser, une éducation lettriste s'acquerra facilement, presque sans aucune nécessité. Le lettriste ne doit rien expliquer. C'est comme lorsque l'on écoute un discours à une grande distance. On n'entend pas clairement de quoi il s'agit. Ce que l'on perçoit, c'est un mouvement de voix, c'est leur démarche : ce qui est général, et non pas ce qui est mensonge et qui demande une compréhension raffinée. Surtout, ce qui a été discuté dans le lettrisme a toujours été clair. Le sujet est à la portée de tous et le sens que toi, lecteur, va lui donner, est exactement à ta mesure. Comme dans une œuvre musicale, le public doit *aimer* la création, ce qui sera *le seul genre de critique possible en attendant*. Le critique ne peut comprendre dans le lettrisme plus que l'intention, le sujet que le créateur a voulu transmuier par l'œuvre. Il ne s'agit plus — comme dans le ciselant — d'une compréhension qui s'ajoute à l'œuvre. Une réalisation lettrique ne sera *que* ce que l'on observera *sur* elle. »⁴³⁴ Ainsi pour réaliser totalement la communication poétique, il faut que le poète soit ignorant et « qu'il n'a[it] pas encore de quoi connaître »⁴³⁵.

Il va de soi que ce qu'a hérité la poésie sonore de la théorie lettriste et isouienne, c'est la sensibilité à la communication car la voix peut réaliser une communication plus rapide et spontanée que la poésie écrite et desséchée par les poètes ciselants. Et il faut remarquer que la possibilité de communiquer dont parle Isou ne provient que de la privation de la signification et même des mots.

⁴³⁴ *Ibid.*, p.133.

⁴³⁵ *Ibid.*, p.136.

Mais les poètes qui développeront la poésie sonore — notamment François Dufrêne qui est sorti du mouvement lettriste et Bernard Heidsieck — trouveront, influencés chacun par la poétique d'Artaud, une autre voie de communication sans aucune privation de signification ni de texte.

3-3-3. Bernard Heidsieck, lecteur d'Artaud

C'est en 1958 que François Dufrêne a présenté un poème « infra-lettriste »⁴³⁶ intitulé *Tombeau de Pierre Larousse*. Infra-lettriste parce que ce poème, mettant en relief des mots compréhensibles lors de la représentation orale, revient aux mots — au texte où se mélangent lettres majuscules et minuscules — que le lettrisme avait abandonnés. Bien que Dufrêne remarque l'obéissance de ce poème aux lois lettristes⁴³⁷, il est indubitable que le rôle indispensable que joue le texte — les auditeurs recevront ce poème en se référant au texte — transgresse la théorie de la poésie lettriste.

Si la poésie sonore n'avait que le lettrisme comme origine, et qu'elle ne participe, comme certains chercheurs le croient, que d'une tendance réductionniste de la modernité négative⁴³⁸, le poème de Dufrêne ne serait qu'exceptionnel. Mais ne peut-on pas voir un autre courant poétique dans la poésie sonore, un courant non réductionniste ?

Les activités poétiques de Bernard Heidsieck n'ont jamais, bien que

⁴³⁶ François Dufrêne, « Ouverture du *Tombeau de Pierre Larousse* », in CD accompagné d'*Archi-Made*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2005, piste 7.

⁴³⁷ François Dufrêne, « L'Après-demain d'un Phonème », *Archi-Made*, pp.159-160 : « Nous nous sommes par ailleurs quelque peu égayé en reconnaissant que notre œuvre obéit (bien involontairement) à la majorité des « Lois » édictées par Isou dans son « Introduction »

- loi de la répétition de la lettre,
- loi des rimes intérieures ; observées ici plus que partout ailleurs et surtout :
- loi de la succession normale des lettres de l'alphabet. »

⁴³⁸ Jean-Michel Maulpoix, *op. cit.*, pp.88-89.

celui-ci ne cesse de proclamer la libération du poème à l'égard de la page, amené à l'abandon définitif du texte. Pour lui, il s'agit toujours de la relation entre la poésie et le texte. Et de ce point de vue, il est intéressant d'observer qu'il ne considère aucunement le lettrisme ou le dadaïsme comme des origines de la poésie sonore⁴³⁹. Certes, comme il l'avoue dans une interview⁴⁴⁰, il n'a lu *L'Introduction* d'Isou que dix ans après sa publication, mais la rupture entre la poésie sonore de Heidsieck et la poésie lettriste est moins occasionnelle que théorique.

Comme nous l'avons vu, la poétique lettriste d'Isou, encore qu'il déclare avoir dépassé la poésie ciselante développée depuis Baudelaire, garde encore un aspect ciselant, c'est-à-dire réductionniste, dans sa méthode : il en a fini avec le mot et sa signification. Et pour ce faire, le poète doit être ignorant et refuser de transmettre quelque chose. La poétique lettriste reste encore subjectiviste dans la mesure où l'environnement de la réalisation du poème et la méthode dépendent du poète, alors qu'Isou voulait s'écarter du subjectivisme de la poésie ciselante et du spiritualisme qui en résulte parfois. Heidsieck tient bien compte de ce subjectivisme du lettrisme. Il n'accepte donc pas la contribution du lettrisme à la poésie sonore :

Le lettrisme, enfin, n'a pas compris qu'avec le magnétophone était né un nouveau stylo, une nouvelle machine à écrire, et qu'avec la bande magnétique, ce nouveau médium, pouvait et allait s'opérer un renversement à 180 degrés du texte, cela quant à sa facture et quant à sa transmission. Or ce fut là le tremplin de départ de la Poésie Sonore. L'outil commun à partir duquel se sont développés ses courants multiples. C'est donc peu dire que ses soucis propres l'ont conduite bien loin des « trouvailles » du Lettrisme. Justifiant par en quelque sorte, plus

⁴³⁹ Bernard Heidsieck, *Notes convergentes*, Romainville, coll. &, Al Dante, 2001, p.190.

⁴⁴⁰ François Collet et Bernard Heidsieck, « Entretien », in *Cahier critique de Poésie*, n°19, Marseille, Centre international de poésie, 2010, pp.6-7.

que ses désintérêts, son ignorance de ce mouvement.⁴⁴¹

Pour la poésie sonore de Heidsieck, le magnétophone et la bande magnétique servent à briser la centralité du poète et à émanciper la poésie du subjectivisme de la poésie ciselante. C'est cela qui compte, libérer la poésie du papier et la relier à la société. Pour ce faire, il se peut qu'il n'ait pas besoin de réciter à haute voix, que la récitation, du moins, ne soit pas la condition nécessaire et suffisante.⁴⁴²

Heidsieck s'accorde avec la perspective d'Isou selon laquelle, depuis Baudelaire, la poésie prend une tendance réductionniste qui durerait jusqu'au milieu de 20^e siècle. Néanmoins, au contraire d'Isou qui se situe lui-même à la charnière de l'époque où la poésie ciselante se convertit à une nouvelle poésie amplique, Heidsieck y situe Artaud :

Le cri d'Artaud est apparu comme le point culminant du développement centripète de la poésie depuis Baudelaire.

Celle-ci, en effet, depuis un peu plus d'un siècle, formellement, en s'étant axée progressivement, davantage et davantage, sur elle-même, s'est en fin de compte, toute entière, à l'extrême aboutissement de cette course, à l'extrême limite de cette tension, de cette concentration, de cette quête d'elle-même,

⁴⁴¹ Bernard Heidsieck, *Notes convergentes*, op. cit., p.191.

⁴⁴² *Ibid.*, pp.308-309 : « Est-ce à dire que la VOIX, en tant que telle, qui transmet le texte, le poème, certes investie d'une capitale responsabilité, se trouve, la qualité du texte mise à part, être l'unique support de cette transmission ? Que de ses seules particularités de hauteur, de ton, de timbre et de grain vont dépendre les « qualités » de la lecture ? Son impact sur le public ?

Je ne le pense pas.

La VOIX, en fait, ne me paraît être que l'une des composantes d'une véritable transmission publique d'un texte.

Je dirais même, qu'à la limite, son rôle m'y apparaît comme secondaire. » C'est pour cela que la poétique de Heidsieck conduit à la poésie performance. Et c'est cela qui écarte théoriquement Heidsieck d'Henri Chopin qui, en insistant toujours sur la voix et en voulant élargir sa capacité, lui fait subir déformation et dépersonnalisation. Cf., Henri Chopin, « Poésie sonore... après vient la musique », *Opus international*, n°40-41, janvier 1973, p.68.

toute entière résumée dans le cri d'Artaud.

Cri-charnière cependant, Cri-charnière, aussi. Car il a brûlé la page avec lui. Manifestation asphyxiée de la fin d'un cycle, ce cri a fait exploser le livre, a déchiré l'air, comme ne le pouvaient plus, parvenus à ce stade ultime, final, à cette époque précise, la parole inflationniste, les mots, rongés et pourris, brûlés.

