

Université Lumière Lyon 2

École doctorale Lettres, Langues, Linguistiques & Arts

Passages XX-XXI

Thèse de doctorat :

Antonin Artaud épistolier

une pratique paradoxale de l'expression du moi

Présentée et soutenue par Toshinobu KARIYA

Directeur de thèse : Monsieur Jean-Pierre Martin

Date de la soutenance : le 10 juin 2013

Jury :

Madame Nathalie Barberger (Université Lyon 2)

Monsieur Jean-Pierre Martin (Université Lyon 2)

Monsieur Dominique Rabaté (Université Paris 7)

Monsieur Jérôme Roger (Université Bordeaux 3)

Notes liminaires

Les citations respectent en principe l'orthographe, l'alinéa et le soulignement de l'édition de référence. Quand ce n'est pas le cas, cela est indiqué entre guillemets.

Les références sont indiquées en note de pied de page. Pour les titres d'ouvrages d'Antonin Artaud, j'utilise les abréviations suivantes.

OC : *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1956-1994.

LGA : *Lettres à Génica Athanasiou*, Paris, Gallimard, 1969.

NER : *Nouveaux Écrits de Rodez*, Paris, Gallimard, 1977.

Quarto : *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, coll. « Quarto ».

Pour les *Œuvres Complètes*, le numéro de tome est indiqué en chiffre romain après OC. Pour le tome I et le tome XIV qui comptent deux volumes, les signes ★ et ★★ après le chiffre romain renvoient respectivement au premier volume et au deuxième volume. Pour les tomes I-IX, les pages référées sont celles de la nouvelle édition augmentée.

Quant aux textes qui figurent à la fois dans les *Œuvres* de la collection « Quarto » et dans les *Œuvres Complètes*, je me réfère toujours aux *Œuvres Complètes*.

CHAPITRE I.
UN ENTRE-DEUX DE LA RÉALITÉ
ET DE L'ŒUVRE

1. La correspondance par rapport à l'œuvre

Le cas le plus fréquent est qu'un écrivain ne publie sa correspondance qu'après avoir déjà derrière lui une œuvre connue du public. Certains, bien sûr, écrivent des lettres avant même de commencer leur carrière littéraire, des lettres dignes d'un intérêt littéraire. D'autres en écrivent en même temps que leur œuvre, suspendant pour cela momentanément leur travail en cours, et leurs lettres, quelquefois magnifiques, méritent aussi de figurer dans leur œuvre. Par exemple, Rainer Maria Rilke envoie, en automne 1907, à sa femme Clara de nombreuses lettres dans lesquelles se trouvent des réflexions sur Cézanne, dont il espère ultérieurement tirer un ouvrage. Toutefois ce projet ne verra jamais le jour. Nous connaissons aujourd'hui la valeur de ces lettres grâce à leur publication en un volume à part comme s'il s'agissait d'une œuvre posthume. On connaît aussi le cas de Paul Valéry, qui s'est abstenu délibérément de publier son œuvre poétique jusqu'à *La Jeune Parque*. Pourtant aujourd'hui, personne ne nierait l'importance de la correspondance qu'il a entretenue avec André Gide pendant cette période de silence public. Pour le jeune Valéry, la correspondance avec Gide tient place d'œuvre. Il lui écrit dans une lettre du 16 novembre 1891 :

[...] je songe à cette littérature admirable que l'on inventerait : d'écrire chacun de ses livres totalement pour un Seul... Mais n'est-ce pas la vertu magique et fragile de la Correspondance ? La lettre qui, des minutes présentes, nous force à donner l'amical parfum, sans omettre les intentions de la veille, quand on se voyait, n'est-elle une œuvre d'art

ornemental charmante, un délice consenti à deux et avec le Temps, une véridique essence d'heure émue, et qui s'évente un peu dans le tiroir, juste assez pour qu'elle s'affine ?¹

Mais, malgré la haute estime qu'il en avait et l'intention probable qu'il avait d'une publication future au moment même de sa rédaction², sa correspondance avec Gide ne trouvera place parmi ses œuvres qu'après sa mort, donc ne s'inscrit qu'après celle-ci aux yeux des lecteurs. Dans la plupart des cas, c'est quand les écrivains ont déjà une œuvre ou qu'ils ont acquis une certaine notoriété que le public peut découvrir leur vie, leur pensée intime et les secrets de leur œuvre, à travers leur correspondance. Le cas d'Antonin Artaud, qui commence sa carrière littéraire par la publication de ses lettres à Jacques Rivière (parues sous le titre d' « une Correspondance » dans *La Nouvelle Revue Française* en septembre 1924), semble donc exceptionnel.

En fait la *Correspondance avec Jacques Rivière* n'est pas le premier texte qu'il publie. Artaud écrivait depuis 1916 des poèmes et d'autres textes pour plusieurs revues mineures. En 1923, il fonde la revue *Bilboquet*, qu'il rédige dans son intégralité et qui n'aura que deux numéros, et publie le recueil de poèmes, *Tric Trac du Ciel*, qu'il dit être « le premier livre qui ait paru de [lui]³ ». Mais, dans le préambule de ses *Œuvres Complètes*, dont on lui promettra la publication chez Gallimard de son vivant (en août 1946), Artaud exprimera son intention d'en écarter son premier recueil car, dit-il : « Ce

¹ André Gide et Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*, Paris, Gallimard, 2009, p. 184.

² Valéry écrit à Gide le 12 septembre 1898, le lendemain de l'enterrement de Mallarmé : « Je te prie de garder cette lettre qui est une description exacte d'hier. Je t'en demanderai plus tard une copie car je n'ai pas envie ni courage d'écrire tout ceci pour moi maintenant [*ibid.*, p. 507] ».

³ « Préambule », OCI★, p. 7.

petit livre de vers en effet ne me représente en aucune façon⁴ ». Par contre, c'est de la *Correspondance avec Jacques Rivière* qu'Artaud datera le commencement de sa carrière dans le même préambule; c'est elle qu'il insérera au début de ses *Œuvres Complètes* pour les inaugurer, juste après le préambule ainsi que deux textes écrits en 1946, qui sont aussi des sortes de lettres. Qu'Artaud débute sa carrière littéraire et de ses "œuvres" par une correspondance me semble décisif non seulement parce que la célébrité de la revue où elle apparaît l'aura autorisé à accéder à des cercles littéraires plus larges, mais aussi parce que la forme épistolaire qu'il entreprend par hasard lui aura permis de s'exprimer autrement, de créer un espace où faire passer sa voix.

Considérer les lettres comme des œuvres pourrait être problématique, au moins en ce qui concerne les écrivains depuis 19^e siècle. Comme je l'ai écrit plus haut, il y a d'abord l'œuvre, produit d'un travail, et puis les lettres ou les cahiers, c'est-à-dire des documents secondaires et complémentaires pour le déchiffrement de l'œuvre : l'œuvre est un aboutissement, et les écrits intimes semblent des à-côtés mineurs en comparaison — telle est la hiérarchie qui d'ordinaire semble s'imposer. Par exemple, on admire et analyse la correspondance de Flaubert, mais on ne la confondrait jamais avec ses œuvres. Bien qu'on admette leur propre valeur, on ne s'empêche pas de lire ses lettres à côté de et par rapport à ses œuvres, comme le montre significativement, me semble-t-il,

⁴ *Ibid.*, p. 7. *Tric Trac du Ciel* apparaîtra malgré tout dans ce tome, dont la parution date de 1956.

le titre d'un recueil d'études sur sa correspondance : *L'Œuvre de l'œuvre*⁵. Flaubert, chez qui on trouve un mépris à l'égard de la correspondance⁶, peut être un exemple particulier. Mais on aurait la même attitude envers la correspondance de n'importe quel écrivain. Comme Vincent Kaufmann l'écrit dans son article « Relations épistolaires », « [on] ne lirait pas les correspondances s'il n'y avait pas des œuvres [...] »⁷. On a affaire à un écrivain, non pas à un simple épistolier.

Naturellement, il y a plusieurs types de lettres, dont certaines écrites en vue de la publication, comme les lettres ouvertes. Est-ce alors l'intention de la publication à l'origine qui fait d'une lettre une œuvre à part entière ? Mais les *Lettres dites « du Voyant »* de Rimbaud ou la *Lettre au père* de Kafka, qui n'étaient pas destinées par leur auteur à la publication, ne sont-elles pas considérées comme œuvres ou au moins quasiment comme telles ? N'ont-elles pas en elles-mêmes une valeur esthétique ? Qu'est-ce qui donne à une lettre sa valeur esthétique, valeur grâce à laquelle elle deviendrait une œuvre ? Et en fin de compte qu'est-ce que l'œuvre ? Je n'ai pas l'intention d'approfondir ces questions trop générales pour mon sujet. On pourrait leur

⁵ Cf. *L'Œuvre de l'œuvre, Études sur la correspondance de Flaubert*, sous la direction de Raymonde Debray-Genette et Jacques Neefs, Presses Universitaires de Vincennes, 1993.

⁶ Par exemple, dans une lettre à sa nièce Caroline du 16 janvier 1879, Flaubert se plaint : « Et à propos de lettres, je suis tanné d'en écrire ! J'ai envie de publier dans les journaux que je ne répondrai plus à aucune : quatre aujourd'hui ! Six hier ! Autant avant hier ! Mon temps est mangé par ce gribouillage imbécile ».

⁷ Vincent Kaufmann, « Relations épistolaires, De Flaubert à Artaud », in *Poétique*, n° 68, novembre 1986, p 389.

donner des réponses et trouver des critères sans qu'ils puissent être applicables à tous les cas. En constatant l'utilité que présente la correspondance, celle d'« entrevoir les souterraines fondations d'une œuvre érigée en monument », Geneviève Haroche-Bouzinac écrit : « On se doute que le rapport de la lettre à l'œuvre est infiniment plus complexe que cette relation instaurée par la critique entre sous-sols et étages nobles de la littérature⁸ ». Il faut éviter la généralisation, parce que « le rapport interne qui se tisse entre œuvre et correspondance offre des nuances qui sont particulières à chaque écrivain ».

Ainsi chez Artaud, quel rapport peut-on établir entre l'œuvre et la lettre, alors que leur frontière paraît brouillée ? L'œuvre est chez lui une notion tout à fait problématique. Il utilise parfois le mot d'œuvre sans lui prêter beaucoup d'attention. Mais, en commençant sa carrière littéraire, il ne cesse de le mettre en cause, à moins qu'il ne l'écarte ou le dénie. C'est ce que nous montre le premier texte (non pas la préface, parce que « ceci n'est pas plus une préface à un livre, que les poèmes [...] ») de *L'Ombilic des Limbes* :

Là où d'autres proposent des œuvres je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit.

La vie est de brûler des questions.

Je ne conçois pas d'œuvre comme détaché de la vie⁹.

Et aussi une des phrases les plus citées du *Pèse-Nerfs* :

⁸ Geneviève Haroche-Bouzinac, *L'Épistolaire*, Paris, Hachette, 1995. p. 109.

⁹ « Là où d'autres... », *L'Ombilic des Limbes*, OCI★, p. 49.

Et je vous l'ai dit : pas d'œuvres, pas de langue, pas de parole, pas d'esprit, rien.

Rien, sinon un beau Pèse-Nerfs.

Une sorte de station incompréhensible et toute droite au milieu de tout dans l'esprit¹⁰.

Il semble donc qu'il y ait antinomie entre d'un côté l'œuvre et de l'autre la vie, ou une sorte de courant vital insaisissable. Et l'on pourrait croire que la correspondance représente la vie. Pourtant, le problème n'est pas simple comme cette division schématique pourrait le faire croire. Il y a, entre les deux termes que sont l'œuvre et la vie, des mouvements complexes et paradoxaux qui traversent toute l'« œuvre » d'Artaud, mouvements qui changent souvent de direction. Dans ce chapitre, je vais examiner les premiers textes épistolaires pour tenter de comprendre la relation qu'entretient sa correspondance avec les deux autres termes. Et l'on pourra déjà trouver tous ces mouvements dans la *Correspondance avec Jacques Rivière*, même s'ils ne sont qu'en germe.

2. Impossibilité d'achever l'œuvre

En 1956, quelques mois après la parution du premier tome des *Œuvres Complètes* d'Artaud, Maurice Blanchot consacre un article au poète, particulièrement à sa *Correspondance avec Jacques Rivière*. Intitulé « Artaud », cet article, qui sera inséré dans *Le Livre à venir*, est précurseur de la lecture moderne d'Artaud. Blanchot, qui n'est pas alors, me semble-t-il, suffisamment au fait de la gravité de la maladie dont Artaud

¹⁰ *Le Pèse-Nerfs*, *ibid.*, p. 101.

souffre ni du devenir de son œuvre, y remarque déjà une « anomalie ». Cette « anomalie », que Blanchot nommera « impossibilité de penser qu'est la pensée », vient tout d'abord de ce que des « poèmes qu'il [Jacques Rivière] juge insuffisants et indignes d'être publiés cessent de l'être, lorsqu'ils sont complétés par le récit de l'expérience de leur insuffisance¹¹ ». C'est l'impossibilité d'atteindre à l'œuvre qui déclenche le premier mouvement.

Au début, ou plutôt avant le début, il y avait quelque chose qu'il conviendrait d'appeler œuvre, c'est-à-dire des poèmes. En mars 1923, Artaud les envoie à l'une des grandes revues littéraires, *La N.R.F.* en espérant qu'ils seront publiés¹². Ce qui s'ensuit est aujourd'hui presque légendaire. Le directeur de la revue, Jacques Rivière, les refusera. Parce que, pour lui, il y avait dans les poèmes d'Artaud « des maladresses et surtout des étrangetés déconcertantes¹³ ». Vingt-trois ans plus tard, dans le préambule de ses *Œuvres Complètes*, Artaud se rappelle le style de ses poèmes d'avant la *Correspondance avec Jacques Rivière*, style qui ne le représentaient pas :

[...] ils ont un petit air désuet d'une littérature à la Marie Laurencin, à la Dignimont, à la Utrillo, à la Francis Carco, à la André Salmon, à la Raoul Dufy, farces d'un style qui n'en est pas un et qui fut, je crois, instauré par Matisse, comme l'aveu d'une impuissance

¹¹ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986, « Folio », p. 50.

¹² Les poèmes qu'Artaud a alors envoyés à Rivière sont « deux courtes poésie [LGA, p. 46] » dont les titres restent inconnus. En outre, Artaud lui a envoyé, au cours de leur correspondance, « Cri » qui apparaît comme exemple dans la *Correspondance*, « Boutique fantasque », « Poème mental », et très probablement « Nuit ». Cf. OCI★, p. 277.

¹³ Lettre de Jacques Rivière du 25 juin 1923, *Correspondance avec Jacques Rivière*, *ibid.*, p. 26.

enragée, comme d'un dandy qui ferait glacer ses manchettes, n'ayant plus pour col de chemise que le tronc d'un guillotiné.

Ils portent en plus en eux ces afféteries inquiétantes d'un style qui commença à se faire jour vers la fin de l'autre guerre, celle de 1914-1918, et qui s'oublia lui-même extrêmement loin de lui-même bien avant que ne commençât celle-ci¹⁴.

Dans ces poèmes, qui ne sont qu'un reflet d'un « style qui n'en est pas un » et de l'époque, Artaud ne parvenait donc pas à se représenter : « Je ne suis donc parvenu à introduire ma trame dans ces poèmes avortés, [...] »¹⁵.

Néanmoins, malgré « des maladresses » et « des étrangetés déconcertantes », ces poèmes intéressent Rivière par « une certaine recherche » qu'il y perçoit. En conséquence, bien qu'irrecevables, ils l'incitent à souhaiter rencontrer leur auteur et à lui écrire une lettre : « S'il vous était possible de passer à la revue un vendredi, entre quatre et six heures, je serais heureux de vous voir¹⁶ ». Effectivement, Artaud passera le voir. Mais le soir même de leur conversation, il enverra une lettre où il expliquera la défaillance de ces poèmes. Alors, la question ne sera plus du tout la même. Artaud n'arrive pas à perfectionner ses poèmes à cause d'une « maladie » dont il souffre. C'est par rapport à elle que l'on doit les considérer. Voici la célèbre confession :

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. Mots, formes de phrases, directions intérieures de la pensée, réactions simples de l'esprit, je suis à la poursuite constante de mon être intellectuel. Lors donc que *je peux saisir une*

¹⁴ « Préambule », *ibid.*, p. 7.

¹⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹⁶ Lettre de Jacques Rivière du 1^{er} mai 1923, *Correspondance avec Jacques Rivière*, *ibid.*, p. 23.

forme, si imparfaite soit-elle, je la fixe, dans la crainte de 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 fait¹⁷.

Il ne s'agit plus de la recevabilité de ses poèmes par *La N.R.F.*, c'est-à-dire de la possibilité de leur parution dans la revue, mais « de leur recevabilité absolue, de leur existence littéraire ». Même si la question revient au même pour Artaud (pour lui, si l'on admet « leur existence littéraire », il serait obligatoire de les publier), c'est une autre qui surgit ici. Les poèmes qu'Artaud compose sont des « lambeaux que j'ai pu regagner sur le néant complet ». S'il ne les regagne pas, il ne sera rien. C'est pourquoi ses poèmes doivent avoir une valeur, si imparfaits qu'ils soient.

Certes Artaud revendique une « existence littéraire », mais ce n'est pas sur le plan littéraire qu'il demande à être jugé (l'adjectif « littéraire » pose tout de même une ambiguïté qui traverse toute l'œuvre d'Artaud). En effet la réponse de Rivière, sous forme de diagnostic littéraire, l'irritera. Rivière dit : « [...] 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 harmonieux¹⁸ ». Six mois plus tard, Artaud répondra :

De votre réponse, je vous en ai voulu pendant longtemps. Je m'étais donné à vous comme un cas mental, une véritable anomalie psychique, et vous me répondiez par un jugement littéraire sur des poèmes auxquels je ne tenais pas, auxquels je ne pouvais pas

¹⁷ Lettre du 5 juin 1923, *ibid.*, p. 24.

¹⁸ Lettre de Jacques Rivière du 25 juin 1923, *ibid.*, p. 26.

tenir. Je me flattais de n'avoir pas été compris de vous. Je m'aperçois aujourd'hui que je n'avais peut-être pas été assez explicite, et cela encore pardonnez-le-moi¹⁹.

Artaud sait assez que ses poèmes, ce sont des échecs, qu'ils sont « avortés ». Il n'espère pas que « le temps ou le travail remédieront à ces obscurités ou à ces défaillances²⁰ ». Ce qu'il veut savoir est si le destinataire les accepte tels quels ou pas. Selon les critères littéraires, ses poèmes ne sont rien, il ne pouvait donc pas tenir à eux. Pourtant il ne peut pas admettre qu'ils ne soient rien puisqu'ils sont les produits de la maladie, de cette « véritable anomalie psychique ». Pour en informer mieux le destinataire, Artaud essaie de donner des précisions, des expressions à sa maladie singulière :

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 bénéfices 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)²¹.

Or, un autre glissement se produit dès que la confession d'Artaud commence. C'est que, plus que dans ses poèmes « avortés », c'est dans ses lettres-confessions qu'Artaud s'exprime le mieux, parle le mieux de sa « véritable anomalie psychique ». Ce qu'il essayait de réaliser dans ses poèmes, c'est-à-dire dans ses œuvres, se réalise

¹⁹ Lettre du 29 janvier 1924, *ibid.*, p. 27.

²⁰ Lettre du 5 juin 1923, *ibid.*, p. 25

²¹ Lettre du 29 janvier 1924, *ibid.*, p. 28.

d'une certaine manière dans ses lettres, donc hors de l'œuvre. On y assiste à l'apparition de tournures et d'expressions chères à Artaud. Et Rivière ne manque pas d'apercevoir ce changement :

Mais comment y échappez-vous si bien quand vous tentez de définir votre mal ? Faut-il croire que l'angoisse vous donne cette force et cette lucidité qui vous manquent quand vous n'êtes pas vous-même en cause ? Ou bien est-ce la proximité de l'objet que vous travaillez à saisir qui vous permet tout à coup une prise si bien assurée ? En tout cas, vous arriverez, dans l'analyse de votre propre esprit, à des réussites complètes, remarquables, et qui doivent vous rendre confiance dans cet esprit même, puisque aussi bien l'instrument qui vous les procure c'est encore lui²².