Le dualisme entre centripète et centrifuge dont Heidsieck parle dans ce passage correspond strictement à celui d'Isou entre ciselant et amplique, c'est Isou lui-même qui les identifie⁴⁴³. Dès lors, si Heidsieck prend le cri d'Artaud comme charnière entre la poésie centripète et la poésie centrifuge, cette charnière remplacerait Isou qui prétend couper court au développement de la poésie ciselante et déclencher une nouvelle poésie amplique. Selon Heidsieck, donc, le sujet d'Artaud a subi le passage du centripète au centrifuge, c'est-à-dire d'« un resserrement identitaire » à une « possibilité de subjectivation ouverte »⁴⁴⁴ ; et cette dernière caractérise la poétique du dernier Artaud :

Ce trop-plein fulgurant, dans un renversement d'axe tragique, s'est projeté sur le monde et l'extérieur par ce cri de déchirure : cri écartelé mais déchirure charnière puisque, avec l'un et l'autre, un nouveau cycle, centrifuge, cette fois, s'est ouvert à la poésie. Le poème se retourne de 180 degrés et s'ouvre au monde. Il est à réinventer. La force des mots avec lui. Leurs sens. Celle, en

⁴⁴³ Isidore Isou, *op. cit.*, p.91 : « La poésie d'une pratique CENTRIFUGE contractera des aspects CENTRIPÈTES. Jusqu'à Baudelaire, l'accent était mis sur la *partie anecdotique*, sur le *sujet*, sur ce qu'on appelait *le fond* de la poésie, sur l'élément extrinsèque. La consommation avait anéanti les activités *majestueuse* et *rhétoriques*, les beautés *peinturales narratrices* et *descriptives*. Après lui on avait transcendé vers des idéaux entrevus au delà du concret, dans la pureté. On ne se permettait plus de pénétrations en des domaines étrangers (sociaux ou métaphysiques) où le rythme et la rime — seuls — justifiaient l'existence du poète. »

⁴⁴⁴ Noura Wedell, « Tentative de (re)description du *Carrefour de la Chaussée d'Antin* », in *Cahier critique de Poésie*, n°19, Marseille, Centre international de Poésie, 2010, p.56.

somme, ou celui de la communication. Simplement.⁴⁴⁵

Ce qui est le plus important pour notre recherche, c'est que Heidsieck devine avec perspicacité le double aspect du cri d'Artaud : dans le mouvement centripète, son cri fonctionnait comme une expression de la faiblesse causée par l'antérieur — dans le domaine théâtral, c'est le texte — qui détermine préalablement la pensée et les comportements du sujet. Dans ce cas le cri est toujours lancé à l'antérieur, Dieu, ancêtres, destin, etc. De ce point de vue le cri peut être pris pour une aspiration à la liberté. Liberté de l'intérieur prédéterminé par l'antérieur et mise sous le joug de l'extérieur. C'est pourquoi, dans le développement de la poésie française, selon Isou, le surréalisme, qui demande radicalement et même politiquement l'émancipation de l'intérieur, est un des représentants de la poésie ciselante et centripète. En effet, comme nous l'avons vu, dans la théorie théâtrale développée dans *Le Théâtre et son Double*, Artaud considère le cri ainsi et il suppose une dualité entre le sujet et son extérieur. En outre, comme les poètes ciselants dont parle Isou, en retranchant beaucoup d'éléments inutiles et inessentiels du théâtre — paroles quotidiennes et aspect psychologique de l'acteur —, il met l'accent sur la subjectivité, ne fût-elle que vide et privée de l'intériorité, de l'acteur. Mais ce n'est pas, pour Heidsieck, la nouveauté d'Artaud. Ce qu'il appelle « la bombe Artaud »⁴⁴⁶ consiste dans le fait que celui-ci s'aperçoit que l'intérieur infligé par l'extérieur n'est qu'une invention et qu'au fond le subjectivisme vers lequel se tourne la poésie ciselante n'est qu'illusoire car « il n'y a pas de dedans, pas d'esprit, pas de conscience, rien que le corps extérieur, ce n'est pas un secret mais un fait : moi. »⁴⁴⁷ Donc, si, pour la poésie sonore, la page paraît un joug qui enchaîne la poésie dans la deuxième dimension, c'est que la page même accepte en même temps le thème de l'émancipation de la page, qui peut être un point de départ de la poésie. C'est le cas du cri d'Artaud, dans *Le Théâtre et son Double*, qui ne se

⁴⁴⁵ Bernard Heidsieck, *Notes convergentes*, pp.102-103.

⁴⁴⁶ Bernard Heidsieck, *Notes convergentes*, p.193.

⁴⁴⁷ *O.C.*, t.XX, p.457.

produit que par la complicité de l'acteur et du texte et pour le dernier Artaud le sujet passif qui souffre de l'antérieur qui fixe par avance sa pensée et son comportement, doit être en même temps un sujet actif qui invente son joug. Le jugement de Dieu n'est que son propre jugement.

Lorsque Heidsieck, pour dire adieu à la page, fait appel à la fois « à la page confidente » et « à la page adversaire »⁴⁴⁸, il pense sans aucun doute à cette complicité de la page et du poète.

Or qu'est le lieu où le poète « invente » au nom de la création ? Cette question ne s'adressera pas seulement à Heidsieck, mais aussi à ceux qui réfléchissent sur l'invention littéraire, Paulhan, Bousquet et Artaud.

Les activités de la poésie sonore de Heidsieck pourraient se diviser en trois stades, conformément à trois séries : *Poèmes-partition*, *Biopsie* et *Passe-partout*, mais comme il n'a coupé court à la série *Biopsie* qu'à cause de la mort d'un de ses amis⁴⁴⁹, pour le poète les deux dernières séries sont continues. Il s'agit donc plutôt de deux groupes, *Poèmes-partition* et la série continue de *Biopsie* et *Passe-partout*.

Du point de vue du développement de la poésie d'Heidsieck, la différence entre ses *Poèmes-partition* et le reste est claire : ce qui caractérise la première série, c'est, sauf quelques exceptions, que les mots écrits sur la page fonctionnent comme des notes de musique, et que le poème se développe linéairement sans intervention de bruits, ou plutôt les mots apparaissent comme des bruits car il s'agit d'une « délexicalisation généralisée » ou d'une « spectaculaire onomatopéisation »⁴⁵⁰ ; et ce qui est commun à la deuxième et à la troisième série, c'est, comme le montrent leur titre, l'intention du poète de

⁴⁴⁸ Bernard Heidsieck, *Poème-partition V*, Bordeaux, Le Bleu du Ciel, 2001, p.72. Et juste après ce passage il parle du « cri-charnière d'Artaud ».

⁴⁴⁹ Bernard Heidsieck, *Passe-partout*, Romainville, Al Dante, 2009, p.7.

⁴⁵⁰ Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck : Poésie Action*, Paris, Jean-Michel Place, 1996, p.43.

dégager à l'extérieur quelque chose du dedans⁴⁵¹. Pour Heidsieck ainsi que pour Artaud, il n'y a que l'extérieur, et la poésie — pas seulement sonore — a pour but de montrer l'extériorité du monde.

Qu'y a-t-il à l'extérieur ? La réponse de Heidsieck : le quotidien. On peut dire que le deuxième groupe de sa poésie sonore se consacre à savoir comment attacher la poésie au quotidien et lui faire réintégrer la Société. Dans la vie quotidienne, personne ne réfléchit sur la signification des mots utilisés : on échange des mots-signes auxquels on réagit par réflexe comme des animaux. Le destinataire d'une lettre se demande-t-il pourquoi à la fin de la lettre est écrit « bien cordialement » ? Cette expression fonctionne, du moins dans la société, comme un signe formel privé de signification. Ainsi, par exemple, dans « Biopsie 6 », ne se répètent que des formules de politesse du début et de la fin de la lettre. Pour Heidsieck, les mots sans signification ne sont pas une invention réalisée seulement par l'inspiration poétique ni par le raffinement de la réflexion artistique, mais ils se trouvent partout et sont enfouis dans la vie quotidienne.

C'est pourquoi Heidsieck insiste sur la technologie : le magnétophone et la bande magnétique sont, entre autres, une voie frayée par laquelle la poésie débouche sur la société extérieure. Heidsieck s'en sert dans une autre intention que celle des artistes de ready-made qui employaient des produits industriels au début de XX^e siècle. Il ne s'agit pas d'une utilisation particulière des appareils : toute technologie de communication, le magnétophone pour Dufrêne et la bande magnétique pour Chopin, force la poésie à tomber du sublime lyrique, dans la vie quotidienne :

⁴⁵¹ En ce qui concerne le titre *Biopsie*, Heidsieck s'explique sur France Culture : « J'ai utilisé ce terme que Giorgio du reste sans que je le sache a lui aussi utilisé, parce que prenant un morceau de "tissu" autour de moi dans la rue ou dans le quotidien, ou dans des préoccupations aussi bien sociales que personnelles, j'ai essayé, en l'aplatissant face à moi sur la bande, ou avant l'enregistrement sur le papier, d'en faire un travail comme le médecin le pratique. » [Jacques Donguy, *Poésies expérimentales Zone numérique (1953-2007)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2007, p.148] Là le texte fonctionne comme la boîte de Petri où les matières sonores se conservent et se développent. Il n'est plus une simple partition. Et, de même, le passe-partout est la clé par laquelle mener la chose à l'extérieur. Avec lui il n'y aura plus aucun mur qui divise intérieur et extérieur.

Entre la spontanéité des « Crirythme » de François Dufrêne, le travail phonétique de Henri Chopin, les « permutations » de Brion Gysin, les poèmes de scène de Robert Filiou, le rituel de certains éléments de Fluxus, les « événement » de Bason Brock, de Reutersvard..., etc, etc., tous, en définitive, poèmes projetés, concourant à cerner, épier, écorcher l'être par le biais de sa *quotidienneté*, ou au niveau de sa spontanéité. Avec tendresse ou cruauté, qu'importe. Mais avec le souci de se situer en tout état de cause au cœur même des conditionnements ambiants, de chaque jour, de chaque instant. Pour y accuser les coups. Y nourrir un esprit de riposte.⁴⁵²

Pourquoi le faire par le biais de la quotidienneté ? Parce que pour Heidsieck le quotidien est le lieu où peut se réaliser la communication et mettre en évidence ce lieu de communication et la communication elle-même c'est la mission de sa poésie. Effectivement, la communication est un des intérêts principaux de la poésie de Heidsieck et, par exemple, en définissant poésie/action la lecture de son *Canal Street*, il affirme que le désir de communication pousse le poème à sortir de la page : « Poésie/action, oui, puisque le poème, en abandonnant le confort du papier est conduit au cours de ces « lectures/actions », du gouffre/espace à combler, à tenir, bandé fou, dans son désir dingue de communication ou recommunication. »⁴⁵³ Notons que Heidsieck utilise une paire de mots « communication/recommunication ». C'est parce que la communication doit se faire avec répétition et continuité. Pour lui, il ne s'agit point du contenu des messages communiqués ni, à la limite, de la manière de communiquer. C'est pourquoi dans « Lettre C » de *Derviche / Le Robert* où le personnage subit des questions répétitives qui lui demandent des mots inconnus et qui commencent par la lettre C. Une question qui demande « vous

⁴⁵² Bernard Heidsieck, *Poème-partition V*, p.78.

⁴⁵³ Bernard Heidsieck, *Canal Street*, Romainville, coll. Niok, 2001, p.13. Et il est à noter que dans ce poème, le mot communication est parfois répété. (n°11, 12, 13 et 28)

connaissais ? ». Mais on ne sait pas qui le demande et pourquoi. Seulement l'échange de mots se répète : « *Car qui est qui, dans ce dialogue ? Qui commande et se joue de qui ?... C'est à s'en mordre la langue. Qui le mène, ce jeu ? Tout compte fait ! Il tourne ! Cela est sûr ! C'est tout ! Et perdure... Cela seul est sûr ! Perdure et continue...* »⁴⁵⁴ Il n'y a rien, sauf le fait que la question embêtante et répétitive continue. Mais c'est la condition nécessaire et suffisante de la communication et de la recommunication.

C'est là que la poétique de Heidsieck fait contraste avec celle d'Isou. Ce poète lettriste a tenté de créer un poème incompréhensible, c'est-à-dire poème qui échappe à toute forme se basant sur les règles linguistiques ordinaires. L'intention d'Isou est claire : la compréhension n'est possible qu'à travers la subjectivité intérieure alors que le poème doit être « objectif et rationnel » pour être « communicable à tout le monde ».⁴⁵⁵ En un mot, Isou a nettement divisé la compréhension et la communication et il a voulu obtenir celle-ci au détriment de celle-là. Ainsi, malgré sa déclaration, la poétique d'Isou n'est pas complètement amplique car la compréhension est retranchée. En outre, il relie la compréhension à l'utilisation d'ordinaire de la langue. Il faut donc, pour la poésie lettriste, « oublier les mesquineries quotidiennes ».⁴⁵⁶ Par contre, si Heidsieck affirme que la communication ne se fait que dans le quotidien, c'est parce qu'elle consiste pour lui seulement dans le fait que le message a été reçu par le récepteur, que celui-ci l'ait compris ou non. En ce sens, lorsque Jean-Pierre Bobillot remarque que la communication heidsieckienne tient « moins du communicationnel que du communicatif (comme on dit d'un rire qu'il est communicatif) »⁴⁵⁷, il n'a raison que partiellement car, pour le poète, le communicatif doit comprendre le communicationnel.

⁴⁵⁴ Bernard Heidsieck, *Derviche / Le Robert*, Romainville, coll. Niok, Al Dante, 2004, p.14.

⁴⁵⁵ Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, p.131.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p.38.

⁴⁵⁷ Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck : Poésie Action*, p.69.

On ne peut nier que les deux poètes tendent vers la communication. Mais la quotidienneté les divise. Pour le leader lettriste, il faut l'exclure de la poésie alors que le poète sonore, avec un « perpétuel souci de communication »⁴⁵⁸, s'enfonce dans le quotidien.

Selon le terme d'Isou, le quotidien que conçoit Heidsieck est amplique. Il avale tous les incompatibles, logique et illogique, intérieur et extérieur, avant et après. De même, pour la création de la poésie sonore, Heidsieck n'accepte pas l'exclusion :

Certains en effet ont tendance à exclure de son champ tout ce qui n'a pas été conçu pour et par le magnétophone. Cette position me paraît, personnellement bien trop exclusive quelque soit le rôle joué par ce dernier au cours des années 50, comme je l'ai mentionné précédemment. D'autres curieusement, voudraient exclure de son champ tout recours à la sémantique, en l'enfermant dans une optique purement phonétique. Il va de soi qu'aucun fondement ne peut justifier une prise de position semblable, particulièrement restrictive au demeurant.⁴⁵⁹

Le quotidien de Heidsieck est comparable avec la sempiternité d'Artaud, voire avec le langage de Paulhan. Car tous les trois sont un *lieu qui construit rétrospectivement la pensée de dehors*. Autrement dit, c'est le lieu où n'existe pas la pensée, cette intériorité à exprimer. Pour Heidsieck, la poésie est une communication dans le quotidien où on se passe de la pensée ; pour Paulhan, la pensée ne peut se distinguer du langage, ce qui l'incite à dénoncer l'illusion des terroristes qu'il y a leur propre pensée au-delà du langage. Les fautes qu'il montre dans son *Entretien sur des Faits divers*, illusion de la totalité et prévision du passé etc., ne viennent pas de l'ignorance de chaque personnage, mais elles sont immanentes au langage. Quant à Artaud, s'il déclare que « Tout

⁴⁵⁸ Bernard Heidsieck, *Notes convergentes*, p.139.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p.228.

est sorti de moi, / il n'y a pas de choses, / il y a MOI »⁴⁶⁰, ce n'est que dans la mesure où le moi n'est qu'un simple recueil de tout ce qui est dit et fait. Le moi est toujours après et domine tout rétrospectivement.

Notons que dans tous les cas, le moi est doublé : dans le monde sempiternel d'Artaud, il y a d'abord le moi qui est en face d'un ou des ennemis ; et le moi qui invente cette dualité même, ce à cause de quoi les ennemis et même Dieu font partie du moi et qu'il peut dire « tout est sorti de moi ». Ce n'est point la dualité du moi objectif et du moi transcendantal car ce qui divise les deux moi c'est la distinction avant/après. Comme nous l'avons vu, pour le dernier Artaud, l'après invente rétrospectivement l'avant qui est donc illusoire et sans fondement ontologique. Mais, dans le présent, l'avant et l'après se confondent et s'identifient. C'est pourquoi, comme lecteur, on ne peut distinguer deux sortes du moi et prendre ce poète pour un schizophrène. Il en va de même pour Paulhan : au début des *Fleurs de Tarbes* il condamne les terroristes qui veulent abandonner la rhétorique car personne ne peut penser hors du langage et la rhétorique est une modalité indispensable du langage. Qu'on ne puisse penser sans langage, signifie qu'il n'y a rien avant l'expression par les mots. Et s'il semble exister une pensée antérieure à l'expression, c'est que la pensée a été inventée après l'expression faite. Or qui parle ? Même si la pensée n'existe qu'après l'acte de langage, il faut bien supposer quelque chose qui parle avant l'acte de langage. En fait, le moi qui parle et pense n'est né que dans une circulation du moi et de l'acte de langage, et le moi avant le langage n'est qu'une image dégagée de cette circulation. La dualité du moi de Paulhan, c'est le moi qui n'apparaît qu'après l'acte de langage et l'image du moi qui est censé parler et penser, c'est-à-dire exister avant l'acte. Si bien qu'il n'est pas possible de supprimer la rhétorique, qui fait partie du moi, et qu'on ne peut que l'accepter et la diriger dans la circulation entre le moi et le langage. C'est pourquoi Paulhan dit à la fin : « Ainsi de la rhétorique : il se peut qu'elle donne à première vue le sentiment d'une chaîne intolérable et froide. Mais il dépend de

⁴⁶⁰ O.C., t.XXV, p.114.

nous de retrouver en elle, à chaque instant, la fraîche joie d'un premier engagement, où l'esprit accepte d'avoir un corps, et s'en réjouit, et reconnaît que de ce risque, à chaque instant, lui vient toute noblesse et jusqu'à la dignité de sa découverte ou de son échange. »⁴⁶¹ Pour le poète sonore enfin, il y a une dualité un peu banale entre l'auteur du poème et son lecteur. Selon Heidsieck, le but de la poésie sonore est de libérer et de « catapulte » le poème de la page. « Catapulte », un des mots préférés de ce poète, n'est pas simplement jeter ou faire sortir, ce verbe suppose la rentrée de l'objet catapulté comme l'avion de chasse catapulté doit atterrir sur le porte-avions. Et il est important de noter qu'il insiste sur l'identité de l'auteur du poème et du lecteur : « Il va de soi, dans ces conditions [visualisation du texte par la lecture « vécue »], qu'à de très rares exceptions près, le poète se fera l'exclusif interprète — et pour ces raisons mêmes — de son propre travail, le vœu, sinon l'obligation, d'atteindre un certain « professionnalisme » excluant par contre, d'emblée, le recours au jeu d'acteurs de métier. »⁴⁶² Car cette identité donne lieu à la circulation du texte qui a été enfermé par le poète dans la page, et qui en est libéré par le même poète ; en conséquence le texte peut être compris et interprété autrement après avoir été lu à haute voix. Ainsi le poète peut instaurer « de nouveaux rapports avec le texte »⁴⁶³ On peut considérer cette circulation comme la quotidienneté dont parle Heidsieck. Faire tomber le poème dans le quotidien et le faire circuler, c'est le pousser à la limite. Car, comme la fécalité d'Artaud, la quotidienneté est un lieu où domine l'arbitraire. Ce n'est pas le lieu où tout est indéterminé et ambigu, mais où, rien n'étant exclu, tout est arbitrairement déterminable et interprétable. Cet arbitraire n'est cependant que rétrospectif car il ne fonctionne que par l'existence d'un poème déjà écrit. C'est pourquoi Heidsieck, au contraire d'Isou, n'abandonne jamais le texte qui déclenche la circulation du poème. Ce qu'a découvert Heidsieck, c'est la quotidienneté où l'arbitraire règne rétrospectivement.

⁴⁶¹ Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes* ou *La Terre dans les Lettres*, p.166.

⁴⁶² Bernard Heidsieck, *Notes convergentes*, p.230.