Il pourrait s'agir d'un doute jeté sur sa maladie, ce qu'Artaud essaiera de démentir dans sa réponse. Je reviendrai sur ce malentendu ou cette ambiguïté qui hante ses textes. Ce qu'il faut constater pour le moment, c'est l'avantage propre à la lettre qui facilite pour Artaud l'accès à l'expression — un avantage dont il ne pourra s'empêcher d'être conscient et qu'il mentionnera quelquefois. Je suspends ici l'examen de la *Correspondance avec Jacques Rivière*, dont il reste plusieurs thèmes à évoquer, afin de me pencher sur l'intérêt de la lettre selon Artaud.

3. Les lettres contre la gratuité

Comme on le verra plus loin, dans les années 1920, des publications épistolaires prolifèrent chez Artaud à la suite de la *Correspondance avec Jacques Rivière*. Cela

²² Lettre de Jacques Rivière du 25 mars 1924, *ibid.*, p. 34.

invite à croire au rôle important qu'a joué la remarque ci-dessus de Rivière. D'autre part, il me semble qu'Artaud n'a laissé que peu d'analyses du mode épistolaire au regard de l'importance qu'il revêt pour lui. Il n'a fait qu'exprimer parfois naïvement sa prédilection pour cette forme. Par exemple, cette phrase dans le premier texte de *L'Ombilic des Limbes*, phrase qui vient après celles déjà citées (« Je ne conçois pas d'œuvre comme détachée de la vie ») et qui annonce les composants du recueil :

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 esprit²³.

Mais est-ce une prédilection, ou bien une méthode faute de mieux ? Dans sa *Correspondance avec Jacques Rivière*, Artaud lui présentait un de ses poèmes comme un « pis aller ». Alors, ses lettres qui suppléent ses poèmes avortés en expliquant leur défaillance, ne sont-elles pas des pis-aller de pis-aller ? Des années plus tard, quand il ne parvient pas à achever ou à s'attaquer à des articles, Artaud recourra encore à la forme épistolaire. En mars 1932, il rédige « le Théâtre Alchimique » à la demande de Jules Supervielle pour la revue argentine *Sur*, article qui sera inséré dans *Le Théâtre et son Double*. Or, n'ayant très probablement pas pu trouver une manière de commencer, il commence l'article comme une lettre. Il n'en reste plus de trace dans l'article publié, mais on peut trouver le projet de la lettre dans le « Dossier du Théâtre et son Double » des *Œuvres Complètes* :

²³ « Là où d'autres... », *L'Ombilic des Limbes*, *ibid.*, p. 49.

Jeudi 17 mars 1932

Cher ami,

Permettez-moi de vous adresser mon article sous forme de lettre. C'est le seul moyen que j'ai de lutter contre un sentiment absolument paralysant de gratuité et d'en venir à bout depuis plus d'un mois que j'y pense²⁴.

Un autre exemple date de la même époque : le compte rendu de la représentation des *Tricheurs* de Steve Passeur à l'Atelier. Il n'y a pas non plus trace de la lettre dans l'article publié. Mais une lettre qu'Artaud a écrite à Jean Paulhan révèle que l'article a été initialement conçu comme une lettre : « Recevez, cher ami, mes sentiments très affectueux et excusez-moi de vous avoir écrit une lettre, mais si humoristique que cela semble je n'aurais pas pu sans cela faire l'article²⁵ ». (Notons en passant aussi que des fragments composant « Sur le Théâtre Balinais », l'un des articles inclus dans *Le Théâtre et son Double*, ont pour source des lettres et que surtout sa partie centrale était originellement une lettre à Paulhan, un peu remaniée. *Le Théâtre et son Double* peut être ainsi considéré comme un livre tramé de lettres).

C'est donc contre le « sentiment absolument paralysant de gratuité » qu'Artaud recourt à la forme lettre pour écrire et s'exprimer. On pourrait alors se demander pourquoi la lettre lui épargne ce sentiment de « gratuité ». La « gratuité », soit le manque de base pour l'énonciation, que cause le face-à-face avec les mots dans la confection des textes détachés de la vie, et qu'aggrave sa maladie, Artaud peut-il la

²⁴ Dossier du « Théâtre alchimique », OCIV, p. 227.

²⁵ Lettre à Jean Paulhan de début mars 1932, OCIII, p. 280.

résoudre en écrivant une lettre, parce que là il serait lui-même « en cause » et où « la proximité de l'objet » serait assurée comme Rivière le lui écrit ? Peut-être que oui. En effet, dans l'écriture de lettres, il peut y avoir des moments où la proximité du moi écrit au moi écrivant serait mise en doute, moments critiques qu'Artaud subira comme nous allons le voir plus tard. Mais, en principe, on peut y voir l'existence d'un dispositif qui contraint le scripteur à s'insérer dans telle ou telle situation et à se poser comme "je" par rapport à cette situation et aux destinataires, même s'il ment ou se travestit.

Ne pouvant pas concevoir une œuvre autonome, Artaud se sert de plusieurs moteurs d'écriture : lettre, traduction, description de dessins, conférence, etc.; ils puisent tous leur force de déclenchement dans l'extérieur ou la situation, qui restreint et rend claire la position du "je" énonciateur. Et parmi ceux-ci, le mode épistolaire est sans doute le moteur privilégié par Artaud. Artaud n'est évidemment pas le seul à se servir de la lettre comme déclencheur de l'écriture. Parmi d'autres grands écrivains-épistoliers, Rilke recourait souvent à la lettre pour atteindre à son œuvre en convertissant celle-là en celle-ci : plusieurs parties des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* proviennent de lettres que Rilke a écrites à sa femme ou à Lou Andréas Salomé. Mais pour Rilke et pour d'autres écrivains et poètes, même s'ils ont une grande prédilection pour les lettres, elle doivent rester le moteur de l'écriture, rester dans la coulisse, puisque leur accomplissement ne se trouve pas là mais dans l'œuvre. Dans une lettre à sa femme du 24 juin 1907 (c'est la lettre que Blanchot aussi cite dans son article sur Artaud pour comparer les attitudes de ces deux écrivains), Rilke réfléchit sur l'œuvre d'art :

[...] si l'œuvre d'art constitue une aide considérable pour celui qui la crée, c'est précisément qu'elle est l'essence de sa vie; le grain du rosaire où c'est sa vie qui prie, la preuve sans cesse renouvelée de son unité et de sa véracité, preuve qui ne s'adresse qu'à lui-même et ne se manifeste à l'extérieur qu'anonymement, comme nécessité, comme réalité, comme être.

Nous sommes donc sûrement appelés à nous sonder, à nous éprouver par rapport à une exigence extrême, mais probablement aussi, tenues de ne pas l'exprimer, la partager, la communiquer *avant* d'entrer dans notre travail : car c'est en tant qu'elle est unique, incompréhensible en fait et en droit à autrui, comme une sorte de folie personnelle, que cette exigence doit entrer dans l'œuvre pour y trouver sa validité et manifester la loi, tel un dessin naturel que la transparence de l'art seule révèle [Rilke souligne]²⁶.

Rilke, qui a écrit beaucoup de lettres magnifiques dont certaines même sont publiées à part, s'abstient de rendre public le moteur de son œuvre que sont ses lettres, parce que l'on ne le comprendra que cristallisé comme œuvre. D'autre part, il est facile d'imaginer que certains n'aiment généralement pas exhiber leur vie intime en laissant publier leurs lettres pour le moins de leur vivant. Quant à Artaud, il semble ne pas avoir cette sorte de réticence. Certainement, avant de pouvoir affirmer cela, il faudra beaucoup de réserves sur lesquelles je reviendrai; notons, pour le moment, que ses articles sur le théâtre auxquels je me suis référé ci-dessus n'apparaissent pas sous forme de lettre. Mais apparaître tel quel en public, c'est juste ce qu'il demande concernant la publication de la *Correspondance avec Jacques Rivière*. Publier ses lettres telles quelles, ce serait aussi une stratégie contre la « gratuité ».

²⁶ Rainer Maria Rilke, *Œuvres*, tome 3, Paris, Seuil, 1976, p. 91. À l'époque de cette lettre, Rilke séjourne à Paris et fréquente les musées. En écrivant ceci, il pense surtout à Van Gogh. Mais cette réflexion s'applique sûrement à son propre travail.

4. *Effraction dans l'œuvre*

Dans *Kafka*, Gilles Deleuze et Félix Guattari, explorant les composantes de l'expression chères à ce romancier, pensent que ses « lettres font pleinement partie de l'œuvre », « parce qu'elles sont un rouage indispensable, une pièce motrice de la machine littéraire telle que la conçoit Kafka, [...] »²⁷. Tout d'abord, l'œuvre de Kafka, selon Deleuze et Guattari, « ne se définit pas par une intention de publication : Kafka ne songe évidemment pas à publier ses lettres, c'est plutôt l'inverse, il songe à détruire tout ce qu'il écrit comme si c'était des lettres ». Ils n'écartent donc pas les lettres des autres écrits, des autres pièces de cette machine littéraire qu'est l'œuvre de Kafka, à savoir les nouvelles et les romans. Et c'est peut-être « en fonction des lettres, de leurs exigences, de leurs potentialités et de leurs insuffisances, que les autres pièces seront montées ». Pour Artaud, dont les lettres à Rivière arrivent après des poèmes avortés, on pourrait inverser cette formule : c'est en fonction des autres pièces, poèmes ou essais, de leurs exigences, de leurs potentialités et de leurs insuffisances que la machine épistolaire sera montée²⁸. Par ailleurs, on pourrait revenir à la même formule que celle sur Kafka, mais

²⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 52.

²⁸ À première vue, tout semble opposer Artaud à Kafka. En effet, en 1947 dans un texte intitulé « Lettre contre la Cabbale, Artaud critique sévèrement le romancier : « 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 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 [Quarto, p. 1524] ».

par une logique inverse : les lettres à Artaud font pleinement partie de l'œuvre, parce qu'il exprimera plus tard à l'asile de Rodez l'intention de publier toutes ses lettres, c'est-à-dire qu'il ne veut pas voir de distinction entre l'œuvre et les lettres.

Toutefois, le problème est plus compliqué et résiste à cette simple formulation. Dans un article consacré à une des lettres d'Artaud, Philippe Le Touzé dit sans plus d'explication : « À la limite, chez Artaud, tout est lettre²⁹ ». En effet, c'est ce qu'on est tenté de dire en se rendant compte de l'importance de l'épistolaire chez Artaud. Mais il me semble qu'il faudrait une approche plus minutieuse pour traiter de cette question. Contrairement à ce qu'écrivent Deleuze et Guattari à propos de Kafka, la publication trace chez Artaud une ligne qui délimite la carrière et le devenir de son œuvre. Avant la *Correspondance avec Jacques Rivière*, Artaud écrivait naturellement des lettres, qu'il ne songeait pas à publier et qui ne le seront qu'après sa mort. Après la *Correspondance*, il va avoir l'intention de publier non pas toutes ses lettres mais certaines, tout en continuant à écrire d'autres formes de textes. Il serait nécessaire de ne pas lire tous ses écrits avec la même optique. Mais ce qu'il faut noter, c'est que, entre la rédaction de lettres et leur publication, il y a une zone grise, dont Artaud, toutefois, veut qu'elle soit infiniment claire, comme on le verra concernant la publication de la *Correspondance avec Jacques Rivière*. On pourrait appeler cela une mise en scène, ou bien une mise en

²⁹ Philippe Le Touzé, « Un cri incoercible : Lettre d'Antonin Artaud au docteur Allendy (30 novembre 1927), Études de style », in *Expériences limites de l'épistolaire, Lettres d'exile, d'enfermement, de folie*, Actes du Colloque de Caen, 16-18 juin 1991, Paris, Honoré Champion, 1993, p. 177.

œuvre paradoxale : une zone où s'entrecroisent la vie et l'œuvre. Tout cela commence avec la publication de la *Correspondance avec Jacques Rivière*.

Quelques démarches pour la publication sont déjà inscrites dans la *Correspondance* elle-même. Au cours de leur échange qui dure depuis un an, Artaud continue à insister auprès de Rivière sur la singularité et l'anormalité de la maladie dont il souffre et à laquelle ce dernier veut se montrer plus ou moins compréhensif. Il lui demande ce qu'il va faire de son poème : « Une chose me demeure un peu obscure dans votre lettre : c'est l'utilisation que vous comptez faire du poème que je vous ai adressé³⁰ ». Cet attachement a l'air de contredire sa déclaration du désintérêt littéraire : « si par hasard vous jugiez bon de le publier, je vous en prie, envoyez-moi des épreuves, il m'importe beaucoup de changer deux ou trois mots ». Mais malgré tout, selon Artaud, « Vous avez mis le doigt sur un côté de moi-même [...] ». De son côté, Rivière, qui se charge volontiers du rôle de confident, sera tellement impressionné par la confession de son correspondant qu'il lui proposera de publier leur correspondance : « Pourquoi ne publierions-nous pas la, ou les lettres que vous m'avez écrites ?³¹ » Cette proposition se fait non sans scrupule, elle est pour Rivière « une idée à laquelle j'ai résisté quelque temps, mais qui décidément me séduit ». Cette idée ne tardera pas à plaire à Artaud; sa

³⁰ Lettre du 7 mai 1924, *Correspondance avec Jacques Rivière*, OCI★, p. 38.

³¹ Lettre de Jacques Rivière du 24 mai 1924, *ibid.*, p. 39.

réponse date du lendemain de la proposition de Rivière : « votre idée me plaît, elle me réjouit, elle me comble, [...] »³².

Pourtant, on voit aussi un désaccord profond entre eux concernant la conception de cette publication. Voici le point de vue de Rivière :

Il n'y aurait qu'un petit effort de transposition à faire. Je veux dire que nous donnerions au destinataire et au signataire des noms inventés. Peut-être pourrais-je rédiger une réponse sur les bases de celle que je vous ai envoyée, mais plus développée et moins personnelle. Peut-être aussi pourrions-nous introduire un fragment de vos poèmes ou de votre essai sur Uccello ? L'ensemble formerait un petit roman par lettres qui serait assez curieux³³.

À quoi Artaud répond :

Pourquoi mentir, pourquoi chercher à mettre sur le plan littéraire une chose qui est cri même de la vie, pourquoi donner des apparences de fiction à ce qui est fait de la substance indéradicable de l'âme, qui est comme la plainte de la réalité ? Oui, votre idée me plaît, elle me réjouit, elle me comble, mais à condition de donner à celui qui nous lira l'impression qu'il n'assiste pas à un travail fabriqué. Je ne tiens pas à signer les lettres de mon nom. Mais il faut absolument que le lecteur pense qu'il a entre les mains les éléments d'un roman vécu. Il faudrait publier mes lettres de la première et remonter pour cela jusqu'au mois de juin 1923³⁴.

Rivière essaie de rendre sa lettre « moins personnelle ». Est-il hanté par la crainte de faire entendre une voix sinon privée, au moins inédite ? Officiellement, il n'est pas encore le correspondant d'Alain-Fournier ni de Paul Claudel; sa correspondance avec eux ne paraîtra qu'après la mort de Rivière, sept mois plus tard

³² Lettre du 25 mai 1924, *ibid.*, p. 40.

³³ Lettre de Jacques Rivière du 24 mai 1924, *ibid.*, p. 39.

³⁴ Lettre du 25 mai 1924, *ibid.*, p. 40.

dans *La N.R.F.* qui lui consacrera un numéro en hommage. Plus probablement, c'est le souci de l'œuvre qui l'obsède : le trop personnel n'atteindrait pas la compréhension publique. C'est ce que nous avons deviné dans la préoccupation de Rilke quand il se garde de montrer les coulisses de l'œuvre. Le souci de Rivière semble tout à fait naturel, puisqu'il est le directeur de *La N.R.F.* Pour lui, il faut que les lettres deviennent une œuvre pour avoir une qualité littéraire.

Pour Artaud, au contraire, peu importe la qualité littéraire. Il faut montrer la « réalité » telle quelle. Juste après la première confession de sa maladie (« Je souffre d'une effroyable maladie de l'esprit »), Artaud exprimait déjà la crainte de l'équivoque : « Tout ceci qui est très mal dit risque d'introduire une redoutable équivoque dans votre jugement sur moi³⁵ ». Dissiper l'équivoque, tout l'argument tourne autour d'une telle exigence tout au long de la *Correspondance*. Et faire entrer la « réalité » dans la publication, c'est étendre jusqu'au public le sans-équivoque qu'Artaud demandait à son correspondant.

La réalité est pour Artaud une notion aussi problématique que l'œuvre. Il faudra que j'y revienne plus loin. Mais ici, je note seulement ceci que, pour Artaud, la réalité est quelque chose d'insaisissable à cause de la maladie : « une maladie qui affecte l'âme dans sa réalité la plus profonde, et qui en infecte les manifestations³⁶ » : et un fragment du *Pèse-Nerfs* dit, « [u]ne espèce de déperdition constante du niveau normal de la

³⁵ Lettre du 5 juin 1923, *ibid.*, p. 24.

³⁶ Lettre du 25 mai 1924, *ibid.*, p. 41.

réalité³⁷ ». D'où ce « sentiment absolument paralysant de gratuité » comme Artaud l'écrira dans la lettre déjà citée à Supervielle. Mais le fait qu'il souffre, ce « cri même de la vie », c'est aussi une réalité. Artaud est obligé de l'éprouver dans ou par son corps, bien qu'il ne croie pas savoir assez l'exprimer. On sait qu'Artaud donne souvent, à sa souffrance qui l'empêche de saisir la réalité, des noms tels “néant”, “absence” ou “vide”, lesquelles sont elles-mêmes sa « réalité ». C'est à cette souffrance que, d'un coup par la publication, Artaud veut donner l'existence et la preuve de la réalité sans équivoque. La modification que Rivière lui propose risque de lui enlever l'existence. C'est pourquoi Artaud, s'opposant au projet de Rivière, croit bon d'affirmer ceci :

Un homme se possède par éclaircies, et même quand il se possède il ne s'atteint pas tout à fait. Il ne réalise pas cette cohésion constante de ses forces sans laquelle toute véritable création est impossible. Cet homme cependant existe. Je veux dire qu'il a une réalité distincte et qui le met en valeur. Veut-on le condamner au néant sous le prétexte qu'il ne peut donner que des fragments de lui-même ?³⁸

La publication est donc une occasion d'incarner une existence improbable et éphémère, qui, restée inédite, serait rendue « au néant ». Ce n'est pas la première fois qu'Artaud demande ou affirme la réalité par la publication. En février 1923, dans l'introduction de *Bilboquet*, Artaud commençait ainsi :

Il n'y a pas assez de revues, ou si l'on veut toutes les revues sont inutiles. Nous paraissons parce que nous croyons répondre à quelque chose. Nous sommes *réels*. Ceci au besoin nous dispense d'être nécessaires. Il devrait y avoir autant de revues qu'il y a *d'états*

³⁷ *Le Pèse-Nerfs*, *ibid.*, p. 89.

³⁸ Lettre du 25 mai 1924, *Correspondance avec Jacques Rivière*, *ibid.*, p. 40.

d'esprit valables. Le nombre des papiers imprimés serait alors réduits à très peu, mais ce très peu donnerait le précis et la somme de ce qui doit être pensé, ou de ce qui vaut d'être publié³⁹.

Artaud écrit cette introduction sous le pseudonyme d'Eno Dailor. On n'en sait pas exactement la raison. Ce qu'on peut constater, c'est l'insistance de la réalité, qui rend inutile l'argument même au sujet de la nécessité de la revue. C'est cette insistance qui marque aussi la *Correspondance avec Jacques Rivière* (répétition d'« il faut », « il faudrait », qu'on lit dans sa réponse à la proposition de Rivière) et toute sa carrière. Mais à la différence du détour énonciatif (usage du pseudonyme et de la première personne du pluriel) dans *Bilboquet*, la publication de la *Correspondance* ouvrira une route droite où Artaud pourrait parler simplement sous son nom et où, dans l'idéal, sa réalité pourrait passer sans obstacle.

La revendication d'Artaud semble audacieuse pour un jeune poète sans œuvre, mais Rivière lui cédera finalement comme s'il n'avait pas d'autre choix. En septembre 1924, leur correspondance paraît dans *la N.R.F.*, sous le titre « Une correspondance ». En fait, sur la couverture de la revue, le titre est accompagné de trois étoiles qui remplacent le nom des auteurs, parce que, selon l'éditeur des *Œuvres Complètes*, la couverture était déjà imprimée avant que soit arrivé le jeu d'épreuves, dans lequel Artaud demande de rétablir leur noms en entier⁴⁰, bien qu'il ait dit : « Je ne tiens pas à signer les lettres de mon nom ». À l'intérieur, les lettres de Rivière sont signées de ses

³⁹ *Bilboquet*, *ibid.*, p. 233.

⁴⁰ Cf. note de la *Correspondance avec Jacques Rivière*, *ibid.*, p. 272.

initiales, tandis que celles d'Artaud le sont de son nom entier. La publication n'est pas sans impact. Cela se voit dans une lettre de Gide, adressée à Rivière :

— Ta correspondance avec A. A. dans le dernier N° de *La NRF* m'a extraordinairement intéressé. Tu crées un précédent; tu inventes un genre, et je vois assez volontiers ce premier exemple suivi (mais pas en corps de N°). Pourtant l'intérêt de cet échange intellectuel reste exceptionnel⁴¹.

Ainsi se grave l'existence d'Artaud, l'« existence littéraire » paradoxalement, avec des lettres qui n'étaient pas une œuvre proprement dite. Mais est-ce qu'il a bien, de cette façon, évité l'équivoque ? Dans la reconnaissance du « genre » nouveau de la part de Gide, n'y a-t-il pas déjà un retour de l'équivoque ? Un tel retour, il semble le détecter plus clairement lors de la sortie en volume de la *Correspondance*. Trois ans plus tard, en octobre 1927, elle sera publiée, pour la première fois sous le titre de *Correspondance avec Jacques Rivière*, dans la collection « Une Œuvre, un Portrait » aux Éditions de la Nouvelle Revue Française : la page de titre, au dessus duquel on voit le nom d'Antonin Artaud seul, mentionne « avec un portrait de *l'auteur* par Jean de Bosschère [je souligne] ». Les lettres sont devenues « une œuvre », et Artaud son seul « auteur » tandis que le nom de Jacques Rivière intégré dans le titre paraît, si j'ose dire, un peu fictif. Désormais, la correspondance entre eux sera toujours libellée *Correspondance avec Jacques Rivière* d'Antonin Artaud, mais pas *Correspondance Rivière/Artaud* ni *Correspondance Artaud/Rivière*. Le frontispice par de Bosschère, où on voit pourtant

⁴¹ André Gide et Jacques Rivière, *Correspondance. 1909-1925*, Paris, Gallimard, 1998, p. 763. Lettre du 10 septembre 1924.

deux visages, donne l'impression que le profil de Rivière est en train d'être avalé par les ténèbres que déploie Artaud. On pourrait donc considérer ce début littéraire, malgré l'écart qu'Artaud maintient avec la notion d'œuvre, comme une sorte d'effraction par lettres dans l'espace de l'œuvre, que Jacques Rivière représentait en tant que directeur de la revue littéraire. Au cours de cette effraction, la figure de Rivière va s'effacer (c'est ce que remarquent Laurent Jenny et Vincent Kaufmann⁴²) : effacement figuratif, mais physique aussi, parce qu'il est mort en 1925, après la publication de la *Correspondance* dans *La N.R.F.* Ce n'est qu'une coïncidence, mais à laquelle Artaud n'est pas tout à fait indifférent. Dans le préambule de ses *Œuvres Complètes*, il écrit : « Il m'est toujours apparu comme étrange qu'il soit mort peu de temps après avoir publié ces lettres⁴³ ». On pourrait dire que l'effraction dans l'œuvre ne s'est pas effectuée sans une sorte de "cruauté". En conséquence, Artaud obtient par cette effraction une place dans le milieu littéraire, même si elle peut sembler dérisoire. Pourtant, il y a lieu de se demander si c'est vraiment cela qu'il voulait en revendiquant la réalité ? L'équivoque ne cessera de faire retour. C'est ce à quoi on assiste, après la parution de la *Correspondance*, avec la prolifération des publications de ses lettres dans les années 1920.

⁴² Cf. Vincent Kaufmann, *L'Équivoque épistolaire*, Paris, Minuit, 1990, p. 103. « Rivière n'est pas leur [les lettres d'Artaud] véritable destinataire, mais tout au plus un relais, une figure arrachée à un Autre invisible qui, pour une fois, ne pourra pas se taire et faire comme si de rien n'était ». Et aussi Laurent Jenny, *La terreur et les signes*, Paris, Gallimard, 1982. p. 217.

⁴³ « Préambule », OCI★, p. 10.

5. Espace de l'œuvre ouvert par l'épistolaire

La publication de la *Correspondance avec Jacques Rivière* ouvre pour Artaud un espace énonciatif. Elle lui permet non seulement d'accéder à des cercles littéraires plus larges (par exemple, c'est par la *Correspondance* qu'André Breton, qui a publié les *Lettres de guerre* de Jacques Vaché⁴⁴ en 1919, s'intéresse à Artaud, qui rejoindra le groupe surréaliste peu de temps après), mais aussi de trouver une façon nouvelle de s'exprimer. Dans le texte qui ouvre *Le Pèse-Nerfs*, Artaud écrit :

J'ai senti vraiment que vous rompiez autour de moi l'atmosphère, que vous faisiez le vide pour me permettre d'avancer, pour donner la place d'un espace impossible à ce qui en moi n'était encore qu'en puissance, à toute une germination virtuelle, et qui devait naître, aspirée par la place qui s'offrait⁴⁵.

On ne sait pas si le texte constitue une lettre, ni à qui Artaud s'adresse. Le « vous » n'est pas nommé, il peut être un quelconque destinataire d'une lettre dissimulée, ou bien le

⁴⁴ Il est tentant de rapprocher Artaud de Jacques Vaché. Certes, il n'est pas certain qu'Artaud connût les *Lettres de Guerre* avant son adhésion au groupe surréaliste. Mais il est clair que leur auteur l'a beaucoup intéressé. Dans une lettre à Théodore Frænkel du 18 février 1927, Artaud lui avoue une inquiétude causée par la rumeur concernant la mort de Vaché (soit qu'en se suicidant, il ait entraîné exprès un de ses amis dans la mort) : « J'ai lu dans une toute petite revue un article assez ignoble sur Jacques Vaché, signé de quelqu'un qui se prétend son condisciple et les jugements qu'il émet ne laissent pas de me tracasser [OCI★★, p. 136] ». Et seize ans plus tard dans l'asile à Rodez, en écrivant au docteur Ferdière (lettre du 18 mai 1943), Artaud se référera de nouveau à Vaché : « Dr Ferdière je ne suis pas social du tout, et je suis par rapport à la Société ce qu'on appelle un Rebelle et vous le savez, mais Jules Vallès, Jacques Vaché, Arthur Rimbaud et plusieurs autres étaient aussi des Rebelles et des êtres Anti-Sociaux parce que la Société Humaine est vilaine [...] [NER, p. 37] ».

⁴⁵ *Le Pèse-Nerfs*, OCI★, p. 81.

lecteur (dans *Antonin Artaud : Fin de l'ère chrétienne*, Paule Thévenin suppose que ce « vous » est Breton et que le sujet de ce texte est l'écriture automatique. Son interprétation n'est pas sans intérêt, mais le texte manque de trace définitive pour conclure ainsi⁴⁶). En tout cas, ce premier paragraphe du texte donne à penser que c'est en s'adressant à quelqu'un qu'Artaud arrive à entreprendre son œuvre, bien que ce quelqu'un soit un interlocuteur provisoire ou virtuel. De ce point de vue, le rôle que joue la lettre est décisif dans ses débuts littéraires. En effet, c'est à la suite de la *Correspondance* que la publication de lettres d'Artaud s'intensifie.

Voyons maintenant le panorama de sa publication épistolaire des années 1920. Dans *l'Équivoque épistolaire*, Kaufmann intitule un des chapitres consacrés à Artaud « Tapage sur la voie publique ». Le tapage sera amplifié sous l'impact surréaliste. Adhérent au groupe, Artaud est nommé directeur du Bureau de recherches, et dirige, en avril 1925, le n° 3 de *La Révolution surréaliste*, intitulé « 1925 : Fin de l'ère chrétienne », où apparaissent plusieurs lettres et adresses qui attaquent des autorités occidentales et expriment en revanche leur admiration pour la spiritualité orientale. Elles sont toutes conçues par Artaud, qui en écrit lui-même quelques-unes et confie la rédaction du reste à d'autres membres. Les lettres suivantes sont de sa main : « Adresse au Pape », « Adresse au Dalai-Lama », « Lettre aux écoles du Bouddha », « Lettre aux Recteurs des Universités européennes [peut-être rédigée avec Michel Leiris] » (dans le

⁴⁶ Cf. Paule Thévenin, *Antonin Artaud : Fin de l'ère chrétienne*, Paris, Lignes-Léo Scheer, 2006, pp. 67-73.

même numéro apparaît aussi « Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous », mais elle est peut-être écrite par Robert Desnos et Théodore Frænkel). On trouve annoncés d'autres projets de lettres suivis du nom des rédacteurs qu'Artaud leur attribue dans une lettre du 4 février 1925 à Breton, Louis Aragon et Pierre Naville. Ces projets ne verront pas le jour : « Lettre à toute critique », « Lettre au ministère de l'Instruction publique », « Lettre aux grands Maîtres de toutes les Universités asiatiques et africaines », « Lettre à l'Administration générale de la Comédie-Française [cette lettre a été effectivement écrite par Artaud, mais ne sera jamais publiée] ». Et Artaud pense aussi à une « Lettre au Monde⁴⁷ » et à une « Lettre à la Société des Nations »; il écrit dans la lettre du 4 février : « Ainsi il n'y aura aucun point important du Monde moral et du Monde physique que [nous] n'aurions atteint⁴⁸ ». De la confession intime au tour épistolaire du monde, les lettres se propagent rapidement, comme si Artaud rêvait de graver son existence sur la Terre entière. Ces lettres ne sont pas signées de son nom⁴⁹, elles se présentent comme des textes collectifs et sont énoncées au pluriel. Lettres ouvertes, manifestes ou injures (« Le monde, c'est l'abîme de l'âme, Pape déjeté, Pape extérieur à

⁴⁷ Ce projet a été peut-être réalisé sous un autre titre : « À Table », texte qui ouvre le numéro. Le texte interpelle les lecteurs, donc dès le début du numéro, avec un ton impératif : « Quittez les cavernes de l'être. Venez [OCI★★, p. 32] ».

⁴⁸ Lettre à André Breton, Louis Aragon et Pierre Naville du 4 février 1925, OCVII, p. 306.

⁴⁹ En 1946, Artaud réécrira l'« Adresse au Pape », l'« Adresse au Dalai-Lama » en espérant qu'ils ouvrent ses *Œuvres Complètes* avec le préambule. Cette fois-ci, elles sont écrites à la première personne du singulier, et sont signées de son nom. C'est donc que, pour Artaud, les lettres et adresses parues dans le n° 3 de *La Révolution surréaliste* ne sont pas des simples textes collectifs, mais qu'elles comportent des enjeux personnels.

l'âme, [...] ⁵⁰ »), elles ne sont pas tout à fait de la même nature que les lettres à Jacques Rivière. Mais elles ont en communs avec la *Correspondance* le ton impératif et la revendication forcenée de la réalité.

Dans la même année, Artaud publie deux recueils de textes : en juillet, *L'Ombilic des Limbes*, dans la collection « Une Œuvre, un Portrait » dans laquelle la *Correspondance avec Jacques Rivière* paraîtra deux ans plus tard, aux Éditions de la Nouvelle Revue Française, et en août, *Le Pèse-Nerfs* dans la collection « Pour vos beaux yeux » aux mêmes éditions. Recueils au contenu et à la forme assez hétérogènes, ils contiennent aussi des lettres et des textes en forme de lettre. Le premier, que j'ai déjà cité (« Je ne conçois pas d'œuvres comme détachée de la vie »), est composé de trois poèmes, de trois lettres, d'une pièce de théâtre et de six autres textes en prose, dans un ordre tout à fait inexplicable. Les destinataires de deux des trois lettres ne sont pas nommés, mais l'un est un médecin (probablement le docteur Toulouse qui le soignait dès son arrivée à Paris) et l'autre est un producteur cinématographique (on ne sait pas si ces lettres ont été effectivement envoyées). À celui-ci, Artaud, qui a déjà une expérience d'acteur de cinéma, propose un scénario : « Cher Monsieur, ne croyez-vous pas que ce serait maintenant le moment d'essayer de rejoindre le Cinéma avec la réalité intime du cerveau ⁵¹ ». Tandis qu'au docteur, Artaud demande de lui prescrire de la drogue qui soulagerait sa douleur :

⁵⁰ « Adresse au Pape », OCI★★, p. 41.

⁵¹ « *Cher Monsieur, ne croyez-vous pas ...* », *L'Ombilic des Limbes*, OCI★, p. 57.

Et maintenant, Monsieur le Docteur, que vous voilà bien au fait de ce qui en moi peut être atteint (et guéri par les drogues), du point litigieux de ma vie, j'espère que vous saurez me donner la quantité de liquides subtiles, d'agents spécieux, de morphine mentale, capables d'exhausser mon abaissement, d'équilibrer ce qui tombe, de réunir ce qui est séparé, de recomposer ce qui est détruit⁵².

Avec la maladie, le problème de drogue accompagne Artaud toute sa vie et constitue un des sujets les plus fréquents de sa correspondance. L'autre lettre de *L'Ombilic des Limbes* est destinée « à Monsieur le Législateur de la loi sur les stupéfiants ». Dans cette lettre, il critique la loi qui prohibe la drogue. Dans le n° 2 de *la Révolution surréaliste*, il avait déjà argumenté, par le texte intitulé « Sûreté générale : La liquidation de l'opium », contre ceux qui dénoncent les dangers de la drogue, mais cette fois-ci il le fera d'une manière plus directe, comme dans les adresses surréalistes : « Monsieur le législateur de la loi de 1916, agrémentée du décret de juillet 1917 sur les stupéfiants, tu es un con⁵³ ». L'argument majeur d'Artaud, c'est sa propre douleur que nul autre ne peut comprendre :

Tous les bêlements de la charte officielle sont sans pouvoir d'action contre ce fait de conscience : à savoir, que, plus encore que la mort, je suis le maître de ma douleur. Tout homme est juge, et juge exclusif, de la quantité de douleur physique, ou encore de vacuité mentale qu'il peut honnêtement supporter⁵⁴.

Il est difficile de trouver l'unité de ces textes qui constituent ce recueil tant au niveau de la forme qu'à celui des thèmes : ils dépendent beaucoup des circonstances.

⁵² « Docteur, il y a un point ... », *ibid.*, p. 53.

⁵³ « Lettre à monsieur le Législateur de la loi sur les stupéfiants », *ibid.*, p. 64.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 65.

Leur unique point commun, leur centre, c'est sans doute la maladie et la réalité intime qui en résulte. Pourtant, ce centre qui est Artaud lui-même, n'est pas du tout stable (il décrit sa douleur dans un texte du recueil : « le centre était mosaïque d'éclats, [...] »⁵⁵), et parfois même absent (dans un autre texte du même recueil : « Je parle moi de l'absence de trou, d'une sorte de souffrance froide et sans images, sans sentiment, et qui est comme un heurt indescriptible d'avortements »⁵⁶). Ce centre virtuel, c'est bien "l'ombilic des Limbes". Et une fois leur cordon coupé, les textes sont des avortons qui, de ce trou, tombent à un moment au dehors. Dans le premier texte, Artaud parle de l'intention du recueil : « Ce livre je le mets en suspension dans la vie, je veux qu'il soit mordu par les choses extérieures, [...] ». Il continue : « Je me refuse à faire de différence entre aucune des minutes de moi-même »⁵⁷. Les lettres qu'Artaud insère traduisent bien son intention. Elles sont des moments de sa vie dont le cours est fragmenté.

Le Pèse-Nerfs se trouve dans la même lignée que *L'Ombilic des Limbes*, mais donne une impression plus intime et plus éphémère. Le recueil est constitué de fragments de longueurs et natures inégales, accompagnés de trois « Lettre[s] de ménage » (lors de sa réédition par les Cahiers du Sud en mars 1927, il sera suivi des *Fragments d'un Journal d'Enfer*). En apparence, certains des fragments sont des textes

⁵⁵ « Une grande ferveur... », *ibid.*, p. 51.

⁵⁶ « Il y a une grande angoisse... », *ibid.*, p. 69.

⁵⁷ « Là où d'autres... », *ibid.*, p. 49.

plus ou moins travaillés, mais d'autres semblent être des extraits d'un journal intime.

Parmi eux se trouve un texte en forme de lettre :

Chers amis

Ce que vous avez pris pour mes œuvres n'était que les déchets de moi-même, ces raclures de l'âme que l'homme normal n'accueille pas.

Que mon mal depuis lors ait reculé ou avancé, la question pour moi n'est pas là, elle est dans la douleur et la sidération persistante de mon esprit.

Me voici de retour à M..., où j'ai retrouvé la sensation d'engourdissement et de vertige, ce besoin brusque et fou de sommeil, cette perte soudaine de mes forces avec un sentiment de vaste douleur, d'abrutissement instantané⁵⁸.

On voit encore son écart par rapport à l'œuvre. Mais ce qui est remarquable dans ce fragment, c'est que le premier et le dernier paragraphes sont extraits presque tels quels d'une lettre qu'Artaud a écrite de Marseille au docteur Toulouse vers le 31 août 1923⁵⁹. C'est le signe d'un recyclage d'écrits quotidiens, pratique chère à Artaud depuis la *Correspondance avec Jacques Rivière* et qui durera jusqu'à la fin de sa vie. La date de la lettre originale peut être significative puisque l'échange de lettres avec Rivière a déjà commencé. Artaud était-il déjà assez conscient de la valeur que ses lettres pouvaient avoir pour en recopier certaines ? En revanche, il n'a jamais expédié les « Lettre[s] de ménage », dont le nom de la destinataire n'est jamais mentionné mais qu'on peut supposer être Génica Athanasiou, son amoureuse de l'époque. Florence de Mèredieu suppose que ces lettres ont été rédigées à la fin de l'année 1923⁶⁰. En effet, on peut

⁵⁸ *Le Pèse-Nerfs*, *ibid.*, p. 94.

⁵⁹ Cf. Lettre au docteur Toulouse de vers 31 août 1923, OCI★★, pp. 103-104.

⁶⁰ Cf. Florence de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud*, Paris, Fayard, 2006, pp. 224-226.

rapprocher leur contenu de celui de lettres adressées par Artaud à Génica à cette époque. Il s'agit ici aussi d'une querelle concernant l'usage de l'opium qu'elle lui reproche, du grief d'Artaud sur l'incompréhension de son amie et donc d'une crise de leur relation : « Chacune de tes lettres renchérit sur l'incompréhension et la fermeture d'esprit des précédentes, comme toutes les femmes tu juges avec ton sexe, non avec ta pensée⁶¹ ». Ainsi, ce que montre *Le Pèse-Nerfs*, ce sont des facettes de la vie intime d'Artaud, exposées pour être, pour reprendre l'expression de *L'Ombilic des Limbes* citée plus haut, « mordu[es] par les choses extérieures », et sondées avec plus de profondeur.

Dans son troisième recueil, *L'Art et la Mort*, publié en avril 1929 à l'enseigne des Trois Magots, librairie de Robert Denoël, éditeur qui collabore plusieurs fois avec Artaud (*Héliogabale* et *Les Nouvelles Révélations de l'Être* sortiront chez lui), le côté sexuel sera plus présent. Les textes contenus dans ce recueil, à l'exception du premier, avaient été déjà publiés en revue entre 1925 et 1927. Composé peut-être à la demande de Denoël, leur ensemble paraît un peu différent des recueils précédents : pas de fragments, mais un ensemble d'articles travaillés, donc semblable à n'importe quel autre recueil. Pourtant il s'y trouve encore deux textes en forme de lettre. Le premier est la « Lettre à la Voyante », texte originellement publié dans le n° 8 de *La Révolution surréaliste* (décembre 1926), et dont la destinataire est madame Sacco, voyante fréquentée par des surréalistes. Je reviendrai sur cette lettre dans le chapitre suivant. L'autre est « Héloïse et Abélard », qui a été originellement publié dans *La N.R.F.*

⁶¹ « Lettre de ménage », OCI★, p. 103.