⁴⁶³ *Ibid.*, p.193.

Antonin Artaud, dans cette fécalité où tout est rétrospectivement libre, établit un nouveau moi. Pour lui, le monde est rempli d'excréments. Mais comment savoir de qui sont les excréments ? Ainsi le nouveau moi d'Artaud se dit propriétaire des excréments. En ce sens il n'y a qu'Artaud et ce qu'il a sorti. Et tout cela montre que le moi d'Artaud, loin de la mégalomanie, ne fait partie que des excréments, et qu'il n'est qu'une image projetée sur le monde.

Conclusion

La notion du moi d'Antonin Artaud s'est développée et métamorphosée selon deux axes : intérieur et extérieur ; et avant et après.

L'impossibilité de penser, qu'Artaud appelle « effroyable maladie de l'esprit », peut être en effet expliquée par ces deux axes : la pensée, le pur intérieur, ne peut sortir avec le langage. Mais là intervient l'axe avant et après : pour lui, la possibilité de dire « je pense » ou, pour mieux dire, « j'ai pensé » consiste dans le fait que l'on peut faire coïncider *après coup* les mots dits avec ce qu'on considère comme pensée bien que la pensée n'ait fondamentalement rien à voir avec le mot, ce qu'il devait apprendre de la psychologie du XIX^e au début de XX^e siècle. Selon son diagnostic, les personnes saines possèdent cette capacité de coïncidence rétrospective qui lui manque, et qu'il appelle « automatisme ». Il s'agit de ce mécanisme psychologique qui relie rétrospectivement le mot et la pensée, c'est-à-dire l'extérieur et l'intérieur.

Déçu de la médecine européenne, l'allopathie, Artaud a conçu un traitement très particulier, qu'on pourrait appeler traitement littéraire. Nous avons pris son *Art et la Mort* pour un essai de ce traitement littéraire. Il s'agit de la comparaison entre le cours et l'arrêt du cours. Artaud se représente la possibilité de penser comme un cours, d'eau, de sperme et de constellations, etc. C'est le cours qui fraye la voie entre l'intérieur et l'extérieur. Mais pour Artaud, le narrateur fait que la communication entre eux ne fonctionne pas. Donc, le narrateur se présente comme ce qui empêche de couler, membrane, châtré, etc.

Artaud alors supprime l'intérieur. Le fait de penser ne peut être objectivé car il est un événement intérieur. Mais le fait de penser avec quelqu'un peut être objectivé. C'est pourquoi, dans *L'Art et la Mort*, il a voulu penser avec Abélard qui, aussi châtré que lui, souffre de la même maladie. La trouvaille de *L'Art et la Mort*, c'est la découverte de ce « penser avec ». Cette nouvelle pensée, Artaud a cru la réaliser sans aide de l'automatisme. Et de là commence sa réduction de l'intérieur qui continuera jusqu'à la fin de sa vie.

Cette tendance, on peut la voir dans ses activités théâtrales : de l'intérieur à l'extérieur et de l'avant à l'après. Déjà à l'époque du Théâtre Alfred Jarry, avant la publication de *L'Art et la Mort*, Artaud avait indiqué que le texte pèse comme une gravitation sur l'acteur sur la scène. Dans ce cas, il suppose que le texte fonctionne comme l'extérieur et l'avant par rapport à l'acteur qui doit avoir son intérieur et qui n'apparaît qu'après le commandement du texte.

Dans *Le Théâtre et son Double*, cette topologie est approfondie. Comme *L'Art et la Mort*, la théorie théâtrale qu'il développe dans ce livre a pour but de minimiser l'intérieur de l'acteur. Pour Artaud, le théâtre est un système où se produisent des actes. Selon le théâtre psychologique, l'intérieur de l'acteur, pensée ou volonté, motiverait ses actes, mais Artaud enlève à l'acteur la motivation de ses actes, et la donne au texte. C'est le texte extérieur et antérieur qui est le point de départ des actes de l'acteur. Le fait qu'il n'est plus agent de ses propres actes, impose à ce dernier une douleur aiguë. Dans le théâtre d'Artaud, l'extérieur et l'antérieur l'emportent sur l'intérieur et le postérieur. La cruauté est le nom qu'il donne à l'antérieur régnant sur la scène.

Ce qui compte, c'est que le corps de l'acteur et l'origine de ses actes sont irrémédiablement séparés. Le corps, privé d'intérieur, ne peut se comporter que comme un instrument musical. Or le corps de l'acteur se trouve déjà sur la scène *avant* le commandement du texte. Artaud repère ce paradoxe dans « L'Athlétisme affectif » selon lequel il faut que l'acteur raffine et approfondisse le souffle du corps pour recevoir le sentiment que lui donne le texte : nous avons distingué ce chapitre dans *Le Théâtre et son Double* comme un tremplin pour sa théorie théâtrale des années 40.

Ainsi il semble que le dernier Artaud met l'accent sur le fait que le corps se trouve toujours *antérieur*. N'est plus assurée l'antériorité du texte qui supporte théoriquement *Le Théâtre et son Double*. Plutôt, le dernier Artaud refuse tous les antérieurs au corps, qui sont des ennemis du moi. Mais d'où viennent les ennemis qui veulent déterminer par avance l'existence du moi ? Ici, le dernier Artaud invente un système étrange dont le centre est le moi : certes il y aurait d'abord le corps et son mouvement qu'il appelle « motilité », mais il s'agit plutôt de l'arbitraire du moi qui vient après la motilité, et qui invente les choses à son gré. Cela expliquerait la généalogie bizarre d'Artaud où lui-même s'est accouché de ses ancêtres. C'est le regard rétrospectif qui invente l'origine. Celle-ci n'est donc pas antérieure, mais postérieure. Sa théorie de la motilité contient donc le renversement par lequel la motilité qui serait à l'origine est rétrospectivement déterminée par l'arbitraire du moi. Il s'agit donc de la volonté du moi, qu'Artaud appelle alors « cruauté ».

Ainsi la notion de cruauté passe de l'antérieur au postérieur. Si le théâtre, au sens général du terme, suppose l'antériorité du texte et la postériorité de la scène, ce passage de l'antérieur au postérieur montre la raison pour laquelle le dernier Artaud, même s'il insiste sans cesse sur le théâtre, ne réalise pas de représentation théâtrale.

Le moi dans les axes intérieur/extérieur et avant/après, c'est la poésie qui l'aborde. Selon le dernier Artaud, il faut se révolter contre la poésie car celle-ci impose « le moi et le soi » qui sont des ennemis du moi d'Artaud. Si poésie veut dire créer, ce sont les ennemis eux-mêmes qu'elle crée. Autrement dit, nous créons au nom de la poésie l'antérieur et l'intérieur qui ne sont pas a priori. Pour lui, *Les Chimères* de Nerval le montrent clairement.

Ce qu'il voit en tant que lecteur, dans les poèmes de Nerval, c'est une lutte contre les antérieurs, mythologie, Kabbale, ésotérisme, etc. La poétique du dernier Artaud tient bien compte de cette invention du lecteur. La poésie ne finit pas par la page écrite, mais elle est à « expectorer ». Et au moment de l'expectoration, la poésie arrive à inventer l'intérieur et l'antérieur contre lesquels le poète ne cesse de lutter. Le jugement de Dieu, ou plutôt Dieu

lui-même, n'est qu'une invention de ce type. Le dernier Artaud appelle tout cela « poésie fécale » car il n'y a d'abord que des excréments sans propriétaire ni origine, et *après* on les arrange arbitrairement et en invente l'ordre. Le dernier Artaud qualifie de sempiternel le paysage où il n'y a pas de durée ni commencement ni fin.

Un des poètes qui ont le mieux compris la poétique d'Artaud, est Bernard Heidsieck qui l'a pratiquée dans le domaine de la poésie sonore. La coïncidence de deux poétiques ne consiste pas seulement dans l'accent mis sur l'aspect sonore de la poésie ni dans leur émancipation du joug de la page, mais dans le regard sur le lieu où se produit la poésie : pour le dernier Artaud, c'est la sempiternité (fécalité), pour Heidsieck, la quotidienneté. Dans la sempiternité et la quotidienneté, la pensée — et même le moi — est *rétrospectivement* constituée. La nouvelle tendance poétique que voit Heidsieck dans le cri d'Artaud, c'est un lieu constitué de l'extérieur et du postérieur, qui renvoie à un refus catégorique de l'inspiration poétique et du sujet lyrique. Ce n'est pas parce qu'il vilipende la « *poésie poésie* », la poésie des épanchements du moi, du sentimental et de l'effusion, la poésie de la musicalité mélodieuse et de l'harmonie »,⁴⁶⁴ qu'il est antilyrique. Mais parce qu'il a refusé la condition même du sujet lyrique, c'est-à-dire l'intériorité à épancher dans le poème et l'antériorité du sujet au poème. S'il y a un lyrisme d'artaud, ce n'est que comme cette « place » dont parle Dominique Rabaté ou comme ce « champ libre » analysé par Maulpoix.⁴⁶⁵ Mais il faut y ajouter les trouvailles propres à Artaud : extériorité et postériorité.

L'itinéraire de la philosophie d'Antonin Artaud, c'est l'hypertrophie du

⁴⁶⁴ Anne Tomiche, « (Anti)lyrisme d'Artaud ? : de l'« ancien souffle lyrique » au souffle de la « Révolte contre la poésie » », in *Antonin Artaud 3 « littéralement et dans tous les sens »*, Caen, coll. La Revue des Lettres modernes, Minard, 2010, p.189.

⁴⁶⁵ Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier : esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », in *Figures du sujet lyrique*, Paris, coll. Perspectives littéraires, Presses universitaires de France, 1996, p.152 : « Chacun découvre en soi, un jours ou l'autre, un champ libre qu'il voudrait occuper, ou le chant des possibles dont il pense être fait et qu'il voudrait articuler pour donner toute sa mesure avant de disparaître. C'est cela que l'on appelle « le lyrisme ». »

moi. Mais cette hypertrophie va de paire avec les déplacements temporel et topologique. Pour Artaud, en principe, il n'y a qu'ici et maintenant à partir desquels le moi invente l'au-delà, le passé et le futur. C'est ainsi qu'il a complètement guéri de l'impossibilité de penser qu'il subissait dans les années 20 : à l'époque la pensée était pour lui une expression du for intérieur alors que le dernier Artaud a deviné que le for intérieur ne peut être distingué de l'extérieur dans le monde sempiternel. En outre, si le moi doit être déterminé dans la durée temporelle et dans l'étendue spatiale, le moi n'est qu'une illusion inventée. C'est pourquoi la philosophie du dernier Artaud ne tombe point, malgré l'apparence, dans un égocentrisme ni n'est schizophrénique. Son moi est illusoirement hypertrophié. Et c'est sa stratégie philosophique.

Bibliographie

1. Œuvres d'Artaud

1-1. En Volume

Œuvres complètes, Paris, Gallimard, tomes I à XXVI, 1976-1994.

Œuvres, Paris, coll. Quarto, Gallimard, 2004.

Lettres à Génica Athanasiou, Paris, coll. Le Point du jour, Gallimard, 1969.

Nouveaux Écrits de Rodez, Paris, coll. L'Imaginaire, Gallimard, 1977.

Cahier : Ivry, janvier 1948, Paris, Gallimard, 2006.

50 Dessins pour assassiner la Magie, Paris, Gallimard, 2004.

Antonin Artaud : Œuvres sur Papier, Marseille, Musée de Marseille, 1995.

L'Arve et l'Aume suivi de 24 Lettres à Marc Barbezat, Lyon, L'Arbalète, 1989.

Antonin Artaud : Dessins et Portraits, Paris, Gallimard, 1986.

Lettres à Anie Besnard, Paris, Le nouveau Commerce, 1977.

Lettres d'Antonin Artaud à Jean-Louis Barrault, Paris, coll. Documents de la Revue théâtrale, Bordas, 1952.

1-2. Hors Volume

« Derniers écrits d'Ivry », in *Magazine littéraire*, n°434, septembre 2004, 38-43.

« Cahier du 2 au 6 février 1948 », in *Licences*, n°2, 2004, pp.6-8. Ce numéro contient un fac-similé du cahier manuscrit et inédit du 2 au 6 février 1948.

2. Études sur Artaud

2-1. Volumes entièrement consacrés à Artaud

ANDRÉ, Serge, *L'Épreuve d'Antonin Artaud et l'Expérience de la Psychanalyse*, Bruxelles, Que, 2007.

ANDRÉ-CARRAZ, Danièle, *L'Expérience intérieure d'Antonin Artaud*, Paris, coll. Étapes de la Poésie, Saint-Germain-Des-Prés, 1973.

BORIE, Monique, *Antonin Artaud : le Théâtre et le Retour aux Sources*, Paris, coll. Bibliothèque des Idées, Gallimard, 1989.

BOUTHORS-PAILLART, Catherine, *Antonin Artaud : L'Énonciation ou l'Épreuve de la Cruauté*, Genève, coll. Histoire des Idées et Critique littéraire, Droz, 1997.

BRUNEL, Pierre, *Théâtre et Cruauté ou Dionysos profané*, Paris, coll. Bibliothèque de l'Imaginaire, Méridiens, 1982.

BRUNO, Pierre, *Antonin Artaud : Réalité et Poésie*, Paris, coll. L'Œuvre et la Psyché, L'Harmattan, 1999.

CORTADE, Ludovic, *Antonin Artaud : La Virtualité incarnée*, Paris, coll. Arts & Sciences de l'Art, L'Harmattan, 2000.

DERRIDA, Jacques, *Artaud le Moma*, Paris, coll. Écriture/Figures, Galilée, 2002.

DUMOULIÉ, Camille, *Antonin Artaud*, Paris, coll. Contemporains, Seuil, 1996.

- DUMOULIÉ, Camille, *Artaud, la vie*, Paris, coll. Littérature & Idée, Desjonquères, 2003.
- DUMOULIÉ, Camille, *Nietzsche et Artaud*, Paris, coll. Philosophie d'Aujourd'hui, Presses universitaires de France, 1992.
- GALERRI, Jacques, *Artaud et la Question du Lieu : Essai sur le Théâtre et la Poésie d'Artaud*, Paris, José Corti, 1982.
- GOUHIER, Henri, *Antonin Artaud et l'Essence du Théâtre*, Paris, coll. Essais d'Art et de Philosophie, Vrin, 1974.
- GROSSMAN, Évelyne, *Artaud, « L'Aliéné authentique »*, Tours, Farrago, 2003.
- GROSSMAN, Évelyne, *La Défiguration : Artaud Beckett, Michaux*, Paris, coll. Paradoxe, Minuit, 2004.
- HAHN, Otto, *Portrait d'Antonin Artaud*, Paris, coll. Littérature et d'Art, Soleil noir, 1968.
- HORT, Jean, *Antonin Artaud : Le Suicidé de la Société*, Genève, Connaître, 1960.
- KAUFMANN, Vincent, *L'Équivoque épistolaire*, Paris, coll. Critique, Minuit, 1990.
- MAEDER, Thomas, *Antonin Artaud*, Paris, Plon, 1978.
- MARGEL, Serge, *Aliénation : Antonin Artaud Les Généalogies hybrides*, Paris, coll. La Philosophie en effet, Galilée, 2008.
- MÈREDIEU, Florence de, *Antonin Artaud : les Couilles de l'Ange*, Paris, Blusson, 1992.
- MÈREDIEU, Florence de, *Antonin Artaud : Voyages*, Paris, Blusson, 1992.
- MÈREDIEU, Florence de, *C'était Antonin Artaud*, Paris, Fayard, 2008.
- MÈREDIEU, Florence de, *La Chine et le Japon d'Antonin Artaud*, Paris, Blusson, 2006.
- MÈREDIEU, Florence de, *Sur l'Électrochoc le Cas Antonin Artaud*, Paris, Blusson, 1996.
- PENOT-LACASSAGNE, Olivier, *Antonin Artaud « Moi, Antonin Artaud, homme de la terre »*, Croissy-Beaubourg, coll. Le Cercle des Poètes disparus, Aden, 2007.

- PENOT-LACASSAGNE, Olivier, *Vies et morts d'Antonin Artaud*, Saint-Cyr-sur-Loire, coll. Maison d'Écrivain, Christian Pirot, 2007.
- POLLOCK, Jonathan, *Le Rire du Momo : Antonin Artaud et la Littérature anglo-américaine*, Paris, coll. Détours littéraires, Kimé, 2002.
- PREVEL, Jacques, *En Compagnie d'Antonin Artaud*, Paris, Flammarion, 1994.
- REY, Jean-Michel, *La Naissance de la Poésie : Antonin Artaud*, Paris, coll. L'élémentaire, Métailité, 1991.
- REY, Jean-Michel, *Les Promesses de l'Œuvre : Artaud, Nietzsche, Simone Weil*, Paris, coll. Philosophie, Desclée de Brouwer, 2003.
- ROUMIEUX, André, *Artaud et l'asile 1. Au-delà des murs, la mémoire*, Paris, Séguier, 1996.
- THÉVENIN, Paule, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, coll. Fiction & Cie, Seuil, 1993.
- THÉVENIN, Paule, *Antonin Artaud : fin de l'Ère chrétienne*, Paris, Lignes-Leo Scheer, 2006.
- TONELLI, Franco, *L'Esthétique de la Cruauté*, Paris, Nizet, 1972.
- VIDIEU-LARRÈRE, Francine, *Lecture de l'Imaginaire des Œuvres dernières de Antonin Artaud*, Paris-Caen, coll. Bibliothèque des Lettres modernes, Minard, 2001.
- VIRMAUX, Alain, VIRMAUX, Odette, *Antonin Artaud*, Paris, Nouvelles Éditions Oswald, 1980.
- WHITE, Kenneth, *Le monde d'Antonin Artaud*, Bruxelles, coll. Le Regard littéraire, Complexe, 1989.

2-2. Articles sur Artaud

- ARON, Robert, « Entretien avec Robert Aron », *Le nouveau Planète*, n°7, Février 1971, pp.47-49.

- BACHAT, Charles, « Une poésie de la cruauté », in *Obliques*, n°10-11, Borderie, 1976, pp.171-180.
- BANDIER, Norbert, « Artaud et la *Révolution surréaliste* », in *Artaud en Revues*, Lausanne, dir. Olivier Penot-Lacassagne, coll. Bibliothèque Mélusine, L'Age d'Homme, 2005, pp.41-57.
- BLANCHOT, Maurice, « Artaud », in *Le Livre à venir*, Paris, coll. Folio/Essais, Gallimard, 1959, pp.50-58.
- BORIE, Monique, « Le Théâtre des années soixante : « l'ère Artaud » », in *Antonin Artaud 2 : Artaud et les Avant-garde théâtrales*, dir. Olivier Penot-Lacassagne, Caen, coll. La Revue des Lettres modernes, Minard, 2005, pp. 113-137.
- CASTANET, Hervé, « Antonin Artaud / écrire le « subjectile » », in *Le Choix de l'Écriture*, La Rochelle, Rumeurs des Âges, 2004, pp,11-31.
- CHABERT, Bruno, « Scène pour Génica », in *Obliques*, n°10-11, Borderie, 1976, pp.213-223.
- DELEUZE, Gilles, « Pour en finir avec le jugement », in *Critique et Clinique*, Paris, coll. Paradoxe, Minuit, 1993, pp.158-169.
- DELEUZE, Gilles, « Du schizophrène et de la petite fille », in *Logique du Sens*, Paris, coll. Critique, Minuit, 1969, pp.101-114.
- DERRIDA, Jacques, « Artaud, oui... », in *Europe*, n°873-874, 2008, pp.23-38.
- DERRIDA, Jacques, « La Clôture de la représentation », in *L'Écriture et la Différence*, Paris, coll. Point, Seuil, 1967, pp.341-368.
- DERRIDA, Jacques, « Forcener le subjectile », in *Antonin Artaud : Dessins et Portraits*, Paris, Gallimard, 1986, pp.55-108.
- DERRIDA, Jacques, « La Parole soufflée », in *L'Écriture et la Différence*, Paris, coll. Point, Seuil, 1967, pp.253-292.
- DORT, Bernard, « Artaud ou l'horizon de la représentation », *Théâtre en jeu, 1970-1978*, Paris, Seuil, 1979, pp.251-264.