(décembre 1925). Ce texte n'est pas entièrement en forme de lettre. La lettre ne commence qu'au deuxième paragraphe, après un premier paragraphe d'introduction.

C'est Abélard qui parle :

Cher ami,

Je suis géant. Je n'y peux rien, si je suis un sommet où les plus hautes mâtues prennent des seins en guise de voiles, pendant que les femmes sentent leurs sexes devenir durs comme des galets⁶².

Il semble que la lettre s'arrête soudainement dans le paragraphe suivant, car Abélard passe de la première personne à la troisième. Dans les paragraphes qui suivent, le « je » reviendra parfois, un « je » qui peut être considéré comme renvoyant à Abélard, mais sans que cela soit tout à fait explicite. Il ne serait pas impossible d'entendre dans ce « je » la voix d'Artaud lui-même, qui se projette sur le théologien qui trouve sa libération spirituelle dans l'extase sexuelle (« Oh, oh, oh ! que ma pensée est légère⁶³ »). Cette projection s'effectue apparemment au niveau thématique, à savoir sexuel : obsession et puis impuissance. Mais il ne serait pas impossible de penser que c'est dans Abélard l'épistolier qu'Artaud se retrouve. On peut assister ainsi dans ce texte au passage de la forme lettre à la forme œuvre, et à la transformation de l'énonciation et de l'identité. Ce texte qui est un creuset où s'entrecroisent des passages montre l'ambiguïté de l'épistolaire chez Artaud.

⁶² « Héloïse et Abélard », *ibid.*, p. 133.

⁶³ *Ibid.*, p. 134.

Entretiens, Artaud publie également la « Nouvelle lettre sur moi-même » dans le n° 5 de *La Révolution surréaliste* (octobre 1925), la « Lettre à personne » dans le n° 81 des *Cahiers du Sud* (juillet 1926), et la « Correspondance de la momie » dans le n° 162 de *La N.R.F.* (mars 1927). Le titre de la « Nouvelle lettre sur moi-même » signifie qu'elle a été conçue dans "l'horizon d'attente" formé par la publication de la *Correspondance avec Jacques Rivière*, de *L'Ombilic des Limbes* et du *Pèse-Nerfs*. Dans cette nouvelle lettre sans indication de destinataire, et qui commence simplement par la formule « Cher... », Artaud rend compte de nouveau du caractère horrible de sa maladie. "De nouveau", c'est ce dont il semble bien conscient. Artaud écrit :

J'estime avoir assez emmerdé les hommes par le compte rendu de mon contingentement spirituel, de mon atroce disette psychique, et je pense qu'ils sont en droit d'attendre de moi autre chose que des cris d'impuissance et que le dénombrement de mes impossibilités, ou que je me taise. Mais le problème est justement que je vis⁶⁴.

L'expression d'"horizon d'attente" n'est normalement pas applicable au domaine épistolier. C'est ce que Haroche-Bouzinac dit : « Il serait sans doute exagéré d'utiliser l'expression d'"horizon d'attente", forgée par H. R. Jauss, à propos de la lettre⁶⁵ ». En effet, le « terme "horizon" recouvre une réalité trop floue par rapport aux espoirs souvent précis du destinataire », et si « la vocation de l'instrument épistolaire change, son contenu évolue de même ». En général, le message épistolier suppose une lecture précise de la part du correspondant, et son contenu change selon le développement de

⁶⁴ « Nouvelle lettre sur moi-même », OCI★★, pp. 48-49.

⁶⁵ Geneviève Haroche-Bouzinac, *op. cit.*, p. 15.

l'échange. Pourtant, cet espace qu'Artaud a ouvert par la *Correspondance avec Jacques Rivière*, n'est pas un espace épistolaire comme les autres, puisqu'il est public dès le commencement. Comme nous l'avons constaté, Gide considérait la *Correspondance avec Jacques Rivière*, dès sa première publication, comme l'invention d'« un genre ». Et, bien que ses lecteurs fussent encore limités, il n'est pas difficile de croire que la publication d'Artaud constituait un genre, le genre lettre-confession-maladie. Être classé dans un genre, c'est être déjà plus ou moins détaché de la vie et de la réalité. Artaud s'aperçoit que son pauvre répertoire se met à ennuyer ses lecteurs et que ceux-ci lui demandent de la nouveauté. Le propos ci-dessus d'Artaud (« le problème est justement que je vis ») est peut-être une réaction contre ce devenir-genre.

Par contre, les titres de « Lettre à personne » et de « Correspondance de la momie » ne montrent-ils pas son intention d'apporter de la nouveauté et des variations à ce genre ? Par rapport aux textes épistolaires précédents dont certains portent un titre assez sobre et dont les autres n'en portent aucun, ces titres semblent trop symboliques. Dans le premier texte, Artaud aborde le problème du suicide; il ne croit pas que le suicide puisse avoir un sens, car il se sent déjà mort et que, même s'il se suicide, quelque chose qui est en possession de son être lui survivra : « Il y a une irruption obligée de Dieu dans notre être qu'il nous faudrait détruire avec cet être, il y a tout ce qui touche cet être et qui est devenu partie intégrante de sa substance, et qui cependant ne mourra pas avec lui⁶⁶ ». C'est un curieux titre que la « Lettre à personne » : une lettre

⁶⁶ « Lettre à personne », OCI★★, p. 55.

adressée à personne bien qu'adressée, qu'est-ce que cela veut dire ? Ce titre reflète-t-il le désir d'être autonome et seul ? Toutefois, Artaud exprime sa peur de se confronter à lui-même seul, de se retrouver nul : « ce qui me fait le plus peur dans la mort, [...], c'est la nécessité d'une rentrée définitive en moi-même comme terminaison de mes maux⁶⁷ ». Il a besoin de quelque chose qui complète son être; il ne peut pas ne pas s'adresser à quelqu'un : « je ne puis pas me délivrer de *quelque chose* ». Le prochain chapitre sera consacré à la question de la destination.

D'autre part, la « Correspondance de la momie » n'a apparemment pas la forme d'une lettre. Dans ce texte qui est plutôt un poème en prose, la deuxième personne n'apparaît qu'une fois, dans la deuxième moitié, dans une phrase d'apostrophe : « L'avez-vous vue la momie figée dans l'intersection des phénomènes, [...]»⁶⁸ ». En outre, le mot de correspondance peut évoquer autre chose que le courrier (par exemple, on pourrait imaginer une référence ou une réminiscence de « Correspondances » de Baudelaire. Cela est envisageable. Mais, dans ce cas, le poème ne s'y référerait que paradoxalement, parce que, dans cette chair de momie qui est celle d'Artaud, les sens ne se « répondent » pas). Pourtant, si on se rappelle qu'Artaud est, à cette époque, en train de préparer la publication en volume de la *Correspondance avec Jacques Rivière*, il me semble raisonnable de rapprocher les deux textes.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁸ « Correspondance de la momie », *ibid.*, p. 58.

À cette première période littéraire d'Artaud va succéder l'époque du théâtre. Artaud travaille dans le théâtre depuis son arrivée à Paris, mais, dès la fondation du Théâtre Alfred Jarry avec Roger Vitrac et Robert Aron (fin 1926), le théâtre occupera Artaud de plus en plus. Son activité théâtrale est une des raisons de son exclusion du groupe surréaliste (décembre 1926), avec son dissentiment à l'égard de l'adhésion de certains membres au parti communiste. Après son exclusion du groupe, Artaud et le groupe se lancent des coups de bec. En réponse à la brochure *Au grand jour* où il est sévèrement critiqué⁶⁹, Artaud fera paraître deux brochures, *À la grande nuit ou le Bluff surréaliste* (juin 1927) et *Point Final* (septembre 1927), dans la dernière desquelles la lettre jouera un rôle. On ne connaît pas très bien la situation qui entoure la rédaction du *Point Final*, qui est constitué d'une sorte de préface par Artaud, d'une lettre que Joseph André Barsalou a écrite à Artaud sans intention de la publier, d'une lettre datant du 20 juillet 1927 par laquelle Artaud répond à Barsalou et d'un texte de Georges Ribemont-Dessaignes. La lettre d'Artaud essaie de démentir l'espoir que Barsalou réserve à l'avenir surréaliste : « Vous voici encore une fois dupe, mon cher B...⁷⁰ ». Il s'agit d'une polémique épistolaire. Artaud essaie de clarifier sa position par échange de lettres ou plutôt par emprunt de la voix d'un autre. La brochure montre une des fonctions stratégiques de la forme épistolaire, qu'on retrouvera fréquemment dans ses

⁶⁹ « Nous nous en voudrions de ne pas être plus explicites au sujet d'Artaud; il est démontré que celui-ci n'a jamais obéi qu'aux mobiles les plus bas. Il vaticinait parmi nous jusqu'à la nausée, usant de trucs littéraires qu'il n'avait pas inventés, créant dans un domaine neuf le plus répugnant des poncifs ».

⁷⁰ *Point Final*, OCI★★, p. 69.

activités théâtrales : l'insertion de lettres dans une situation donnée. Non content de ne faire que présenter sa réalité, Artaud emploie des lettres pour agir sur la réalité extérieure. J'examinerai plus tard ce problème de plus près, notamment du point de vue de la temporalité.

L'aventure surréaliste d'Artaud qui a connu son sommet par des adresses et des lettres, se termine aussi par des lettres. L'épistolaire continuera à occuper une place importante dans ses activités théâtrales. D'autre part, Artaud semble s'intéresser de moins en moins à la production littéraire : à la fin des années 1920, il écrit peu de textes littéraires. Au début 1930, dans une lettre à Paulhan, il écrit : « vous VERREZ que pour moi il ne peut plus même être question d'écrire⁷¹ » (en réalité, il sera bientôt, pour lui, de nouveau question d'écrire). Il veut s'éloigner de l'espace littéraire dans lequel il a pénétré paradoxalement. Il préférera dorénavant se montrer "en chair et en os" et parler "de vive voix" sur la scène; il fera aussi des conférences. Alors, pourquoi cet éloignement ? En effet, Artaud sera occupé de plus en plus par ses projets théâtraux qui l'empêcheront de se concentrer sur l'écriture. Mais, plus que cela, cet éloignement sans doute provient du retour de l'équivoque, qu'Artaud voulait tellement éviter, mais qui l'obsède. En 1928, quand Jean de Bosschère exprime son mécontentement à l'égard de la préface qu'Artaud lui a écrite pour un livre d'eaux-fortes, le dernier lui donne cette excuse :

⁷¹ Lettre à Jean Paulhan de début janvier 1930, *ibid.*, p. 155.

Je me fais de la chose écrite une idée peut-être fausse. Elle est telle en tout cas. Je crois que l'écriture immunise, détourne les coups. Dans une page écrite la pensée flotte en une espèce de nébulosité, de virtualité absolue où un monde nouveau s'échafaude. *Rien ne peut y être pris directement*, dans son sens clair absolu. Tout marche et s'éparpille dans une obliquité désolante qui montre à chaque coup tous les déserts de la pensée⁷².

6. L'authenticité et la biographie

Pour aborder le problème de l'équivoque, je vais remonter à l'époque de la correspondance avec Rivière. Cette fois-ci, je ne m'arrêterai pas sur les lettres à Rivière mais sur une lettre d'Artaud adressée à Edmond Jaloux, critique dans plusieurs revues dont *Les Nouvelles littéraires* notamment, et qui contribuait à faire connaître les littératures étrangères (dans une autre lettre à Jaloux, Artaud apprécie son travail sur les Romantiques allemands⁷³). Cette lettre développe le même thème que celles à Rivière : l'impuissance de penser et d'achever une œuvre. Je m'y réfère, d'abord pour montrer par cette occasion que d'autres correspondants auraient pu tenir la place de Rivière pour Artaud (en dehors de Jaloux, il y avait aussi le galeriste Daniel Henry Kahnweiler⁷⁴), et puis parce que cette lettre exprime un peu plus simplement le problème que je vais aborder. Artaud envoie à Jaloux un texte, qui est une des versions de « Paul les Oiseaux ou la Place de l'Amour », inspiré de « Paolo Uccello » dans *Vies imaginaires* de Marcel

⁷² Lettre à Jean de Bosschère du 20 novembre 1928, OCII, p. 262.

⁷³ Cf. Lettre à Edmond Jaloux de vers septembre 1925, OCI★★, pp. 123-124.

⁷⁴ Cf. Lettre à Daniel Henry Kahnweiler de vers le 18 novembre 1922, *ibid.*, pp. 92-93.

Schwob (la dernière version sera insérée dans *L'Ombilic des Limbes*). Le texte intéresse Jaloux, pourtant Artaud, en lui écrivant à la date du 13 avril 1924, c'est-à-dire d'un mois avant la proposition de Rivière de publier leur correspondance, s'excuse de ce que ce texte ne correspond en rien à « la valeur de [s]on esprit palpable ». Comme les poèmes refusés par Rivière, il est constitué de « tournures larvaires » et de mots « hasardeux ». Mais il a une autre qualité. Artaud écrit :

J'en vois parfaitement les lacunes, mais c'est parce que ces lacunes me paraissaient justement de l'ordre du parti pris qui me l'avait dicté que je me suis décidé à le reconstituer. 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 soit⁷⁵.

Artaud présente ses écrits comme ayant la qualité de « document », qui témoignerait de sa maladie, de sa réalité. Comme nous l'avons déjà vu, ses premiers textes, surtout la *Correspondance avec Jacques Rivière*, *L'Ombilic des Limbes* et *Le Pèse-Nerfs* voulaient être lus dans ce sens, comme morceaux ou moments de sa vie, donc comme des documents. Mais comment peuvent-ils avoir cette qualité ? Comment peut-on être sûr que ses textes témoignent de sa vie ? Quand il présentait ses poèmes à Rivière, Artaud lui demandait d'y reconnaître de l'authenticité (« Et la question à laquelle je voudrais avoir la réponse est celle-ci : Pensez-vous qu'on puisse reconnaître moins d'authenticité littéraire et de pouvoir d'action à un poème défectueux mais semé de

⁷⁵ Lettre à Edmond Jaloux du 13 avril 1924, *ibid.*, p. 108.

beautés fortes qu'à un poème parfait mais sans grand retentissement intérieur ?⁷⁶ »). En effet, pour témoigner d'un fait, il faut que le texte prouve son authenticité, c'est-à-dire la coïncidence entre la réalité et l'écriture, le signifié et le signifiant. C'est au moment où il y a coïncidence que l'équivoque disparaît. Or, la maladie empêche qu'il y ait coïncidence. Ce qu'il écrit est « dépourvu de lien avec un objet extérieur quel qu'il soit » (il ne s'agit pas seulement de l'objet extérieur; comme Artaud l'écrit à Rivière : « 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 »). Trouver la preuve d'une authenticité, tel est le plus grand enjeu de presque toute sa vie.

Tout au début de sa biographie critique d'Artaud, Camille Dumoulié résume avec justesse la perspective dans laquelle se situe cet effort : « Toute l'œuvre d'Artaud est une autobiographie dans laquelle chacun des éléments qui constituent l'écriture de soi est mis à la question⁷⁷ ». Chacun des éléments est mis à la question, car, en écrivant sur soi, il peut y avoir un écart entre soi et l'écriture, écart qui met en cause l'authenticité. En effet, il ne serait peut-être pas exagéré de dire que, depuis ses débuts littéraires jusqu'à la fin de sa vie, Artaud ne parle que de lui-même, de sa maladie, de sa souffrance ou de son vécu intime. Certes, il y a chez lui des œuvres qui, en apparence, ne parlent pas de sa vie elle-même : par exemple, *le Moine* ou *Héliogabale*. Traduit en 1930 d'un roman gothique de Matthew Gregory Lewis, *le Moine* est le premier travail

⁷⁶ Lettre du 5 juin 1923, *Correspondance avec Jacques Rivière*, OCI★, p. 25.

⁷⁷ Camille Dumoulié, *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, 1996, coll. « Les Contemporains », p. 5.

qu'il fait depuis son retour à la littérature. Un travail de traduction ne suppose généralement pas l'engagement de sa personnalité. Pourtant, Artaud ne manque pas de s'y engager. Au cours de son travail, il écrit à Paulhan : « C'est assez différent de tout ce que j'ai fait à ce jour et cela demeure, je crois, très personnel, et même assez curieusement personnel⁷⁸ ». Et il en est de même pour *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné* publié en 1934, biographie du jeune empereur romain bisexuel. Par rapport à la traduction du *Moine*, Artaud pourrait y avoir une plus grande liberté de rédaction, même si celle-ci reste encadrée par l'histoire. Alors, dans une lettre adressée à Artaud, à propos de *Héliogabale*, Jean Paulhan exprime son doute sur l'authenticité de l'histoire. Irrité de la réaction de son correspondant, Artaud lui répondra :

Vous avez peut-être raison; il se peut que ce livre soit moins vrai que d'autres œuvres que j'ai faites; en ce sens qu'il est moins direct et que j'ai dû prendre un détour pour m'exprimer. Mais tout compte fait je crois que je m'y suis tout de même exprimé et que sous l'éloquence et sous les reconstitutions ma vraie nature apparaît tout de même et mon moi direct et pesant⁷⁹.

Artaud se projette sur Héliogabale, c'est ce que l'on sait aujourd'hui. Cet empereur romain, dont il partage le nom "Antoninus", est pour Artaud, plutôt qu'un personnage historique, un symbole de l'unité du soi, qui ne jouira que d'une existence éphémère. D'ailleurs, comme biographe, le narrateur y est trop présent (« c'est ce monothéisme, cette unité de tout qui gêne le caprice et la multiplicité des choses, que j'appelle, moi, de

⁷⁸ Lettre à Jean Paulhan du 16 septembre 1930, OCVI, p. 317.

⁷⁹ Lettre à Jean Paulhan du 20 août 1934, OCVII, pp. 152-153.

l'anarchie⁸⁰ »), et la deuxième partie du livre, qui est la partie médiane, « La Guerre des Principes », est entièrement consacrée à une réflexion métaphysique par l'autour-narrateur qui recherche l'unité originelle en recourant à des pensées ésotériques. Dans les années 1930, Artaud publiera aussi *Le Théâtre et son Double*, recueil de textes sur le théâtre (il en espérait la parution pendant son voyage au Mexique en 1936; il est paru en fait en 1938, donc pendant son internement). Bien que considéré souvent comme un des bréviaires du théâtre d'avant-garde, ce recueil est parsemé de marques personnelles. Il n'est pas seulement un manifeste du nouveau langage théâtral, mais aussi la recherche d'une écriture qui lui permettrait de s'exprimer. Par exemple, dans « Le Théâtre et la Peste », qui est le texte d'une conférence faite par Artaud à l'époque où il rédigeait *Héliogabale*, il rapproche l'effet cathartique du théâtre de celui de la peste. Et l'on découvre sous le nom du vaisseau qui apporte de la peste d'Orient à Marseille, le Grand-Saint-Antoine, le prénom même d'Artaud. Est-ce un hasard ? De même que, dans *Héliogabale*, son prénom était pour lui un moyen de s'identifier à l'empereur romain, ne s'identifie-t-il pas ici au transmetteur de peste ? D'un autre côté, « Le Théâtre de Séraphin », le texte qui aurait dû clore le recueil, mais qui en a été écarté pour une raison inconnue lors de la première édition, n'est plus un essai sur le théâtre mais une sorte de poème en prose. Le narrateur y pratique une méthode du souffle expliquée dans un texte précédent, « Un Athlétisme affectif ». Il tombe dans un souterrain onirique, où il retrouve le langage du théâtre perdu : « Je tombe. / Je tombe

⁸⁰ *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, *ibid.*, p. 41.

mais je n'ai pas peur⁸¹ ». Je me doute que la raison pour laquelle le texte a été écarté soit son caractère inattendu par rapport à l'ensemble du recueil. Il faudrait sans doute y réfléchir davantage pour expliquer le retour d'Artaud à l'expression littéraire et son choix d'une forme moins directe. Mais pour le moment, on peut constater ceci : dans l'esprit d'Artaud, toute l'œuvre, bien qu'en forme moins directe, doit être comprise comme une expression directe du soi, et le "je" narrateur doit toujours renvoyer à Artaud lui-même. Il ne doit donc pas y avoir, en principe, de première personne formelle de l'énonciation; il ne doit pas y avoir de lieu pour l'impersonnel ni le neutre. Le signifiant et le signifié du "je" doivent coïncider. C'est ce qu'Artaud demande. Néanmoins, cette coïncidence dont Artaud lui-même n'était pas sûr, mais qu'il revendique avec insistance, est-ce que ses lecteurs peuvent la trouver dans ses textes ? On est aujourd'hui plus ou moins en mesure de regarder son œuvre de plus haut. On a des biographies de lui et on connaît la genèse de chaque œuvre. On pourrait dire qu'il y a chez Artaud quelque chose d'authentique. Mais jusqu'à quel point ? En tout cas, cette question ne dépend-elle pas de la réaction subjective de chacun ?