- FIALKIEWICZ, Anna, « Stanisław Ignacy Witkiewicz et Antonin Artaud : quelle tradition pour un théâtre nouveau ? », in *Revue de Littérature comparée*, vol.67, n°2, 1993, pp.219-232.
- FONSSAGRIVES, Lino, « Réflexions et commentaires sur Antonin Artaud et Constantin Stanislavski », in *Théâtre et Société : la Famille en Question*, 1996, pp.241-254.
- GALIBERT, Thierry, « Nanaqui et Génica », in *Antonin Artaud : Écrivain du Sud*, dir. Thierry Galibert, Aix-en-Provence, coll. Centre des Écrivains du Sud, Édisud, 2002, pp.59-72.
- GLEIZE, Jean-Marie, « L'Accélération du mouvement : Antonin Artaud », in *Poésie et Figuration*, Paris, Seuil, 1983, pp.131-156.
- GROSSMAN, Évelyne, « L'Homme acteur », in *Europe*, n°873-874, janvier-février 2002, pp.3-13.
- GROSSMAN, Évelyne, « Lire, délier, délirer Artaud », in *Magazine littéraire*, n°434, septembre 2004, pp.20-23.
- KRISTEVA, Julia, « Le Sujet en procès », in *Tel Quel*, n°52, printemps 1972, pp.12-40 ; n°53, printemps 1973, pp.17-38.
- KRZYWKOWSKI, Isabelle, « « Le côté révélateur de la matière » : masques, mannequins et machines dans le théâtre d'Antonin Artaud (1920-1935) », *Antonin Artaud 2 : Artaud et les avant-gardes théâtrales*, dir. Olivier Penot-Lacassagne, Caen, coll. La Revue des Lettres modernes, Minard, 2005, pp.25-51.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, « Antonin Artaud ou le rêve mexicain », in *Le Rêve mexicain ou la Pensée interrompue*, Paris, coll. nrf essais, Gallimard, 1988.
- LIEBER, Gérard, « Trois points de vue français sur l'œuvre d'art totale : Baty, Valéry, Artaud », in *L'Œuvre d'Art totale*, dir. Denis Bablet, Paris, C.N.R.S., 1995, pp.215-224.
- MALAUSSÉNA, Serge, « Les Cahiers d'Antonin Artaud », in *Licences*, n°2, 2004, p.9.
- MILON, Alain, « L'Écriture d'Artaud est sa souffrance : le refus de tout psychologisme », in *L'Esprit créateur*, vol.45, n°3, 2005, pp.7-17.

- MONCEAU, Colette, « Théâtre et graphologie : Antonin Artaud », in *La Graphologie*, n°172, octobre 1983, pp.23-34.
- OUAKNINE, Serge, « Artaud : le théâtre ou le rêve de l'invisible », in *Antonin Artaud : Figures et Portraits vertigineux*, dir. Simon Harel, Montréal, coll. Théorie et Littérature, 1995, pp.201-210.
- PENOT-LACASSAGNE, Olivier, « Antonin Artaud. Mysticisme et fécalité », in *Altérations, Créations dans la Langue : Les Langages dépravés*, dir. Anne Tomiche, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, pp.135-143.
- PENOT-LACASSAGNE, Olivier, « Antonin Artaud. Cruauté cosmique et don de soi », in *Les Théâtres de la Cruauté : Hommage à Antonin Artaud*, dir. Camille Dumoulié, coll. Littérature & Idée, Desjonquères, 2000, pp.51-59.
- PENOT-LACASSAGNE, Olivier, « Singularité d'Antonin Artaud », in *Europe*, n°873-874, janvier-février 2002, pp.104-114.
- PICON, Gaëtan, « Sur Antonin Artaud », in *L'Usage de la Lecture*, Paris, Mercure de France, 1961, pp. 189-194.
- POLIERI, Jacques, « Un Spectacle magique », *Cahiers Renaud Barrault (Antonin Artaud et le Théâtre de notre Temps)*, n°69, 1969, pp.121-124.
- ROGOZINSKI, Jacob, « À toi qui vivras morte (les sorts d'Antonin Artaud) », in *Revue des Sciences humaines*, n°286, pp.119-129.
- ROSOLATO, Guy, « L'Expulsion », in *Obliques*, n°10-11, 1976, pp.41-49.
- ROYER, Jean-Michel, « Connaissance et reconnaissance », in *Cahiers Renaud Barrault (Antonin Artaud et le Théâtre de notre Temps)*, n°69, 1969, pp.74-92.
- SAIGNES, Anna, « Antonin Artaud et S. I. Witkiewicz », *Europe*, n°873-874, janvier-février 2002, pp.195-205.
- SCARPETTA, Guy, « Artaud écrit ou la canne de Saint Patrick », in *Tel Quel*, n°81, automne 1979, pp.66-85.
- SIVAN, Jacques, « Stéphanonin Martaud, Théâtre/Écriture : Un Divorce à l'aimable ? », *Machine-Manifeste*, s.l., coll. Manifeste, Léo Scheer, 2003, pp.138-143.

- SOLLERS, Philippe, « La pensée émet des signes », in *L'Écriture et l'Expérience des Limites*, Paris, coll. Points, Seuil, 1968, pp.88-104.
- STREIFF-MORETTI, Monique, « Artaud lecteur des Chimères », in *Cahiers Gérard de Nerval*, n°14, 1991, pp.40-48.
- TANQUEREL, Sylvain, « Antonin Artaud et la magie scripturale des cahiers », in *Société*, n°81, 2003, pp.7-20.
- TOMICHE, Anne, « (Anti)lyrisme d'Artaud ? De l'« ancien souffle lyrique » au souffle de la « révolte contre la poésie » », *Antonin Artaud 3 « littéralement et dans tous les sens*, dir. Olivier Penot-Lacassagne, Caen, coll. La Revue des Lettres modernes, Minard, 2009, pp.171-191.
- TOULY, M., « Antonin Artaud (L'inapplication à la vie) », in *Entretiens psychiatriques*, n°11, 1965, pp.229-258.
- UNO, Kuniichi, « Variations sur la cruauté », in *Les Théâtres de la Cruauté : Hommage à Antonin Artaud*, dir. Camille Dumoulié, Paris, Desjonquères, 2000, pp.42-50.
- VIRMAUX, Odette, « Artaud et le Surréalisme », in *Europe*, n°667-668, 1984, pp.27-32.

3. Divers

3-1. En Volume

Archives surréaliste, t.III, Paris, Gallimard, 1992.

ABÉLARD et HÉLOÏSE, *Correspondance*, Paris, coll. Folio/Classique, Gallimard, 2000.

ALFERI, Pierre, *Chercher une phrase*, Paris, coll. Titre, Christian Bourgois, 1991.

ALLENDY, René, *Le Grand-CŒuvre thérapeutique des Alchimistes et les Principes de l'Homœopathie*, Paris, Voile d'Isis, 1920.

- ALQUIÉ, Ferdinand, *Le Désir d'Éternité*, Paris, coll. SUP, Presses universitaires de France, 1972.
- ALQUIÉ, Ferdinand, *Philosophie du Surréalisme*, Paris, Flammarion, 1955.
- ANZIEU, Didier, *L'Auto-analyse*, Paris, coll. Bibliothèque de Psychanalyse et de Psychologie clinique, Presses universitaires de France, 1959.
- AZAM, Étienne Eugène, *Hypnotisme double Conscience et Altérations de la Personnalité : Le Cas Félicité X.*, Paris, coll. Encyclopédie psychologique, L'Harmattan, 2004.
- BACHELARD, Gaston, *L'Intuition de l'Instant*, Paris, Stock, 1992.
- BECKETT, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Minuit, 1970.
- BENVENISTE, Émile, *Problème de Linguistique générale*, t.I et II, coll. Tel, Gallimard, 1966, 1974.
- BERGSON, Henri, *Essai sur les Données immédiates de la Conscience*, Paris, coll. Bibliothèque de Philosophie contemporaine, Presses universitaires de France, 1927.
- BERGSON, Henri, *Matière et Mémoire*, Paris, coll. Quadrige, Presses universitaires de France, 6^e. éd., 1999.
- BINET, Alfred, *Les Altérations de la Personnalité*, Paris, coll. Psychanalyse et civilisations, L'Harmattan, 2000.
- BLOCH, Jean-Richard, *Destin du Théâtre*, Paris, Gallimard, 1930.
- BLONDEL, Charles, *La Conscience morbide*, Paris, coll. Bibliothèque de Philosophie contemporaine, Félix Alcan, 1914.
- BLONDEL, Charles, *Introduction à la Psychologie collective*, Paris, Armand Colin, 1941.
- BLONDEL, Charles, *La Psychanalyse*, Paris, coll. Bibliothèque de Philosophie contemporaine, Félix Alcan, 1924.
- BLONDEL, Charles, *La Psychographie de Marcel Proust*, Paris, coll. Essais d'Art et de Philosophie, Vrin, 1932.