La question de l'authenticité se pose à tous les auteurs d'autobiographie : chacun d'entre eux exprime sa sincérité, sa volonté de s'y affronter par ce que Philippe Lejeune appelle "le pacte autobiographique". Leur attitude vis-à-vis de ce problème diffère selon les uns et les autres. La comparaison avec d'autres auteurs d'autobiographie devrait permettre d'éclairer l'attitude d'Artaud. Par exemple, Michel Leiris, un des amis

⁸¹ « Le Théâtre de Séraphin », OCVI, p. 143.

surréalistes d'Artaud depuis l'époque de la rue Blomet, ajoute postérieurement à sa première œuvre autobiographique, *L'Âge d'homme*, un long préambule où il exprime son attitude. Leiris rapproche l'écriture de la tauromachie :

Me tournant vers le torero, j'observe que pour lui également il y a règle qu'il ne peut enfreindre et authenticité, puisque la tragédie qu'il joue est une tragédie réelle, dans laquelle il verse le sang et risque sa propre peau. La question est de savoir si, dans de telles conditions, le rapport que j'établis entre son authenticité et la mienne ne repose pas sur un simple jeu de mots⁸².

“La règle du jeu” de Leiris consisterait à prendre une distance assez efficace pour porter un coup définitif à son objet, comme le matador au taureau. C'est une distance d'avec le soi, son passé, ou bien la langue, qui suspend la phrase : « ou bien..., ou bien... ». Leiris évite ainsi l'affirmation hâtive et tourne autour de l'authenticité en attendant le bon moment, ce qui est une attitude tout à fait contraire à celle d'Artaud. Artaud n'aime pas attendre, il se hâte toujours, il ne tolère aucun écart entre le soi et la langue, l'écriture et la réalité. Il requiert de ses lecteurs qu'ils supposent d'emblée l'authenticité, voire avant même le début de la lecture; il ne conçoit pas d'œuvre « comme détachée de la vie ». Sur ce point, Artaud est proche de Rousseau, fondateur du genre. L'auteur des *Confessions* affirme au début du livre la véracité de ce qui est écrit : « Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais⁸³ ». Rousseau semble comme Artaud n'attendre

⁸² Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Folio », p. 16.

⁸³ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 2009, coll. « Folio », p. 31.

aucune critique — sauf celle du « Jugement dernier » : « Que la trompette du Jugement dernier sonne quand elle voudra, je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge⁸⁴ ». Le jugement transcendantal est ce qu'Artaud refusera le plus dans ses dernières années; on sait qu'il voudra "en finir avec le jugement du dieu". Mais dans les années 1930, comme nous allons le voir plus tard, il invoquera éperdument cette instance pour se procurer ce qui lui assure l'authenticité de son être.

Artaud n'a pas laissé d'autobiographie au sens strictement formel du terme. Il n'y a donc pas chez lui de "pacte autobiographique" à proprement parler, mais des propos qui revendiquent l'authenticité de son écriture. Sa manière de garantir l'authenticité, c'était, comme nous l'avons vu au moins pour les premières années de sa carrière littéraire, de présenter des morceaux de sa réalité, donc des lettres. L'œuvre, d'avec laquelle Artaud veut se tenir à distance, mais qu'il entreprend malgré tout, est destinée à une lecture inconnue dans un temps infiniment prolongé, et peut différer la coïncidence entre le signifié et le signifiant, ou plutôt la rend impossible (c'est peut-être pour cette raison que Rousseau dans *Les Confessions*, bien qu'il affirme au début la véracité de son œuvre, invoque le « Jugement dernier »). La lettre peut-elle être une solution ? Même si sa réception est éventuellement doublée par la publication, elle a, dans son premier temps, un destinataire défini, elle peut donc s'insérer dans un contexte bien concret qui suppose une réalité d'où résulterait l'échange de messages. Pourtant, cette réponse n'est pas assez claire. En effet, relevant de l'écrit, la lettre peut s'éloigner

⁸⁴ *Ibid.*, p. 33.

de la réalité, elle peut mentir. Mais du moins, dans la mesure où elle s'insère dans le courant d'une vie réelle, elle peut donner une impression d'authenticité (même des lettres fictives peuvent être considérées comme authentiques, telles les *Lettres portugaises*). Une fois publiée, elle peut être lue comme un document, un morceau de vie, sans avoir nécessairement l'insistance de l'autobiographie proclamée. C'est précisément ce qu'Artaud exigeait pour la *Correspondance avec Jacques Rivière* : « il faut absolument que le lecteur pense qu'il a entre les mains les éléments d'un roman vécu » (on pourrait considérer la *Correspondance* comme "pacte autobiographique" pour son œuvre entière à venir ainsi que pour d'autres lettres publiées dans les années 1920, qui sont censées être des morceaux de sa vie quotidienne et intime). Une des raisons de sa préférence pour la publication de lettres serait liée à cette exigence.

Cependant, cette authenticité assurée par la lettre n'est que relative. Cela ne veut pas dire seulement qu'elle peut mentir ou être fictive. Rivière émettait un doute sur la maladie dont Artaud souffrait : « Mais comment y échappez-vous si bien quand vous tentez de définir votre mal ? ». Ce n'est pas qu'il croyait qu'Artaud mentait, mais qu'il exagérait sa souffrance, qu'il la singularisait. À l'instar de Rivière, ses correspondants ne sont pas sans éprouver de la pitié pour lui. Cela n'implique pas pour autant la compréhension absolue qu'Artaud attend d'eux. Leurs réponses lui révèlent souvent leur incompréhension et compromettent l'authenticité de ses paroles. Tandis que l'œuvre diffère indéfiniment la preuve de son authenticité, les lettres peuvent facilement rencontrer la contradiction. Que ce soit à cause de son incapacité de s'exprimer

suffisamment ou de la nature de l'écriture qui cause le malentendu, cette incompréhension oblige de plus en plus Artaud à se dépêcher.

7. La maladie mise en cause

En fait, quelle est la « maladie » dont souffre Artaud, cette maladie qui constitue le noyau de son œuvre ? Dans la *Correspondance avec Jacques Rivière*, il écrit : « Je suis un homme qui a beaucoup souffert de l'esprit, et à ce titre j'ai le droit de parler⁸⁵ ». La maladie, qui l'empêche de penser et de concevoir l'œuvre, se donne paradoxalement comme la raison d'être de ses écrits. Quelques-unes de ses premières œuvres ressemblent même aux réponses d'un questionnaire médical (par exemple, « Description d'un état physique »), comme si cela témoignait de l'authenticité de sa maladie. De la même manière, les éditeurs de ses *Œuvres Complètes* et de ses *Œuvres* dans la collection « Quarto » eux-aussi jugeront bon de compléter ses œuvres par des documents médicaux⁸⁶.

Par ses biographies nous connaissons son curriculum vitæ médical. Vers 5 ans, Artaud eut de terribles douleurs à la tête. Un médecin consulté diagnostiqua une

⁸⁵ Lettre du 29 janvier 1924, *Correspondance avec Jacques Rivière*, OCI★, p. 30.

⁸⁶ Dans l'appendice du tome VIII (pp. 319-326) des *Œuvres Complètes*, on trouve deux questionnaires remplis par Artaud, qui est hospitalisé au Henri-Rousselle pour la désintoxication en 1932 et en 1935. Dans *Œuvres* de la collection « Quarto » (p. 847), cinq certificats médicaux établis entre octobre 1937 et février 1939, pendant son internement asilaire qui aura duré jusqu'en mai 1946.

méningite, qui ne laissa pourtant pas de séquelles visibles. C'est à l'âge de 17 ans (en 1914) qu'il fut pris de graves dépressions, ce qui l'empêcha de participer à la seconde partie du baccalauréat. Désormais sa santé mentale et physique resteront fragiles et ne connaîtront que des répit. Sa famille consulta le docteur Grasset, spécialiste réputé des maladies nerveuses, dont le diagnostic conclut à une neurasthénie aiguë. Pendant la Guerre 14-18, mobilisé (en août 1916), Artaud fut réformé quelques mois plus tard à cause de sa santé. En 1917, le docteur Grasset modifia son diagnostic après avoir examiné ses symptômes et le résultat positif des tests Wassermann : syphilis héréditaire. Mais les années suivantes, les tests furent négatifs. Artaud vécut sa jeunesse dans plusieurs maisons de santé, passa de docteur en docteur, du docteur Dardel au docteur Toulouse, de celui-ci au docteur Allendy. Entre-temps, il commença à prendre de l'opium pour soulager la douleur (peut-être à partir de 1919 dans la Clinique du Chanet dirigée par le docteur Dardel), ce qui le conduisit à la toxicomanie. Artaud est donc effectivement malade. C'est ce que tout le monde sait. Un certificat suffirait à le prouver. Ses amis et ses proches s'inquiètent pour lui et cherchent des médecins compétents, qui lui appliquent de nouveaux traitements. Pourtant, pour Artaud, le problème n'est pas d'ordre pathologique. La terminologie médicale ne permet pas de décrire suffisamment la douleur singulière qu'il éprouve dans son corps (d'ailleurs, la médecine n'arrive pas à définir sa maladie. Par exemple, la neurasthénie aiguë est à l'époque « un terme passe-partout appliqué à des dépressions mal définies ou à « la

simple diminution de l'énergie »⁸⁷. On comprend pourquoi Artaud ne peut pas être guéri). Mais c'est cette douleur singulière qu'il veut faire comprendre.

À la confession d'Artaud, Jacques Rivière répond avec un critère littéraire, donc général : Rivière invoque *Soirée avec Monsieur Teste* pour expliquer la « fragilité de l'esprit ». De sa part, Artaud admet que toute l'époque souffre d'une « faiblesse qui touche à la substance même de ce que l'on est convenu d'appeler l'âme⁸⁸ ». Tristan Tzara, André Breton, Pierre Reverdy représentent cette faiblesse. Pourtant, pour Artaud, il y a une grande différence entre eux et lui : « 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 ». C'est de cette souffrance personnelle que Rivière ne tient pas compte. Et il n'est pas le seul à ne pas la comprendre. Ce qui irrite plus Artaud, c'est que des personnes plus proches de lui ne la comprennent pas non plus. Par exemple, Génica Athanasiou ne la comprend pas autant qu'Artaud l'exige d'elle. Il croit que c'est à cause du manque de compréhension que Génica lui reproche de prendre de la drogue. Dans une lettre du 22 octobre 1923 à Génica, qui est en Roumanie pour soigner sa mère malade, il s'en plaint ainsi :

Secours-moi au lieu d'ajouter à mon mal, comprends pour finir que toutes tes raisons ne peuvent pas avoir de prise sur moi parce que mon effroyable destinée m'a mis depuis longtemps *en dehors de la raison humaine*, en dehors de la vie. Comprends que pour UNE SEULE heure de véritable paix je donnerais ma vie. Pense à *l'intensité de la souffrance* qui

⁸⁷ Thomas Maeder, *Antonin Artaud*, Paris, Plon, 1978, p. 31.

⁸⁸ Lettre du 25 mai 1924, *Correspondance avec Jacques Rivière*, OCI★, p. 41.

a pu me mettre dans cet état d'esprit au lieu de penser à mon état d'esprit. Médite ceci, médite ces quelques dernières phrases, médite-les sérieusement, sincèrement, avec ton âme. *Tu auras la clef de ma conduite*⁸⁹.

La personne dont Artaud attend le plus une compréhension montre de l'incompréhension. Il ne lui reste plus qu'à répéter : comprends, comprends... La lettre est martelée d'injonctions à l'impératif.

L'incompréhension se transforme facilement en doute, ce qui met Artaud en colère. La plupart du temps, le doute n'est pas jeté sur l'existence de la maladie, mais sur sa portée, donc sur la douleur qu'elle cause. Artaud croit que même les médecins ne tendent pas suffisamment l'oreille à ce dont il se plaint. En février 1929, sa fureur s'exprime dans une lettre à Yvonne Allendy, la femme du docteur Allendy et coopératrice du Théâtre Alfred Jarry et de ses autres activités :

On ne peut imaginer le supplice que ça peut être. Et le pire est que ne pouvant de l'extérieur réaliser un état semblable on est tenté de n'y pas ajouter foi ou de croire que j'amplifie exagérément⁹⁰.

Artaud craint que l'on croie qu'il exagère. Mieux il décrit sa douleur, moins ce qui est décrit apparaît authentique. C'est bien ce qui a fait poser des questions à Rivière pendant leur *Correspondance*. Plus tard, à George Soulié de Morant, sinologue dont Artaud suivra des traitements d'acuponcture, il parlera clairement de ce dilemme :

Rien ne m'est d'ailleurs odieux et pénible, rien n'est plus angoissant pour moi que le doute émis sur la réalité et sur la nature des phénomènes que j'accuse.

⁸⁹ Lettre à Génica Athanasiou du 22 octobre 1923, LGA, pp. 115-116.

⁹⁰ Lettre à madame Yvonne Allendy du 24 février 1929, OCI★★, p. 149.

On me voit quelquefois trop brillant dans l'expression de mes insuffisances, de ma déficience profonde et de l'impuissance que j'accuse, pour croire qu'elle ne soit pas imaginaire et forgée de toutes pièces⁹¹.

Quand Artaud essaie d'exprimer sa souffrance, celle-ci ne se transcrit pas dans les mots. L'expression semble vide de contenu. Ainsi la maladie qu'Artaud accuse se dédouble et se détache d'elle-même, c'est-à-dire de la maladie authentique qui ne relève pas du plan strictement médical — la médecine étant un autre discours auquel on accorde plus ou moins de confiance. En perdant le lien avec celle-ci, la maladie apparaît « imaginaire et forgée de toutes pièces ». Et on croirait aussi qu'Artaud s'en sert comme faux-fuyant : faux-fuyant pour expliquer des fautes et également pour fabriquer des œuvres. Une lettre qu'il a adressée à Paulhan en novembre 1929 montre sa crainte d'un malentendu. La lettre a été écrite pour renouer avec le destinataire après une rupture d'à peu près deux ans causée par un scandale qui était advenu lors d'une des représentations du Théâtre Alfred Jarry⁹². Artaud insiste sur sa sincérité :

Si toutefois une chose peut m'excuser, au moins partiellement, à vos yeux, c'est le trouble profond, fondamental dans lequel je n'ai jamais cessé d'être plongé, mais si de ce châtrage et de ces chutes d'âme, j'ai pu pendant un certain temps me faire gloire, si j'ai pu m'en servir comme d'un drapeau, il n'en est pas moins vrai qu'ils ne signifiaient au fond

⁹¹ Lettre du 17 février 1932 à George Soulié de Morant, *ibid.*, p. 180. Il n'est pas certain que cette lettre a été envoyée au destinataire. L'autographe a été retrouvé parmi les documents laissés par Artaud.

⁹² Pour son deuxième spectacle, le Théâtre Alfred Jarry monte, en janvier 1928, *Le Partage du Midi* de Paul Claudel à l'insu de l'auteur. À la fin de la représentation, Artaud, sur la scène, qualifie l'auteur comme traître, ce qui vexa des écrivains de *La N.R.F.* Tandis qu'Artaud se réconcilie temporellement avec les surréalistes.

qu'une grande misère morale, et que de cette misère venait pour moi une certaine irresponsabilité.

Je connais quelques hommes sains qui auraient pu écrire une lettre comme la mienne, mais le dégoût puissant qu'ils m'inspirent aujourd'hui, vient de ce que je les crois entièrement et humainement responsables et conscients. Certes c'est une piètre échappatoire que celle qui me sert d'excuse, mais le malheur (qui, en ce qui concerne mon attitude à votre égard, est un bien) c'est qu'*elle est vraie*⁹³.

Artaud invoque souvent sa maladie pour excuser ses mauvais comportements. Ceux-ci, selon lui, sont excusables parce qu'il ne peut en être responsable. Pour le faire comprendre, il faut qu'il décrive sa douleur. Mais aussitôt décrite, elle devient douteuse, apparaît exagérée ou imaginaire. D'autres pourraient écrire la même chose que lui. Plutôt que source d'œuvres, la maladie devient elle-même une sorte d'œuvre, encadrée et trop difficilement pénétrable pour en vérifier l'authenticité. Dans la lettre ci-dessus aussi, l'insistance est le dernier ressort pour Artaud.

La douleur ne se communique donc pas aux autres, du moins pas comme Artaud le souhaiterait. Il est le seul à la connaître; il écrit dans une lettre à Janine Khan en 1926 : « Moi seul peux connaître, hélas, la souffrance profonde qu'est chez moi le seul fait de vivre, dans quelle paradoxale situation d'âme je me trouve en face des gens et en face des événements⁹⁴ ». Ses correspondants ne sont pas sans éprouver de la pitié pour lui, mais ils ne comprennent pas ce "lointain intérieur" qu'est sa douleur. Ainsi la correspondance, par laquelle Artaud estime pouvoir le mieux s'exprimer, le mieux

⁹³ Lettre à Jean Paulhan du 9 novembre 1929, OCIII, p. 161

⁹⁴ Lettre à Janine Khan du 22 septembre 1926, OCVII, p. 325.

traduire et communiquer la réalité, se révèle finalement être un mode de communication ambigu.

8. La temporalité épistolaire

Les lettres étant faite d'écriture, elles ne sont qu'un reflet de ce dont elles parlent. Il n'y a pas adéquation entre leur sujet et leur expression. Artaud demeure néanmoins fidèle au mode épistolaire. Dans certaines de ses lettres, il continue à accuser sa souffrance auprès de ses correspondants, sans perdre l'espoir de parvenir à en saisir quelque chose. En 1931, il écrit à Yvonne Allendy :

Sans penser à mal, vous tenant au courant de mes petites et grandes préoccupations et surtout de ce qui est devenu depuis tant d'années mon obsession perpétuelle : l'activité de l'esprit. Je n'avais en vue que d'éclaircir quelque peu et fragmentairement, en en parlant avec quelqu'un avec qui je suis en sympathie, un point entre tant d'autres. Si je pouvais à l'occasion d'une simple lettre parvenir à une vérité indéniable ce serait autant de pris. C'est tout ce que j'ai prétendu faire⁹⁵.

J'ai expliqué plus haut le dispositif épistolaire mis en place par Artaud lui facilitant l'écriture. Ce dispositif a pour caractéristique d'insérer celui qui écrit dans une situation. Je pense ici, non à sa situation spatiale mais à sa situation dans le temps. Une lettre s'écrit dans un moment donné auquel elle est étroitement liée. Si j'ose dire, elle est, dans l'imaginaire, liée à un présent. Comme le remarque Artaud dans la lettre citée plus haut, une « simple lettre » est une « occasion ». Si Artaud estime pouvoir parvenir à

⁹⁵ Lettre à madame Yvonne Allendy du 5 juin 1931, OCIII, pp. 208-209.

« une vérité indéniable » par une lettre, c'est parce qu'il considère celle-ci comme le produit direct du présent qu'il vit et qu'il espère pouvoir y représenter ce présent. En 1921, dans une de ses premières lettres à Génica Athanasiou, il affirme : « Je t'écris pour fixer ma pensée au moment où elle se produit⁹⁶ ». Certes il ne demande pas seulement aux lettres d'être lues comme des produits d'un instant. Il le réclame aussi pour les œuvres. Rappelons à ce propos ce qu'il disait des poèmes refusés dans la *Correspondance avec Jacques Rivière* : « Lors donc que je peux saisir une forme, si imparfaite soit-elle, je la fixe, dans la crainte de perdre toute la pensée ». Mais, à la différence des œuvres qui peuvent se détacher du temps de leur production, les lettres portent toujours des marques qui expliquent et impliquent le moment où elles se sont produites. En outre, il y projette le moment où elles seront lues. Certes, un autre que le destinataire — ou un futur lecteur — pourra lire une lettre comme s'il s'agissait d'une œuvre littéraire. Mais, pour un tel lecteur, la lettre n'a ni son plein sens, ni sa fonction première. En effet, dans le cas par exemple où la lettre formule une demande concrète, il ne peut pas y répondre. Foncièrement, les lettres sont liées au présent de leur écriture. L'attitude de chaque épistolier par rapport à ce présent constitue une temporalité épistolaire, qui reflète plus ou moins le temps extérieur sur lequel se projette aussi l'imaginaire de l'auteur. Dans cette temporalité, le scripteur parle de l'ici-maintenant tout en imaginant le moment où le destinataire la reçoit et la distance spatio-temporelle qui les sépare.

⁹⁶ Lettre à Génica Athanasiou de vers la fin 1921, LGA, p. 22.

La temporalité épistolaire varie selon les écrivains-épistoliers, bien qu'elle ait toujours une relation avec le présent de l'écriture. La date souvent inscrite en tête peut être une entrée dans cette temporalité et assurer la liaison avec le présent : le fait que Flaubert parfois inscrive même l'heure de la rédaction semble manifester son obsession pour l'exactitude et la neutralité. Or, Artaud, qui insiste sur la simultanéité de l'écriture et de la pensée, donc sur la liaison forte avec le présent, paraît paradoxalement indifférent à la date, pour le moins dans les années 1920 et dans la première moitié des années 1930 (dans les années postérieures, il se montrera plus attaché à la datation, comme nous le constaterons). Il n'inscrit souvent pas la date, c'est par l'indication du cachet de la poste que nous la connaissons⁹⁷. Et dans les cas où il date ses lettres, ce qui est relativement rare, le jour de la semaine ou le quantième est souvent erroné. Cela ne relève pas d'une intention chez lui, mais d'une indifférence qui dénote sans doute une difficulté à se situer dans le temps.

Les épistoliers-écrivains projettent leur propre temporalité dans le contenu des lettres, dans ce dont ils veulent rendre compte aux destinataires ou dans ce qu'ils leur demandent de faire. Par exemple, Kafka écrit des lettres pour s'écarter du présent dans lequel il se trouve, du foyer et du père. Il empêche aussi ses correspondants (notamment Felice) de se tourner vers leur présent en les encombrant de ses lettres et en leur demandant d'écrire autant de lettres que lui (Kafka fait un rêve dans lequel il reçoit des lettres de Felice dont les feuilles ne s'épuisent pas : « Tout l'escalier était couvert du

⁹⁷ Les lettres d'Artaud dans la *Correspondance avec Jacques Rivière* sont datées par ce dernier.

haut en bas d'une couche épaisse de ces pages déjà lues, et le papier élastique des feuilles volantes empilées crissait puissamment⁹⁸ ». C'est ce que Deleuze et Guattari appellent le « vampirisme des lettres » chez Kafka⁹⁹. Kafka le vampire suce le temps de ses correspondants. D'autre part, les lettres de Rimbaud à l'époque africaine sont parfaitement contemporaines des événements vécus. Dépourvues de significations superflues, elles sont comme des photos instantanées. Cette caractéristique est aussi celle de la poésie rimbaldienne. Dans un article de *Bilboquet*, Artaud écrit à propos de Rimbaud : « Rimbaud nous a enseigné une nouvelle manière d'être, de nous tenir au milieu des choses¹⁰⁰ ». Le Artaud des années 1920 et 1930 ne se contente pas de l'attitude de se tenir « au milieu des choses » et veut les pénétrer (dans le même article, écrit-il aussi, « s'il [Rimbaud] creuse c'est pour retirer encore d'autres dehors; le suc intérieur des phénomènes lui demeura toujours inconnu, [...] »). Pourtant, il ne serait pas difficile d'imaginer qu'Artaud envie la relation simple que Rimbaud a avec le monde et le temps. On ne sait pas si Artaud connaissait les lettres de Rimbaud, il n'en parle pas. Mais de rares exemples où il se réfère à d'autres épistoliers (Lautréamont et van Gogh) semblent montrer sa prédilection pour la simplicité. Dans *Van Gogh, le*

⁹⁸ Franz Kafka, *Lettres à Felice*, tome I, trad. Marthe Robert, Paris, Gallimard, 1972, p. 117.

⁹⁹ Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, pp. 53-54.

¹⁰⁰ « Rimbaud & Les Modernes », OCI★, p. 238.

Suicidé de la Société (1947), il cite trois lettres du peintre, dont l'une décrit sobrement un de ses croquis¹⁰¹ :

Qu'il semble facile d'écrire ainsi.

Eh bien ! essayez donc et dites-moi si, n'étant pas l'auteur d'une toile de van Gogh, vous pourriez la décrire aussi simplement, sèchement, objectivement, durablement, valablement, solidement, opaquement, massivement, authentiquement et miraculeusement que dans cette petite lettre de lui¹⁰².

Van Gogh est pour Artaud « aussi grand écrivain que grand peintre et qui donne à propos de l'œuvre décrite l'impression de la plus abasourdissante authenticité¹⁰³ ». Le peintre saisit des formes instantanément par des mots simples mais précis, ce qui procure à son écriture l'authenticité.

Bien sûr qu'il est pratiquement impossible de saisir le présent dans le temps qui s'écoule. C'est un point qui, dès que l'on croit l'avoir saisi, est déjà passé. Le présent dans la temporalité épistolaire n'est qu'un point approximatif ou bien imaginaire. On pourrait se satisfaire de la vitesse relative. Ce n'est pas le cas pour Artaud. La relation avec le temps qu'il ressent, c'est plutôt la rupture d'avec le présent. C'est ce qu'Artaud

¹⁰¹ C'est la lettre du 23 juillet 1890, c'est-à-dire six jours avant la mort du peintre, adressée à son frère Théo (citée in OCXIII, p. 41) : « Le jardin de Daubigny avant-plan d'herbe verte et rose. À gauche un buisson vert et lilas et une souche de plante à feuillages blanchâtres. Au milieu un parterre de roses, à droite une claie, un mur, et au-dessus du mur un noisetier à feuillage violet. Puis une haie de lilas, une rangée de tilleuls arrondis jaunes, la maison elle-même dans le fond, rose, à toit de tuiles bleuâtres. Un banc et trois chaises, une figure noire à chapeau jaune et sur l'avant-plan un chat noir. Ciel vert pâle ».

¹⁰² *Van Gogh, le Suicidé de la Société*, OCXIII, p. 42.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 39.

exprime dans un fragment du *Pèse-Nerf*: « Il me manque une concordance des mots avec la minute de mes états¹⁰⁴ ». Ainsi, contrairement à ce qu'il écrit à Athanasiou en 1921, il est très souvent impossible de fixer sa pensée « au moment où elle se produit ». La temporalité que ses lettres montrent n'est pas caractérisée par l'instantanéité et la simplicité comme dans les lettres rimbaldiennes, mais par la poursuite éperdue du présent.

9. Urgence

On trouve dans presque toutes les lettres d'Artaud un rythme précipité manifestant sa hâte. Artaud demande à ses destinataires de lui répondre et de réagir le plus vite possible, comme si la rapidité de leur réaction prouvait l'authenticité de ses écrits. Dans la *Correspondance avec Jacques Rivière*, on peut entrevoir l'irritation d'Artaud face à la réponse tardive de son correspondant : « Ma lettre méritait au moins une réponse. Renvoyez, Monsieur, lettres et manuscrits¹⁰⁵ ». Son irritation peut être justifiée car deux mois se sont écoulés avant l'arrivée de la réponse. Rivière répond en s'excusant : « Mais oui, je suis bien de votre avis, vos lettres méritaient une réponse; je n'ai pas pu encore vous la donner : voilà tout ». Mais ailleurs, on voit plus clairement

¹⁰⁴ *Le Pèse-Nerfs*, OCI★, p. 98.

¹⁰⁵ Lettre du 22 mars 1924, *Correspondance avec Jacques Rivière*, *ibid.*, p. 33.

l'explosion de cette irritation. Et l'on verra aussi que son impatience s'accéléra dans les années 1930.

C'est peut-être dans les lettres à Génica Athanasiou qu'Artaud exprime le plus directement sa hâte. Comme nous l'avons déjà vu, pendant que Génica restait en Roumanie pour soigner sa mère (dans l'automne et l'hiver 1923), une dispute concernant l'usage de la drogue est advenue entre eux. Génica lui donne de moins en moins souvent de nouvelles, ce qui fera éclater l'impatience d'Artaud : « Prière de m'avertir de ta rentrée *immédiatement*, le jour même, sans ATTENDRE UNE MINUTE, et par n'importe quel moyen, en venant me chercher, ou en m'envoyant un pneumatique, une dépêche, ou un mot par quelqu'un si tu n'as pas la force¹⁰⁶ ». Ainsi, Artaud ne peut attendre. Cela paraît un simple propos d'homme jaloux, mais on ne peut pas considérer cette hâte indépendamment de sa maladie qu'Artaud demande à sa bien-aimée de comprendre. Deux mois plus tôt, il lui écrit :

Tu me parles d'attendre, de patienter comme si l'horreur de ma vie pouvait me permettre d'attendre. Ton cerveau bien portant, ton corps qui ne sent pas ma douleur te laissent croire que je pourrais attendre, mais mon corps tordu, mon corps coupé, mon cerveau scié ne me donnent pas le temps d'attendre¹⁰⁷.

Sa douleur n'admet pas l'attente. Elle risque de le perdre à n'importe quel moment. Pour lui, si ses interlocuteurs comprenaient réellement l'authenticité de ce qu'il accuse, ils devraient réagir sur le champ. Sa revendication de vitesse se double de celle de

¹⁰⁶ Lettre à Génica Athanasiou du 26 décembre 1923, LGA, p. 133.

¹⁰⁷ Lettre à Génica Athanasiou du 24 octobre 1923, LGA, p. 118.

l'authenticité. Et cette précipitation caractérise bien son écriture, où on voit fréquemment des expressions telles que « il est urgent » ou « trop tard ».

Certes, dans la jalousie et la maladie, les situations qui pressent Artaud sont différentes. Mais, comme nous l'avons déjà vu, la maladie qu'il accuse ne doit pas s'entendre seulement dans le sens pathologique. Considérée comme source de tous les malheurs qu'il vit, elle a, chez lui, une portée imaginaire ou métaphysique. Dans les années 1930, son mépris à l'égard de la médecine, qui se révèle impuissante contre sa maladie, le fait recourir de plus en plus aux savoirs mystiques et ésotériques, et consulter des porteurs de ces savoirs, auprès desquels il insiste de même sur son besoin urgent de secours. Par exemple, en 1931, auprès d'Irène Champigny, l'écrivain-devineresse, quand il lui demande d'être présenté auprès d'une autre devineresse :

Je vous écris dans un besoin urgent de secours et comme un homme, *mentalement*, psychiquement, comme *moralelement* à toute extrémité. On me dit que vous connaissez un guérisseur ou plutôt une sorte de devineresse guérisseuse qui opère sur une mèche de cheveux. La mèche de cheveux est dans l'enveloppe qui accompagne cette lettre. Je vous avouerai que je suis pressé, car mes maux n'attendent pas¹⁰⁸.

En effet, Artaud ne peut attendre, puisque sa maladie ne le lui permet pas, c'est-à-dire que la souffrance qu'elle lui cause est trop atroce pour qu'il la supporte ne serait-ce qu'une seconde de plus. Mais il ne s'agit pas seulement de l'atrocité de cette souffrance. Il faut considérer la maladie littéralement sur le plan de la vitesse. Celle-ci est une de

¹⁰⁸ Lettre à Irène Champigny du 25 mars 1931, OCI★★, p. 161.

ses caractéristiques les plus importantes, qui revêt pour lui une figure spécifique. Dans la *Correspondance avec Jacques Rivière*, il la décrivait déjà ainsi :

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 pensée¹⁰⁹.

« Un quelque chose de furtif » s'insinue en moi et détruit ou vole ma pensée. Pour la saisir intacte, il faut se dépêcher et gagner ce « quelque chose » de vitesse. C'est la seule façon de lutter contre la maladie. Dans un article de *L'Écriture et la différence* (« La Parole soufflée »), Jacques Derrida, en examinant le thème du vol chez Artaud, trouve derrière le voleur la figure du Dieu : « Dieu est donc le nom propre de ce qui nous prive de notre propre nature, de notre propre naissance et qui par la suite, à la dérobée, aura toujours parlé avant nous¹¹⁰ ». Ainsi la maladie et la lutte contre elle prennent un aspect métaphysique : la guérison signifie, pour Artaud, la (re)trouvaille de l'originalité et de l'unité du moi d'avant la différenciation, et pour l'atteindre, il aurait besoin d'une vitesse absolue. Mais ce plan métaphysique est projeté sur la réalité et peut avoir des aspects concrets.

¹⁰⁹ Lettre du 29 janvier 1924, *Correspondance avec Jacques Rivière*, OCI★, p. 28.

¹¹⁰ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1979, coll. « Points », pp. 269-270.

Le thème du vol se propage dans les textes d'Artaud dans les années 1940. On en trouve déjà des prémices dans ses lettres des années 1930, notamment celles qui concernent ses activités théâtrales. Pendant qu'Artaud se plonge, après l'échec du Théâtre Alfred Jarry, dans le projet du Théâtre de la Cruauté, plusieurs difficultés, notamment financières, en empêchent la réalisation. Le premier manifeste (paru dans *La N.R.F.* en octobre 1932), dans lequel il croyait avoir parfaitement exprimé ses idées, attirera peu de réactions favorables, ce qui l'impacientera. Par exemple, Artaud demande à Natalie Clifford Barney d'assister à une séance de lecture qu'il organise pour appuyer ses idées (lecture du *Richard II* de Shakespeare et de l'un de ses propres scénarios *La Conquête du Mexique*), séance qui se tiendra en janvier 1934. Le ton de sa lettre, où il lui annonce la lecture et l'invite à y assister, est tout à fait impératif. Si elle ne le fait pas, ce sera pour lui « une trahison ». Et Artaud insiste sur « l'urgence immédiate » de son projet : « Je sais maintenant ce qu'il faut dire et je crois que le temps presse et que ce sera *tout de suite* ou plus jamais¹¹¹ ». Ou bien, quelques mois plus tard, on peut de nouveau constater son impatience, mais cette fois-ci pour la publication de l'article « Le Théâtre et la Peste », article qu'il présente à Paulhan. L'attitude ambiguë de ce dernier à l'égard de l'article irrite Artaud, qui répondra en mettant l'accent sur son actualité :

Car je tiens à ce que cet article paraisse dans peu de temps, il contient des choses de circonstance et qui pourraient par miracle le devenir encore plus. Il ne faut pas perdre le bénéfice d'une actualité qui sans doute nous étonnera tous¹¹².

¹¹¹ Lettre à Natalie Clifford Barney du 25 novembre 1933, OCV, p. 163.

¹¹² Lettre à Jean Paulhan du 27 avril 1934, *ibid.*, p. 173.

Comme dans ses premiers écrits où Artaud voulait montrer sa réalité, ses articles sur le théâtre sont liés au présent. Il n'a pas de temps à perdre pour que ses idées s'imposent.

Pratiquement, Artaud est pressé parce qu'il a besoin de droits d'auteur pour manger, ou parce qu'il ne veut pas manquer les occasions de fonder son théâtre. Mais – et cela n'est pas négligeable – il y a, derrière tout cela, une crainte d'être volé. Tout le temps qu'il ne parvient pas à la réalisation de son projet, Artaud croit que l'on lui vole des idées et qu'on va les réaliser avant lui. Ceux qui volent ne sont pas, pour lui, des êtres imaginaires, mais des personnes réelles du monde réel. Raymond Rouleau en est un exemple. Il a joué quelques fois dans le Théâtre Alfred Jarry et a, en 1932, remporté un succès avec la mise en scène du *Mal de la jeunesse*, pour laquelle Artaud pense que Rouleau a mal appliqué sa propre méthode¹¹³. Plus tard, quand Artaud veut réunir ses articles sur le théâtre sous le titre du *Théâtre et son Double*, c'est la même crainte qui lui revient. On est à la fin de 1935, juste avant son départ au Mexique. Artaud presse Paulhan de publier le livre avant que ses idées ne soient plagiées : « Mais ce livre ne peut attendre mon retour qui se produira dieu sait quand et il est urgent pour obvier aux *imitations* possibles de mes idées que paraissent enfin ces textes qui prennent date¹¹⁴ ».

Du Mexique, Artaud réitère cette sollicitation à Paulhan ainsi qu'à Gaston Gallimard. Il leur rend compte du succès des conférences qu'il a données sur place et

¹¹³ Cf. Projet de lettre à Raymond Rouleau du 4 janvier 1932 (OCIII, pp. 244-246) et lettre à Jean Paulhan du 19 janvier 1932 (*ibid.*, pp. 252-255).

¹¹⁴ Lettre à Jean Paulhan du 29 décembre 1935, OCV, p. 192.

des réactions enthousiastes des Mexicains, et il les rassure sur le bénéfice commercial qu'apportera son livre. D'autre part, Artaud ne manque pas d'exprimer sa crainte d'être plagié. En avril 1936, il écrit à Paulhan :

Et puis la Roue du Temps a tourné. Et bien des choses que ce livre contient sont devenues d'actualité. D'autres encore vont venir au premier plan de cette même actualité par ce que la conscience du monde change, et que ce ne sont jamais les mêmes objets qui frappent la conscience des gens. Ce qui était subtil et imperméable par le côté abstrait de sa nature, sans changer de présentation, de forme, devient tout à coup concret. Vous comprendrez, cher Jean Paulhan, qu'il importe de prendre date et que je suis un peu excédé de voir mes idées utilisées par d'autres¹¹⁵.

Et, un mois plus tard, n'ayant toujours pas de réponse favorable, Artaud lui adresse une nouvelle lettre :

Je n'ai pas peur certes que les idées qu'il contient vieillissent, mais je voudrais, cher ami, tirer personnellement le bénéfice de leur nouveauté. Ces idées, vous le savez, sont dans l'air, d'autres les réaliseront, les écriront, les manifesteront d'une manière quelconque; aidez-moi à rompre la malchance qui me poursuit depuis tant d'années et qui fait que quand j'agis ou quand je parle j'ai perpétuellement l'air d'être mon propre imitateur¹¹⁶.

On peut remarquer que le problème de maladie se superpose à celui du retard de la publication du livre. Toutes ses malchances paraissent provenir du fait qu'Artaud ne parvient pas à saisir le présent. La crainte de perdre l'« actualité » peut être considérée comme celle de ne plus être actuel non seulement par rapport au monde, mais encore par rapport à soi-même : crainte que, comme le temps passe, « je » soit « imitateur » ou

¹¹⁵ Lettre à Jean Paulhan du 23 avril 1936, *ibid.*, p. 199.

¹¹⁶ Lettre à Jean Paulhan du 21 mai 1936, *ibid.*, p. 205.

« double » du moi-même passé qui avance maintenant tout seul « je » ne sait plus où. Les voleurs s'accaparent ses idées avant qu'il ait affirmé sa propriété. Après ces lettres, il se rend dans la Sierra Tarahumara afin d'y assister au rite du peyotl, davantage que pour des recherches ethnologiques, pour sa propre renaissance et pour saisir l'axe de « la Roue du Temps ».