- BOBILLOT, Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck Poésie Action*, Paris, Jean-Michel Place, 1996.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, *Poésie sonore : Éléments de Typologie historique*, Reims, coll. Éléments, Le Clou dans le Fer, 2009.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, *Trois Essais sur la Poésie littéraire : de Rimbaud à Denis Roche, d'Apollinaire à Bernard Heidsieck*, Romainville, coll. &, Al Dante, 1922.
- BONNET, Marguerite, *André Breton : Naissance de l'Aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1988.
- BRETON, André, *L'Amour fou*, Paris, coll. Folio, Gallimard, 1937.
- BRETON, André, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, coll. Folio/Essais, Gallimard, 1979.
- BRETON, André, *Œuvres complètes*, t.I, Paris, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988.
- BRETON, André, *Perspective cavalière*, Paris, coll. L'Imaginaire, Gallimard, 1970.
- BRETON, André, *Point du Jour*, Paris, coll. Folio/Essais, Gallimard, 1970.
- BRETON, André, *Position politique du Surréalisme*, Paris, Pauvert, 1971.
- BRETON, André, *Vases communicants*, Paris, coll. Idées, Gallimard, 1955.
- BRODA, Martine, *L'Amour du Nom : Essai sur le Lyrisme et la Lyrique amoureuse*, Paris, coll. En lisant en écrivant, José Corti, 1997.
- BROOK, Peter, *L'Espace vide : Écrits sur le Théâtre*, coll. Point/Essais, Seuil, 1977.
- CAZAUX, Jean, *Surréalisme et Psychologie : Endophasie et Écriture automatique*, Paris, José Corti, 1938.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Le Surréalisme*, Paris, coll. Littératures modernes, Presses universitaires de France, 1984.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Le Surréalisme et le Roman*, Lausanne, coll. Lettera, 1983.
- CHOPIN, Henri, *Poésie sonore internationale*, Paris, Jean-Michel Place, 1979.
- CLAIR, Jean, *Du Surréalisme considéré dans ses Rapports au Totalitarisme et aux Tables tournantes*, Paris, Mille et une Nuits, 2003.

- DONGUY, Jacques, *Poésies expérimentales, Zone numérique (1953-2007)*, Dijon, coll. L'Écart absolu, Les Presses du Réel, 2007.
- DUFRÊNE, François, *Archi-Made*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2005.
- DUFRÊNE, François, *Tombeau de Pierre Larousse*, Paris, coll. L'Écart absolu, Les Presses du Réel, 2002.
- DURKHEIM, Émile, *Les Règles de la Méthode sociologique*, Paris, coll. Quadrige, Presses universitaires de France, 10^e éd., 1999.
- ESPITALLIER, Jean-Michel, *Caisse à Outils : Un Panorama de la Poésie française aujourd'hui*, Paris, coll. Nouvelles Voix, Pocket, 2006.
- FOUCAULT, Michel, *Maladie mentale et Psychologie*, Paris, coll. Quadrige, Presses universitaires de France, 1995.
- FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du Discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- FRÉMONT, Marguerite, *La Vie du Dr. René Allendy 1889-1942*, Castelnau-le-Lez, Climats, 1994.
- GENINASCA, Jacques, *Analyse structurale des Chimères de Nerval*, Neuchâtel, coll. Langages, Bacconière, 1971.
- GLATIGNY, Sandra, *Gérard de Nerval : Mythe et Lyrisme dans l'Œuvre*, Paris, coll. Critiques littéraires, L'Harmattan, 2008.
- GLEIZE, Jean-Marie, *A Noir : Poésie et Littéralité*, Paris, coll. Fiction & Cie, Seuil, 1992.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un Théâtre pauvre*, Lausanne, coll. Théâtre vivant, L'Age d'homme, 1971.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des Genres littéraires*, Paris, coll. Poétique, Seuil, 1986.
- HEIDSIECK, Bernard, *Biopsies*, Romainville, Al Dante, 2009.
- HEIDSIECK, Bernard, *Canal Street*, Romainville, coll. Niok, Al Dante, 2001
- HEIDSIECK, Bernard, *Derviche / Le Robert*, Romainville, coll. Niok, Al Dante, Léo Scheer, 2004.
- HEIDSIECK, Bernard, *Notes convergentes*, Romainville, coll. &, Al Dante, 2001.

- HEIDSIECK, Bernard, *Partition V*, Bordeaux, Le Bleu du Ciel, 2001.
- HEIDSIECK, Bernard, *Poèmes-Partitions*, Romainville, Al Dante, 2009.
- HEIDSIECK, Bernard, *Poème-Partition X*, s.l., Alga Marghen, 2009.
- HEIDSIECK, Bernard, *Passe-partout*, Romainville, Al Dante, 2009.
- HEIDSIECK, Bernard, *Publicité*, Nancy, Aspect, 2008.
- ISOU, Isidore, *Introduction à une nouvelle Poésie et à une nouvelle Musique*, Paris, Gallimard, 1947.
- ISOU, Isidore, *Précisions sur ma Poésie et Moi, Dix Poèmes magnifiques*, Paris, Exils, 2003.
- JANET, Pierre, *L'Automatisme psychologique*, Paris, Société Pierre Janet, nouvelle éd., 1973.
- JANOVER, Louis, *La Révolution surréaliste*, Paris, Plon, 1989.
- JARRETY, Michel (dir.), *Dictionnaire de Poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- KANDINSKY, Wassily, *Point Ligne Plan*, Paris, coll. Bibliothèque Médiations, Denoël, 1970.
- KANDINSKY, Wassily, *Regards sur le Passé et autres Textes 1912-1922*, Paris, coll. Savoir, Hermann, 1974.
- KANDINSKY, Wassily, *Du Spirituel dans l'Art, et dans la Peinture en particulier*, Paris, coll. Folio essais, Denoël, 1954.
- KOJÈVE, Alexandre, *Les Peintures concrètes de Kandinsky*, Bruxelles, coll. Palimpsestes, La Lettre volée, 2001.
- LACAN, Jacques, *De la Psychose paranoïaque dans ses Rapports avec la Personnalité*, Paris, coll. Points/essais, Seuil, 1975.
- LÖWY, Michael, *L'Étoile du Matin : Surréalisme et Marxisme*, Paris, coll. Utopie critique, Syllepse, 2000.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Du Lyrisme*, Paris, coll. En lisant en écrivant, José Corti, 2000.

- MAULPOIX, Jean-Michel, *Pour un Lyrisme critique*, Paris, coll. En lisant en écrivant, José Corti, 2009.
- MOULIN, Jeanine, *Les Chimères de Gérard de Nerval*, Bruxelles, Les Cahiers du Journal des Poètes, 1937.
- NADEAU, Maurice, *Histoire du Surréalisme*, Paris, coll. Points, Seuil, 1964.
- NAVILLE, Pierre, *Le Temps du Surréal*, Paris, Galilée, 1977.
- NERVAL, Gérard de, *Œuvres complètes*, t.III, Paris, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1993.
- NICOLAS, Serge, *La Mémoire et ses Maladies selon Théodule Ribot (1881)*, Paris, coll. Acteur de la Science, L'Harmattan, 2003.
- NICOLAS, Serge, *Théodule Ribot*, Paris, coll. Encyclopédie psychologique, L'Harmattan, 2005.
- PAULHAN, Jean, *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, Paris, coll. Folio/Essais, Gallimard, 1990.
- PAULHAN, Jean, *Œuvres complètes*, t.II, Paris, Gallimard, 2009.
- PAULHAN, Jean, *La Preuve par l'Étymologie*, Paris, Minuit, 1953.
- PINSON, Jean-Claude, *Habiter en Poète : Essai sur la Poésie contemporaine*, Seyssel, coll. Recueil, Champ Vallon, 1995.
- RIBOT, Théodule, *L'Évolution des Idées générales*, Paris, coll. Bibliothèque de Philosophie contemporaine, Félix Alcan, 5^e éd., 1919.
- RIBOT, Théodule, *Les Maladies de la Personnalité*, Paris, coll. Bibliothèque de Philosophie contemporaine, Félix Alcan, 16^e éd., 1919.
- RIBOT, Théodule, *Les Maladies de la Volonté*, Paris, coll. Bibliothèque de Philosophie contemporaine, Félix Alcan, 5^e éd., 1888.
- RIBOT, Théodule, *Psychologie de l'Attention*, Paris, coll. Bibliothèque de Philosophie contemporaine, Félix Alcan, 17^e éd., 1931.
- RIBOT, Théodule, *La Psychologie des Sentiments*, Paris, coll. Bibliothèque de Philosophie contemporaine, Félix Alcan, 9^e éd., 1914.

- RICHET, Charles, *L'Homme et l'Intelligence*, Paris, coll. Bibliothèque de Philosophie contemporaine, Félix Alcan, 1884.
- ROUDINESCO, Élisabeth, *Histoire de la Psychanalyse en France*, t.2, Paris, Fayard, 1994.
- SADE, Donatien Alphonse François, *Idée sur les Romans*, Bordeaux, coll. Ducros, Ducros, 1970.
- SCHÄRER, Kurt, *Pour une Poétique des Chimères de Nerval*, Paris, coll. Archives nervaliennes, n° 13, Lettres modernes, 1981.
- SCHWOB, Marcel, *Vies imaginaires*, Paris, coll. GF, Flammarion, 2004.
- STEINMETZ, Jean-Luc, *André Breton et les Surprises de l'Amour fou*, Paris, coll. Le Texte Rêve, Presses universitaires de France, 1994.
- TLATLI, Soraya, *La Folie lyrique : Essai sur le Surréalisme et la Psychiatrie*, Paris, coll. L'Œuvre et la Psyché, L'Harmattan, 2004.
- VEINSTEIN, André, *La Mise en Scène théâtrale et sa Condition esthétique*, Paris, coll. Bibliothèque d'esthétique, Flammarion, 1955.
- WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy, *Les Formes nouvelles en Peinture*, Lausanne, coll. Slavica, L'Age d'Homme, 1979.