Le Théâtre et son Double ne paraît qu'en février 1938, c'est-à-dire pendant son internement. Après son retour du Mexique, Artaud continue à vivre dans l'urgence. Mais maintenant, plutôt que de continuer à poursuivre le présent, il veut littéralement « prendre date », donc prévoir et devancer le moment critique. C'est bien ce qu'il essaie de faire dans *Les Nouvelles Révélations de l'Être*, la plaquette parue sans signature de l'auteur aux Éditions Denoël en juillet 1937, dans laquelle Artaud prophétise « la Destruction totale » du monde. Quand il est question de cette plaquette, on met en avant l'imprégnation mystique ou ésotérique chez lui. Cependant, il me semble intéressant de la regarder du point de vue de la temporalité. Des calculs kabbalistiques qu'il semble appliquer à son gré, Artaud déduit certaines dates qui correspondent aux étapes vers « la Destruction ». La plaquette se termine ainsi :

Le 25 juillet 1937, le Macrocosme a rencontré la Terre.

Le 7, la porte de l'infini est ouverte pour l'homme. Le torturé est enfin préparé. Il peut entrer, il est de plain-pied avec son œuvre. Il peut commencer.

Le 3 novembre, la Destruction est éclairée.

Le 7, elle éclate en foudre.

Le Torturé est devenu pour tout le monde le Reconnu,

« Le Torturé » ou « LE RÉVÉLÉ » est Artaud lui-même. Ainsi, il prépare et guide « la Destruction » qui est en même temps celle de l'ordre temporel. Il connaît déjà l'avancé du présent, il saisit donc l'axe de « la Roue du Temps ». Bientôt, croit-il, l'infini ou l'éternité régnera. C'est le point limite auquel la poursuite du présent mène Artaud. Il part, pour préparer cette apocalypse, en Irlande, où il sera arrêté et incarcéré.

10. Avion postal

L'urgence manifestée par Artaud se traduit aussi par son exigence de vitesse dans la transmission de ses messages. Cependant les lettres ne sont peut-être pas nécessairement le moyen le plus adéquat pour la vitesse. Certes elles sont souvent écrites dans un but imminent, et on peut éprouver plus de facilité à s'exprimer dans une lettre qu'à écrire un texte conçu comme une œuvre. Pourtant, la vitesse de ces fonctionnements n'est que relative. Quand il se dépêche vraiment, Artaud envoie un télégramme ou un pneumatique. Mais quand c'est possible, il choisit de téléphoner ou de parler "de vive voix" en présence de son interlocuteur¹¹⁸. Les lettres n'assurent

¹¹⁷ *Les Nouvelles Révélations de l'Être*, OCVII, p. 144.

¹¹⁸ Par exemple, Artaud écrit à Anaïs Nin dans une lettre supposée dater du 6 mai 1933 : « Vous comprenez, j'en suis sûr, mais je vous expliquerai de vive voix et mieux tout cela. Avec des détails que la parole écrite ne supporte pas, je veux dire qu'elle est incapable de faire comprendre, de préciser, d'élucider, de mettre en relief [*ibid.*, p. 149] ».

jamais l'instantanéité que demande Artaud. Par rapport à la présence "en chair et en os", la vitesse que les lettres lui permettent semble toujours trop lente. Naturellement, le choix dépend de la situation. On n'est pas toujours en état de s'adresser "de vive voix" à son interlocuteur, et celui-ci peut être absent au téléphone. On écrit donc souvent une lettre à cause de la distance. Et la durée de la transmission des messages dépend de cette distance entre l'expéditeur et le destinataire, et leur vitesse revient à la voie postale. Artaud en est conscient et rêve une voie postale par laquelle un message pourrait arriver le plus vite possible en traversant une grande distance. C'est l'avion postal, dont des lignes régulières se sont développées en Europe et en Amérique depuis les années 1910 et qui a merveilleusement raccourci la durée de l'acheminement postal.

Des épistoliers projettent parfois dans leurs lettres le trajet qu'elles prendront. Ainsi le moyen de transport et le facteur deviennent des figures importantes pour les épistoliers. Deleuze et Guattari mentionnent le rôle du facteur dans la correspondance de Kafka. Selon eux, il y a dans les lettres la dualité de deux sujets : sujet d'énonciation (celui qui écrit) et sujet d'énoncé (celui dont la lettre parle). Et chez Kafka, écrivent-ils, « Au lieu que le sujet d'énonciation se serve de la lettre pour annoncer sa propre venue, c'est le sujet d'énoncé qui va assumer tout un mouvement devenu fictif ou apparent¹¹⁹ ». Le facteur est une des figures que porte le sujet d'énoncé, et c'est lui qui endosse le mouvement de Kafka qui demeure toujours dans son cabinet. Kafka écrit à Felice dans une lettre du 13 octobre 1912 : « Que ne suis-je le facteur de la Immanuelkirchstrasse

¹¹⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 56.

qui porterait cette lettre dans votre appartement et qui, ne se laissant retenir par aucun membre de la famille étonnée, traverserait toutes les pièces pour vous rejoindre et mettre la lettre dans votre main [...] ¹²⁰ ». Néanmoins, s'il était devant la porte de Felice, il n'entrerait pas chez elle, parce que sa propre jouissance est d'« appuyer sans fin sur [sa] sonnette ». Kafka ne rêve-t-il pas non seulement d'éviter sa propre venue, mais encore de prolonger indéfiniment l'arrivée de son message ? Il craint certes souvent que les lettres se perdent au cours de leur acheminement. Mais le prolongement infini n'est pas une perte. Le message sera arrivé quelque jour infiniment prolongé comme dans *La Muraille de Chine*.

Artaud n'a pas l'habitude d'évoquer dans ses lettres leur moyen d'acheminement ou leur itinéraire. C'est dans certains de ses scénarios cinématographiques qu'apparaît l'avion postal. Autant que je sache, personne n'a jamais pris vraiment au sérieux ces scénarios ni l'avion postal chez Artaud. C'est peut-être parce que ces scénarios ont été écrits dans un but alimentaire et que l'avion n'est pas un véhicule très caractéristique pour Artaud. Le véhicule le plus cher à Artaud est le bateau. Originaire de Marseille, il se familiarise avec lui dès son enfance. D'ailleurs, sa famille dirigeait une compagnie de navigation et disposait de bateaux. On en trouve plusieurs occurrences dans ses textes : un des premiers poèmes intitulé « Le Navire Mystique », vaisseau le Grand-Saint-Antoine qui apporte l'épidémie à Marseille dans « Le Théâtre et la Peste », ou cargo qui pénètre dans le port louche de « L'Amour à Changhaï », etc. En revanche,

¹²⁰ Franz Kafka, *Lettres à Felice*, tome I, *op. cit.*, p. 56.

l'avion est exceptionnel. Il est pourtant digne d'attention, vu que ce véhicule est rapporté au transport de messages.

Le premier scénario d'Artaud où apparaît l'avion postal est supposé dater de l'époque où il participait au mouvement surréaliste (1925-1926). Ce scénario sans titre est intitulé dans ses *Œuvres Complètes* par sa première phrase : « Deux nations sur les confins de la Mongolie... ». Dans son intrigue, deux nations d'Extrême-Orient vont entrer en guerre « pour des raisons impénétrables aux Européens¹²¹ ». Selon un lama que consulte le consul de France, « la raison psychologique du conflit » réside « dans une question de ton et de son », donc de poésie. Le moyen de restaurer le calme est, selon le lama, d'envoyer un poème surréaliste par un avion aéropostal. Artaud décrit le vol ainsi :

Vertige de vitesse, son;
comment l'avion nage sur le temps ;
brume de l'occultisme pour l'aviation¹²².

Quelques lignes plus bas, on lit les mots « la nécessité de la vitesse absolue ». Il est évident que l'intérêt d'Artaud pour l'avion n'est pas dû à la mode ni à la technologie, mais à la temporalité qu'implique cette machine volante. À la fin du scénario, un autre avion apporte de l'or d'Angleterre, ce qui fait tout rentrer dans l'ordre. La poésie cause trop de complications.

¹²¹ « *Deux nations sur les confins de la Mongolie...* », OCIII, p. 14.

¹²² *Ibid.*, P. 15.

Les deuxième et troisième scénarios dans l'intrigue desquels Artaud place un avion postal s'intitulent respectivement *Vols* et *L'Avion Solaire*. Ce sont des scénarios élaborés entre 1928 et 29 sous le pseudonyme Soudeba, en collaboration avec Yvonne Allendy et son mari médecin René. Écrit strictement dans un but commercial, *Vols* raconte un drame de poursuite : un jeune avocat cherche un document volé qui est nécessaire pour attester dans un procès l'héritage de terrains par une jeune fille. L'avocat vole jusqu'à Constantinople, où il retrouve le document et le renvoie à Paris par avion postal. Le document arrive juste avant le procès, que la jeune fille gagne. Dans le point culminant, des images de calendrier indiquent l'approche de la date fatidique. On ne sait pas exactement quelle fut la part de contribution d'Artaud à ce scénario, mais l'urgence de l'envoi et la réception du document marquent peut-être sa préoccupation. Bien qu'il ne reste de *L'Avion Solaire* qu'un fragment, on peut néanmoins mieux apercevoir la contribution d'Artaud par des aspects mystiques¹²³. Un avion postal dans lequel s'embarquent des fuyards part d'Indochine française et se dirige à l'ouest, peut-être vers la France, tandis que des forces enchantées émanant de Saïgon empêchent son avancée. On ne sait pas si l'avion atteindra finalement au but.

¹²³ Dans deux lettres qu'Artaud a adressées à Yvonne Allendy en février 1929 (le 16 et le 19, *ibid.*, pp. 139-141.), il exprime son étonnement à la lecture de journaux qui parlent de raids aériens sur les liaisons Paris-Hanoï et Marseille-Saïgon, donc proches de celle de *L'Avion Solaire*. : « Qu'est-ce que cela veut dire ou quelle étrange coïncidence [lettre du 16 février] » : « Évidemment c'était la première chose à faire et l'on pouvait y penser. Mais tout de même. En tout cas je demande des explications (lettre du 19 février) ». Artaud suspecte-t-il ici aussi le vol de ses idées ? (Cf. Notes concernant ces lettres, *ibid.*, pp. 369-371).

L'avion postal semble donc une figure qui incarne le désir de vitesse d'Artaud. Son idéal est que l'avion fende l'air transparent pour transporter des messages à une vitesse maximale. Du coup la vitesse peut tout résoudre comme dans *Vols*. Mais la transparence de l'air n'est qu'une image optimiste. L'air de *L'Avion solaire* est hanté et réduit à néant la vitesse de l'avion. Alors c'est l'image du bateau qui se superpose à celle de l'avion :

Le tourbillon atteint les ailes, la queue, le corps de l'avion dont on voit vibrer les jointures. Le ciel autour de lui aujourd'hui est complètement noir, mais il repose sur le tourbillon noir comme un navire. Immobile, il semble nager sur une eau absolument glacée et qui le retient¹²⁴.

L'avion n'avance plus. Il devient comme un navire – qui avance bien sûr mais dont la vitesse est incomparablement moindre que celle d'un avion. D'ailleurs, sa force de propulsion dépend beaucoup des eaux qui le font avancer et le retiennent en même temps. Le mouvement du véhicule est aussi celui des messages. De la vitesse extrême de l'avion à la quasi-immobilité du bateau, le transport des messages est de plus en plus ralenti jusqu'à s'arrêter définitivement. Au pire, ils n'arrivent pas à leur destinataire et deviennent des épaves. Est-ce le destin des messages d'Artaud ? En tout cas, aucun message ne peut se transmettre sans moyen de transport ni médium matériel, hormis une sorte de télépathie qu'Artaud évoque dans ses lettres des années 1940. La « vitesse absolue » du transport n'existe qu'en imaginaire. Tandis qu'Artaud rêve et demande

¹²⁴ *L'Avion Solaire, ibid.*, p. 44.

l'immédiateté, c'est son impossibilité ou le décalage temporel qui se dévoile. Le destin de ses lettres se jouera toujours dans ce décalage.

11. Théâtre par lettres

Avant de clore le chapitre, je veux revenir sur l'examen des publications épistolaires d'Artaud, commencé plus haut et que j'avais laissé en suspens au moment où Artaud rejette temporairement l'écriture littéraire. Ses premières publications épistolaires étaient marquées par son désir de livrer sa réalité intérieure telle quelle. Il semble que, depuis qu'il est impliqué dans son propre projet théâtral, Artaud veuille de plus en plus agir sur la réalité extérieure par des lettres, et qu'il essaie d'être contemporain du monde pour le provoquer. Comme nous l'avons vu, Artaud a rédigé des adresses agressives dans le n° 3 de *La Révolution Surréaliste*, et aussi utilisé des lettres dans *Point Final* lors de son exclusion du groupe. De la sorte, il essayait de clarifier sa position vis-à-vis de la situation et de susciter des réactions plus ou moins immédiates. Ce type d'usage épistolaire, qui trouve son sens dans la contemporanéité, devient plus fréquent chez Artaud.

Après *Point Final*, on voit de nouveau ce type d'usage chez lui dans un contexte surréaliste (cet usage pourrait donc être considéré comme un héritage surréaliste). Il s'agit d'une « Correspondance » avec Paulhan, parue dans le n° 11 de *La Révolution Surréaliste* en mars 1928, celle qui concerne le scandale lors de la représentation du *Partage de Midi* de Paul Claudel par le Théâtre Alfred Jarry (janvier 1928) et qui cause

la rupture des correspondants (j'ai cité plus haut la lettre par laquelle Artaud demande à Paulhan la réconciliation presque deux ans plus tard). Ce scandale, par contre, réconcilie momentanément Artaud et les surréalistes. Cela explique que cette « Correspondance » paraisse dans *La Révolution Surréaliste*. Artaud utilise sans lui en demander l'autorisation une lettre de Paulhan qui critique son comportement, et lui répond par une lettre ouverte :

Je n'ajouterai aucune injure à la qualification de votre attitude. Il en faut beaucoup plus, croyez-le bien, pour me faire douter de moi. Je sais où j'ai mal mais ce n'est pas à cette petite partie de mon esprit qu'un Jean Paulhan peut atteindre¹²⁵.

En décembre 1928, Artaud publie également une lettre intitulée « Lettre à Ida Mortemart, alias Domenica » dans le programme du quatrième spectacle par le Théâtre Alfred Jarry, à savoir *Victor ou les Enfants au pouvoir*, pièce écrite par Roger Vitrac : Ida Mortemart est un des personnages de la pièce, dont l'interprétation était initialement destinée à Alexandra Pecker, mais celle-ci ayant refusé le rôle craignant qu'il nuisît à sa réputation (elle devait jouer un personnage de pétomane), c'est Domenica Blazy qui l'interprète enfin. Des fragments de la lettre paraissent aussi dans *Paris-Soir* (le 21 décembre, avant le début des représentations). En s'adressant à Domenica Blazy (« Je fais des vœux pour que vous deveniez, l'après-midi du 24 décembre prochain, le personnage véritablement fabuleux, Ida Mortemart lui-même¹²⁶ »), la lettre révèle au public l'enjeu de la pièce (« Comme quelque chose de plus qu'une œuvre théâtrale, osée

¹²⁵ « Correspondance », OCIII, p. 132.

¹²⁶ « Lettre à Ida Mortemart, alias Domenica », OCII, p. 33.

et scandaleuse, elle est comme la vérité de la vie, quand on la considère dans son acuité¹²⁷ ». D'un autre côté, après le début des représentations, Artaud envoie une lettre (datant du 28 décembre 1928) à la rédaction de *L'Ami du peuple du soir* pour démentir les articles que ce journal a publiés sur la pièce¹²⁸. Celui-ci publie la lettre d'Artaud le 1^{er} janvier dans un article intitulé « RECTIFICATIONS ? » avec des commentaires.

En mars 1930, Vitrac et Artaud publient une brochure qu'ils intitulent *Le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité publique*, chargée de faire connaître leurs idées et de lancer des nouveaux projets. La brochure ne se veut pas un simple manifeste, mais un produit hybride constitué de parties exprimant des « opinions les plus contradictoires des uns et des autres sur le Théâtre Jarry¹²⁹ », d'autres de lettres humoristiques et provocatrices rédigées et signées par Artaud. Ces lettres sont adressées entre autres à des personnes qui critiquent le Théâtre ou qui ont eu affaire d'une manière ou d'une autre avec celui-ci : Jean Prévost, une femme du monde, le Ministre de Suède à Paris, le Commissaire du Quartier du Roule, Paul Claudel, Monsieur Tintin le Restaurateur et André Breton. En voici un exemple, extrait de la lettre à Monsieur Tintin. Il y est question d'une intervention surréaliste au cours de la deuxième représentation du *Songe*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹²⁸ Cf. Lettre à *L'Ami du peuple du soir* du 28 décembre 1928, OCIII, pp. 138-139.

¹²⁹ Lettre à Roger Vitrac de vers novembre 1929, *ibid.*, p. 162.

de Strindberg (en juin 1928)¹³⁰, qui cause la rupture définitive entre les surréalistes et Artaud :

Je vous reverrai toujours en grand costume blanc, au pied de l'escalier du Central Hôtel, le lendemain de la deuxième représentation du *Songe*, en train recevoir dans vos bras M. P. U. (Pierre Unik) qui en avait descendu un peu rapidement les marches. Serait-ce à ce moment-là qu'il rêva que j'appelais ma mère ? Peut-être pourriez-vous en témoigner¹³¹.

Entre-temps, Artaud envoie une lettre à *L'Intransigeant*¹³², dans laquelle il critique l'attitude de Breton qui invoque l'honneur lors de la réédition du *Manifeste du Surréalisme* pour ne pas modifier les noms de ceux qui ont quitté le groupe. Artaud se réfère au scandale du *Songe* et met en doute l'honneur de Breton. La lettre sera publiée dans le journal du 10 septembre 1929 et sera reprise intégralement dans *Le Seconde manifeste du Surréalisme* pour y être critiquée.

Ainsi l'activité théâtrale d'Artaud s'accompagne de publication de lettres. Après la brochure polémique, le Théâtre Alfred Jarry ne voit pas se réaliser la suite de ses projets à cause du désaccord entre Vitrac et Artaud. Désormais jusqu'aux *Cenci* en mai 1935, Artaud ne réalisera rien pour le théâtre. Son activité théâtrale se limitera à des conférences, des articles et des lettres. En 1932, Artaud est en train de concrétiser un nouveau projet dont l'essentiel sera exprimé dans le premier manifeste du Théâtre de la

¹³⁰ Cf. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, coll. « Folio », p. 82. « C'est M. Artaud, comme on l'a vu et comme on eût pu le voir aussi, giflé dans un couloir d'hôtel par Pierre Unik, appeler à l'aide sa mère ».

¹³¹ *Le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité publique*, OCII, p. 57.

¹³² Cf. Lettre à *L'Intransigeant* du 8 septembre 1929, OCIII, p. 160.

cruauté paru dans *La N.R.F.* en octobre. Par ailleurs, il lance une campagne de presse et envoie aussi des lettres ouvertes. Le 27 juin, *L'Intransigeant* publie une lettre d'Artaud qui rectifie quelques termes d'une interview qu'il a accordée au journal sur son projet et parue le jour précédent : d'après l'interview, c'est *La N.R.F.* qui créerait un théâtre, tandis qu'en réalité la revue ne fait que lui apporter son patronage. Artaud écrit la lettre afin de dissiper le malentendu et en profite pour préciser son projet¹³³. Et le 14 juillet, *Paris-Soir* publie un article d'Artaud, « Le théâtre que je vais fonder¹³⁴ ». Il se peut que cet article ait été originellement écrit sous forme de lettre, parce qu'il est en grande partie identique à une lettre envoyée à J.-D. van Caulaert, affichiste du quotidien, au début du mois. Et puis, le 21 septembre, dans *Comædia* apparaît une lettre de lui, où l'on revoit un tour cher à Artaud : « je crois qu'*il est urgent*, pour le théâtre, de prendre conscience une fois pour toutes de ce qui le distingue de la littérature écrite [je souligne]¹³⁵ ». Enfin en octobre, Artaud publie le premier manifeste. Mais le trouvant insuffisant, il le complétera par des lettres qui donnent des précisions sur des concepts essentiels de son projet, lors de sa publication dans *Le Théâtre et son Double* : le manifeste sera accompagné par « Lettres sur la cruauté » (deux sont destinées à Paulhan, une à André Rolland de Renéville) et « Lettres sur le langage » (une destinée à Benjamin Crémieux, trois à Paulhan). Artaud a choisi le théâtre pour se montrer “en chair et en os” et pour parler “de vive voix” en écartant la littérature. Pourtant, son

¹³³ Cf. « Lettre à *l'Intransigeant* », OCV, p. 27.