3-2. En Article

- BARTHES, Roland, « L'Effet de réel », in *Littérature et Réalité*, dir. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, coll. Points, Seuil, 1982, pp.81-90.
- BARTHES, Roland, « Sur la lecture », in *Le Bruissement de la Langue*, Paris, coll. Point/Essais, Seuil, 1984, pp.37-48.
- BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la Langue*, Paris, coll. Point/Essais, Seuil, 1984, pp.63-69.

- BERCOT, Martine, « Poétique de l'ambiguïté dans les *Chimères* », in *La Rêve et la Vie* : Aurélia, Sylvie, Les Chimères, Paris, coll. Société des Études romantiques, C.D.U. et SEDES, 1986, pp.97-107.
- BLONDEL, Charles, « Les volitions », *Nouveau Traité de Psychologie*, dir. Georges Dumas, Paris, Félix Alcan, 1939, pp.317-397.
- BOISNARD, Philippe, « Espacement et distinction », in *Cahier critique de Poésie*, n°19, Marseille, Centre international de Poésie, 2010, pp.57-62.
- BOUSQUET, Joë, « A propos des *Fleurs de Tarbes* », *Joë Bousquet dans les Cahiers du Sud*, Marseille, Rivages, 1981, pp.138-160.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, « Jeu de l'incipit et travail de la correction dans l'écriture automatique : L'exemple de *L'Immaculée Conception* », in *Une Pelle au Vent dans les Sables du Rêve*, dir. Michel Murat et Marie-Paule Berranger, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992, pp.124-144.
- CHOPIN, Henri, « Poésie sonore... après vient la musique », in *Opus international*, n°40-41, janvier 1973, p.68.
- COLLET, François et HEIDSIECK, Bernard, « Entretien », in *Cahier critique de Poésie*, n°19, Marseille, Centre international de Poésie, 2010, pp.5-12.
- DEMARCO, Jacques et THOMMEREL, Yoann, « Conversation avec Bernard Heidsieck », in *Fusées 17*, Auvers-sur-Oise, Carte Blanche, 2010, pp.18-24.
- FOUCAULT, Michel, « La Psychologie de 1850 à 1950 », in *Dits et Écrits*, t.I, Paris, coll. Bibliothèque des Sciences humaines, Gallimard, 1994, pp.1209-137.
- HEIDSIECK, Bernard, « Cet œil a tout retenu : merci ! », in *Poésie en Action*, dir. Françoise Janicot, Issy-les-Moulineaux, Loques/NèPE, 1984, pp.51-60.
- JENNY, Laurent, « L'Automatisme comme mythe rhétorique », in *Une Pelle au Vent dans les Sables du Rêve*, dir. Michel Murat et Marie-Paule Berranger, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992, pp.27-32.
- JENNY, Laurent, « Fictions du Moi et figurations du Moi », *Figures du Sujet lyrique*, dir. Dominique Rabaté, Paris, coll. Perspectives littéraires, Presses universitaires de France, 1996, pp.99-111.

- LAGACHE, Daniel, « La Psychanalyse et la structure de la personnalité », *Agressivité Structure de la Personnalité et autres Travaux, Œuvres IV*, Paris, coll. Bibliothèque de Psychanalyse, PUF, 1982, pp.191-237.
- LE BRETON, Georges, « L'Alchimie dans "Aurélia" : "Les Mémorables" », in *Fontaine*, n°45, octobre 1945, pp.687-706.
- LE BRETON, Georges, « La Clé des *Chimères* : l'alchimie », in *Fontaine*, n°44, été 1945, pp.441-460.
- MEITINGER, Serge, « Quelques hypothèses à propos de l'hermétisme des *Chimères* », *Le Rêve et la Vie : Aurélia*, Sylvie, Les *Chimères*, Paris, coll. Société des Études romantiques, C.D.U. et SEDES, 1986, pp.135-147.
- MIZUNO, Hisashi, « La Formation de la prose poétique dans *La Bohème galante* de Gérard de Nerval », in *Kobe Kaisei Review*, n°39, 2000, pp.1090-132.
- MIZUNO, Hisashi, « Le lyrisme nervalien dans *Petits Châteaux de Bohême* », in *Europe*, n°935, pp.68-79.
- MAULPOIX, Jean-Michel, « La quatrième personne du singulier : esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », in *Figures du sujet lyrique*, dir. Dominique Rabaté, Paris, coll. Perspectives littéraires, Presses universitaires de France, 1996, pp.147-160
- MURAT, Michel, « Jeux de l'automatisme », in *Une Pelle au Vent dans les Sables du Rêve*, dir. Michel Murat et Marie-Paule Berranger, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992, pp.5-25.
- PORZAMPARC, Renaud de, « La filiation impossible chez Antonin Artaud », in *Psychiatries*, n°132-133, 2001, pp.72-77.
- RABATÉ, Dominique, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », in *Figures du Sujet Lyrique*, dir. Dominique Rabaté, Paris, coll. Perspectives littéraires, Presses universitaires de France, 1996, pp.65-79.
- RIFFATERRE, Michael, « L'Illusion référentielle », in *Littérature et Réalité*, dir. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, coll. Points, Seuil, 1982, pp.91-118.

- SOJCHER, Jacques, « De l'un et du multiple ou de l'impossible », *Cahiers Witkiewicz n°4 : Actes du Colloque international « Witkiewicz » de Bruxelles, novembre 1981*, Lausanne, L'Age d'Homme, pp.95-99.
- WEDELL, Noura, « Tentative de (re)description du *Carrefour de la Chaussée d'Antin* », in *Cahier critique de Poésie*, n°19, Marseille, Centre international de Poésie, 2010, pp.49-56.
- WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy, « De la forme pure », *Cahiers Witkiewicz n°2 : Witkiewicz et la Peinture*, Lausanne, L'Age d'Homme, pp.25-47.
- WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy, « Du théâtre artistique », *Cahiers Witkiewicz n°1 : Witkiewicz et le Théâtre*, Lausanne, L'Age d'Homme, pp.33-51.
- WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy, « Introduction à la théorie de la forme pure au théâtre », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°73, Gallimard, 1970, pp.3-30.
- WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy, « Précision sur la question de la forme pure au théâtre », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°73, Gallimard, 1970, pp.31-69.
- WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy, « Les sentiments métaphysiques », *Cahiers Witkiewicz : Witkiewicz et la Philosophie*, n°5, Lausanne, L'Age d'Homme, pp.57-60.

Table des matières

INTRODUCTION	1
1^{ERE} PARTIE : LA CLINIQUE D'ARTAUD	10
1-0. L'ASPECT CLINIQUE IGNORE	10
1-1. LE DIAGNOSTIC ARTALDIEN	20
<i>1-1-1. Les questions tirées de la Correspondance</i>	<i>20</i>
<i>1-1-2. Inapplication et lucidité de l'esprit</i>	<i>36</i>
<i>1-1-3. Théorie de l'attention de Ribot</i>	<i>41</i>
<i>1-1-4. La Conscience morbide de Blondel</i>	<i>52</i>
<i>1-1-5. Automatisme artaldien et perte de la personnalité</i>	<i>61</i>
1-2. TRAITEMENT	73
<i>1-2-0. Artaud et la psychologie</i>	<i>73</i>
<i>1-2-1. Rupture avec le surréalisme</i>	<i>74</i>
<i>1-2-2. Deux textes théoriques</i>	<i>79</i>
<i>1-2-3. Conditions intérieures de l'âme</i>	<i>80</i>
<i>1-2-4. Deux séries d'image dans L'Art et la Mort</i>	<i>95</i>

1-2-5. <i>Paolo Uccello</i>	116
2^E PARTIE : L'AVATAR DE LA CRUAUTE	122
2-0. LA CRUAUTE : UNE NOTION CENTRALE DU THEATRE ARTALDIEN	122
2-1. LE THEATRE SANS CRUAUTE	124
2-1-1. <i>Le Théâtre d'Artaud dans les années 20</i>	124
2-1-2. « <i>Ignorer le théâtre</i> »	125
2-1-3. <i>Double extérieur</i>	132
2-1-4. <i>Position du texte</i>	138
2-2. LE THEATRE DE LA CRUAUTE	147
2-2-0. <i>Trois éléments qui caractérisent le double</i>	147
2-2-1. <i>La Peste</i>	154
2-2-2. <i>La métaphysique</i>	162
2-2-3. <i>La cruauté</i>	177
2-2-4. <i>La Cruauté antérieure</i>	195
2-3. LE THEATRE DE LA CRUAUTE « POSTERIEURE »	199
2-3-1. <i>Souffle et cri</i>	199
2-3-2. <i>Avatars de la nécessité</i>	206
2-3-3. <i>Anatomie et aliénation</i>	214
2-4. DE L'AVANT A L'APRES, DE L'INTERIEUR A L'EXTERIEUR.....	220
3^E PARTIE : LE MONDE SEMPITERNEL	223
3-0. DU THEATRE A LA POESIE.....	223
3-1. REVOLTE CONTRE LA POESIE	228

3-1-1. <i>La poésie et le moi</i>	228
3-1-2. <i>Le lyrisme de Nerval</i>	233
3-1-3. <i>« Je » de la lecture</i>	242
3-2. POESIE FECALE	257
3-2-1. <i>Lewis Carroll comme « le moi et le soi » de la poésie</i>	257
3-2-2. <i>Extériorité et postériorité de la fécalité</i>	260
3-2-3. <i>Ignorance, au commencement</i>	264
3-3. ARTAUD COMME POETE CONTEMPORAIN	272
3-3-1. <i>La poésie contemporaine comme modernité négative</i>	272
3-3-2. <i>La négativité de la poésie phonétique</i>	275
3-3-3. <i>Bernard Heidsieck, lecteur d'Artaud</i>	279
CONCLUSION	292