¹³⁴ Cf. « Le théâtre que je vais fonder », *ibid.*, pp. 28-30.

¹³⁵ « Lettre à *Comædia* », *ibid.*, p. 33.

projet étant loin de la réalisation, ce sont les lettres qui lui assurent une présence et qui lui permettent de faire part du développement de ses idées.

Pendant son voyage au Mexique aussi, Artaud utilise la lettre ouverte. C'est la « Lettre ouverte aux Gouverneurs des États du Mexique » traduite en espagnol et parue dans un journal mexicain *El Nacional*, le 19 mai 1936. Artaud demande à ses destinataires de l'aide pour assister à des rites indiens, qui sont, pour lui, les manifestations directes de forces naturelles : « je veux à l'avance remercier de leur aide Messieurs les Gouverneurs des États, en espérant qu'ils me permettront de me rendre en tout lieu où la terre rouge du Mexique continue de parler vraiment son langage¹³⁶ ». Je me focaliserai sur ses voyages et ses lettres en voyage dans le chapitre 3.

Ainsi, Artaud publie des lettres pour donner une forme à ses idées dans la réalité extérieure, pour se trouver contemporain avec celle-ci. Toutefois, tout sera retardé pour lui : les projets théâtraux et de l'expédition dans la Sierra Tarahumara. Le décalage temporel est difficile à résorber. Artaud est sans cesse obligé de se confronter à l'incapacité de saisir son présent.

¹³⁶ « Lettre ouverte aux Gouverneurs des États du Mexique », *Messages révolutionnaires*, OCVIII, pp. 187-188.

12. Le temps fissuré et la réalité dédoublée

Je voudrais terminer ce chapitre en réexaminant le problème que j'avais posé à son début : la relation de la correspondance d'Artaud avec la réalité de sa vie d'une part, et l'œuvre d'autre part. Artaud, incapable de s'exprimer comme il le souhaiterait dans ses œuvres, croit souvent y parvenir mieux dans ses lettres. Pour lui, les lettres sont ou doivent être des produits directs de la réalité. Ainsi, lors de la publication de la *Correspondance avec Jacques Rivière*, il mettait l'accent sur la notion de réalité pour reprocher à Rivière de lui proposer des modifications. Toutefois, ainsi que je l'ai montré, la réalité qu'affirment les lettres n'est pas toujours évidente. D'abord, l'authenticité du contenu de ses lettres est souvent mise en doute par leurs destinataires. Ensuite, la vitesse qu'il espère de ses messages, de leur acheminement et de leurs réponses s'avère toujours insuffisante : tandis qu'Artaud aspire à la vitesse absolue et à la simultanéité qui prouvent l'authenticité de ses messages, la vitesse des lettres ne peut être que relative. En conséquence, la réalité qu'Artaud croit pouvoir mieux exprimer dans ses lettres est perçue comme douteuse, et l'équivoque revient sans cesse. Il est donc temps pour nous de revoir le statut de la correspondance chez Artaud. Je vais d'abord réexaminer le problème de la temporalité épistolaire, qu'il ne faut pas regarder seulement du côté de la simultanéité, puis réfléchir sur les différents sens que le mot « réalité » a dans les textes d'Artaud. En effet, au contraire de mon premier constat, il s'avère que les lettres jouent pour lui un rôle ambigu. Mais leur possibilité se trouve peut-être dans cette ambiguïté.

Si Artaud s'attache tellement à la simultanéité, donc au présent, c'est qu'il croit ne pas pouvoir saisir son présent et qu'il ne parvient pas à se sentir contemporain de lui-même ainsi que j'ai déjà indiqué plus haut. Dans *Le Pèse-Nerfs*, il écrivait : « Il me manque une concordance des mots avec la minute de mes états ». Il lui arrive très souvent de ne pas pouvoir exprimer ce qu'il ressent, ce qu'il pense ou même simplement ce qu'il est à certains moments, du fait que, comme il le confessait à Rivière, la maladie l'en empêche en causant des ruptures. Ses pensées et ses impressions ne trouvant pas leur issue, Artaud se sent figé dans un état d'immobilité à l'instar de l'avion postal de son scénario. Dans *Fragments d'un journal d'enfer*, qui accompagne *Le Pèse-Nerfs*, Artaud décrit cet état ainsi :

Je demeure, durant des heures, sur l'impression d'une idée, d'un son. Mon émotion ne se développe pas dans le temps, ne se succède pas dans le temps. Les reflux de mon âme sont en accord parfait avec l'idéalité absolue de l'esprit¹³⁷.

Ses pensées circulent en lui, restent virtuelles sans trouver à se concrétiser et ne se développent pas. Le temps s'écoule ailleurs, mais pas pour Artaud, arrêté à un moment et qui continue à ne pas pouvoir saisir les moments à venir. Il ne s'accorde pas avec le temps. Ce désaccord se reflète aussi dans certaines de ses lettres. Par exemple, à la fin

¹³⁷ *Fragments d'un journal d'enfer*, OCI★, p. 114.

d'une lettre du 13 mai 1923, adressée à Génica Athanasiou qui est alors en Bretagne, Artaud s'excuse de ne pas pouvoir lui écrire tous les jours¹³⁸ :

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.

Écris-moi vite quelque chose, je t'aime, je t'aime, amie, amie, amie, amie.....¹³⁹

À peu près quinze jours plus tard, à la même destinataire il écrit de nouveau :

Je voulais t'écrire plus longuement. Mais arrivé devant mon papier je me sens l'esprit horriblement gelé¹⁴⁰.

La maladie ou la fatigue empêche ainsi Artaud d'écrire. Quand il ne peut pas écrire autant qu'il le veut, il promet à Génica de le faire plus longuement le lendemain. Il tient parole. Mais le temps passe et creuse un écart entre ce qu'il voulait écrire et le moment où il écrit. Ce fait dément ce qu'il a dit à sa bien-aimée un an et demi auparavant : « Je t'écris pour fixer ma pensée au moment où elle se produit ». Ses lettres cessent d'être les fruits du présent. Elles enregistrent seulement des désaccords avec celui-ci.

Un autre exemple montre une temporalité plus hétérogène. Dans une lettre relativement longue, envoyée en juillet 1930 au docteur Allendy de Berlin où il se trouve pour le tournage d'un film (c'est sa première visite de cette ville), Artaud

¹³⁸ En réalité, Artaud, qui n'écrit généralement une lettre que quand il ne peut pas s'adresser directement à son interlocuteur, écrit presque tous les jours à sa bien-aimée qui se trouve loin à ce moment-là. Cette fréquence de lettres est rare chez lui.

¹³⁹ Lettre à Génica Athanasiou du 13 mai 1923, LGA, p. 54.

¹⁴⁰ Lettre à Génica Athanasiou du 31 mai 1923, *ibid.*, p. 72.

rapporte ses impressions sur la ville, s'excuse de la longueur de la lettre et explique comment il l'a écrite. Il n'a pas pu l'écrire d'un trait :

Je ne pensais pas en commençant cette lettre qu'elle serait si longue. J'ai été obligé de l'abandonner ce matin, vers la 2^{me} page, à cause des douleurs horribles que je ressentais, mais ce soir je vais un peu mieux¹⁴¹.

Il ne s'agit plus d'un simple désaccord entre le moment et l'écriture. Ces phrases révèlent que cette lettre n'est pas le produit d'un seul moment mais celui de plusieurs moments. Elle n'est donc pas constituée d'une durée continue, mais de temps disparates, et contient des fissures ou des interstices temporels. Même si Artaud mentionne rarement la composition temporelle de ses lettres, il n'est pas impossible de penser que certaines soient écrites d'une manière identique.

On pourrait rétorquer que la discordance entre l'écriture et le temps est tout à fait naturelle : on écrit une lettre quand on est en état de l'écrire et on l'écrit plus ou moins bien selon sa condition physique et mentale et dans un délai relatif¹⁴²; un écart de quelques jours n'est pas grave. D'ailleurs, comment établir la coïncidence temporelle entre ce qui se passe et l'écriture ? Néanmoins, le moindre décalage paraît essentiel pour Artaud car l'authenticité de ce qu'il affirme en dépend. La douleur qu'il accuse, on ne la

¹⁴¹ Lettre au docteur Allendy du 12 juillet 1930, OCIII, p. 184.

¹⁴² Il y a en effet des moments où Artaud croit pouvoir s'exprimer bien. Par exemple, en juin 1931, il écrit à Yvonne Allendy : « je me suis retrouvé pendant quelques heures dans un état que je ne connaissais plus depuis des années, et qui semble bien être pour moi la condition même du travail et de la création [*ibid.*, p. 211] ». Mais ce sont des moments très rares. La plupart du temps, même s'il arrive à s'exprimer tant bien que mal, il croit ne pouvoir le faire que partiellement ou faussement.

comprend pas car, même s'il peut bien la décrire, quand il est parvenu à la décrire elle est déjà passée. C'est ce sur quoi il insistait déjà dans la *Correspondance avec Jacques Rivière* : « Admettez, je vous prie, la réalité de ces phénomènes, admettez leur furtivité, leur répétition éternelle, admettez que cette lettre je l'eusse écrite avant aujourd'hui si je n'avais été dans cet état¹⁴³ ». Et huit ans plus tard dans la lettre à Soulié de Morant de février 1932, il revient à la même explication :

Or, je n'insisterai jamais assez là-dessus, mon état subit des fluctuations infinies qui va du pire à un mieux-être relatif. Dans ces états de mieux-être je redeviens quelque peu capable de penser, de *sentir* et d'écrire et croyez bien entre autres choses que je ne me serais pas attelé à une lettre comme celle-ci si je n'étais quelque peu *rentré* en moi, de même qu'en général on ne se rend pas compte qu'aux moments où je parle et décrit mon mal c'est qu'il a en partie disparu¹⁴⁴ ».

La réalité ne se trouve pas dans les écrits, elle est déjà passée. Elle se trouve plutôt dans le fait qu'elle ne peut pas s'écrire, dans les écarts, dans le vide. Elle est donc insaisissable. D'où un sens de la réalité dédoublé chez Artaud. Ce dont il veut accuser la réalité est le fait d'être malade, de souffrir, c'est-à-dire son état présent. On entend couramment la réalité dans ce sens. Mais, du fait que, quand Artaud peut l'exprimer, cette réalité est déjà passée, elle n'est plus concevable que comme ce qui devait être ou aurait pu être. Et la réalité chez Artaud signifie parfois même ce qu'il aurait pu être s'il n'était pas malade. Il utilise le mot « réalité » dans ce sens, par exemple dans l'une des lettres citée plus haut, celle à Génica du 24 octobre 1923, où il est question de son usage

¹⁴³ Lettre du 29 janvier 1924, *Correspondance avec Jacques Rivière*, OCI★, p. 29.

¹⁴⁴ Lettre à George Soulié de Morant du 17 février 1932, OCI★★, p. 180.

de l'opium. Pour rassurer sa bien-aimée, Artaud l'informe de l'amélioration de son état : « je te le jure sur l'existence à venir, sur *la réalité supérieure de mon esprit* qui est ce à quoi je tiens le plus au monde¹⁴⁵ ». Ou encore, à l'époque où il voyage en Irlande (en 1937) dans une attitude prophétique, il écrira parfois ce mot avec une majuscule, donc en lui conférant un sens absolu. On le voit, par exemple, dans une lettre à Breton : « Le Monde va payer dans le sang le crime de s'être *sciemment* trompé sur la Nature de la Réalité¹⁴⁶ ». Cette autre réalité n'est pas une simple reconstitution d'une réalité qu'Artaud a manqué de saisir, mais un état qui pourrait être s'il ne souffrait pas de la maladie, donc un état idéal. On pourrait tout aussi bien employer le mot « vérité » à la place de celui de « réalité », ce qu'Artaud fait souvent, ainsi dans une lettre à André Rolland de Renéville, où il explique sommairement la raison pour laquelle il s'attache à l'écriture :

Pourquoi j'écris ? Pour me libérer, m'atteindre, et atteindre la Vérité sensible et magique par tous les moyens que je connais¹⁴⁷.

Ces deux réalités sont deux aspects d'une même réalité. Mais pour qu'Artaud puisse s'« atteindre », saisir sa réalité de chaque moment, il faut qu'il soit déjà libéré de la maladie, puisque c'est elle qui empêche sa coïncidence avec le présent. En poursuivant son moi présent et en essayant de combler l'écart dans ses lettres, il y projette son vrai moi, intact et entier.

¹⁴⁵ Lettre à Génica Athanasiou du 24 octobre 1923, LGA, p. 117.

¹⁴⁶ Lettre à André Breton du 2 ou 3 septembre 1937, OCVII, p. 203.

¹⁴⁷ Lettre à André Rolland de Renéville du 13 septembre 1932, OCV, p. 113.

À l'époque où Artaud publiait la *Correspondance avec Jacques Rivière* et ses textes surréalistes, l'impuissance et le manque étaient sa marque. Selon lui, il n'est pas suffisamment lui-même. Dans la *Correspondance*, Artaud écrivait : « Je suis au-dessous de moi-même, [...] ». Son vrai moi n'est pas apparent, il est ailleurs. Et, bien qu'il énonce sa résignation pour la guérison complète (« je ne puis pas espérer que le temps ou le travail remédieront à ces obscurités ou à ces défaillances, [...] »), son enjeu le plus important est, au moins dans les années 1920 et 30, de retrouver ce vrai moi qui est intact et entier. Ainsi Artaud écrit dans un fragment du *Pèse-Nerfs* : « Je n'ai plus qu'une occupation, me refaire¹⁴⁸ ».

La correspondance devient pour lui un lieu pour « [se] refaire ». Elle n'est pas un simple calque de la réalité actuelle du moi, malade et impuissant. Elle est un moyen de trouver, donc de restaurer, ou bien d'inventer le moi originel, antérieur à la maladie, un moyen thérapeutique. Il me semble maintenant qu'il est temps de revoir la notion d'œuvre chez Artaud, notion qu'il voulait écarter au début, mais qui revient sans cesse vers lui. Si ce mot a pour lui (au moins dans les années 1920 et 30) un sens, c'est peut-être celui des alchimistes quand ils parlent de “grand œuvre”, c'est-à-dire de la réalisation de la pierre philosophale, susceptible de transmuter le métal en or et de guérir, de perfectionner les corps impurs. On sait qu'Artaud rapproche le théâtre de l'alchimie par leurs caractères communs, notamment leur opération virtuelle : l'alchimie procède à une opération symbolique pour obtenir matériellement de l'or. Il évoque un

¹⁴⁸ *Le Pèse-Nerfs*, OCI★, p. 97.

procédé théâtrale analogue : « L'opération théâtrale de faire de l'or, par l'immensité des conflits qu'elle provoque, par le nombre prodigieux de forces qu'elle jette l'une contre l'autre et qu'elle émeut, par cet appel à une sorte de rebrassement essentiel débordant de conséquences et surchargé de spiritualité, évoque finalement à l'esprit une pureté absolue et abstraite, [...] ¹⁴⁹ ». Mais ne serait-il pas plus exact d'établir un rapprochement entre l'alchimie et la correspondance, qui trouve sa place entre la réalité et l'idéal, l'imaginaire ? Artaud projette de l'imaginaire dans ses lettres pour y trouver la pureté de son moi et arriver à sa propre unité.

Dans les deux chapitres suivants, je vais aborder cette projection imaginaire dans ses lettres des années 1920 et 1930, surtout deux problématiques qui en constitue la source : la destination et la distance. Toutefois l'imaginaire n'est pas invoqué dans sa correspondance pour se cristalliser sur lui-même, mais pour déboucher dans la réalité, s'y concrétiser ou y avoir un effet. Ce sera donc toujours une pratique difficile ou paradoxale.

¹⁴⁹ « Le Théâtre alchimique », *Le Théâtre et son Double*, OCIV, p. 49.

CHAPITRE II.
LA DESTINATION DES LETTRES
OU L'UNITÉ DU MOI

1. Besoin des autres

Kojima Nobuo est un romancier japonais contemporain, auteur de nombreux romans, tels *Mino* et *Lettres de Sugano Mitsuko*¹ dans lesquels sont incluses des lettres dont le lecteur ne peut pas décider si elles sont réelles ou fictives si bien que la place de l'auteur-narrateur s'en trouve ébranlée. Dans son essai *Sur la littérature épistolaire*, il s'interroge sur le processus de production du *Divan occidental-oriental* de Goethe ainsi que sur celui d'*Hypérion* d'Hölderlin. Ces deux œuvres ont pris comme source, entre autres, les correspondances amoureuses de leurs auteurs. Goethe fait choisir par Marianne von Willemer des vers du poète persan Hafez pour en composer des poèmes; la sélection procède par échange de messages codés. Dans ses lettres à Susette Gontard, Hölderlin identifie celle-ci avec Diotime l'héroïne de son roman en cours, et Susette à son tour réécrit à son amant en s'identifiant à l'héroïne. Kojima utilise le mot « gassyô [chœur] » pour qualifier ces productions intersubjectives : l'interaction entre les écrivains et leurs correspondants conduit ceux-là mais peut-être aussi ceux-ci à voir certaines choses que, seuls, ils n'auraient pas perçues. Après avoir analysé le fonctionnement de la correspondance dans sa propre œuvre (*Lettres de Sugano Mitsuko*), il dit : « il paraît que l'on ne découvre que dans la correspondance ce qui est caché en

¹ *Mino* (1981) finit avec des lettres écrites par des amis de l'auteur-narrateur, qui, tombé malade, ne peut plus continuer son roman. La grande partie de *Lettres de Sugano Mitsuko* (1986) est constituée de lettres envoyées à l'auteur-narrateur par son ancienne éditrice. Dans ces deux romans quasiment autobiographique, il est difficile de dire si l'on peut identifier l'auteur-narrateur à Kojima lui-même et à quel point ces lettres sont fictives.

soi² ». L'acte d'écrire une lettre déclenche un changement chez le scripteur et révèle ce qui est caché.

La correspondance est forcément intersubjective, même quand elle n'est composée des lettres que d'une seule partie; la présence du destinataire, quel qu'il soit, est sa première condition. Chaque lettre est écrite par rapport à cette présence, qui y laisse plus ou moins de marques.

Dans ce chapitre, je vais aborder le problème du rapport qu'Artaud entretient avec ses destinataires. Il semble être un homme qui ne s'accorde pas facilement avec les autres, et il l'est peut-être. C'est aussi l'impression que nous laisse sa correspondance. Toutefois, l'acte d'écrire une lettre le plonge d'emblée dans un réseau intersubjectif. D'ailleurs, Artaud exige la présence et le regard de quelqu'un pour s'exprimer, trouver « ce qui est caché en soi ». Cette exigence, on peut la constater aussi dans toutes ses activités, notamment dans le théâtre et dans la prédilection qu'il a pour celui-ci par rapport au cinéma, pour lequel il avait tout de même un grand intérêt. Je vais d'abord examiner cette exigence pour mieux aborder notre problème.

Artaud commence sa carrière cinématographique en 1924 comme acteur dans un court-métrage de Claude Autant-Lara, *Fait-divers*. Il continuera d'apparaître dans des films régulièrement jusqu'en 1935, très souvent pour des raisons alimentaires. Pourtant dans la seconde moitié des années 20, le cinéma constituera un de ses intérêts

² Kojima Nobuo, *Sur la littérature épistolaire (Syokanbungakuron)*, Tokyo, Suiseisya, 2007, p. 181. De Kojima, seul *Le Cercle de famille* est traduit en français jusqu'à présent.

principaux. C'est à cette période qu'il écrit des scénarios. Un seul sera porté à l'écran : *La Coquille et le Clergyman* mis en scène par Germaine Dulac. Il projette aussi de lancer sa propre maison de production. Le médium cinéma est, pour lui, l'occasion de s'exprimer d'une manière nouvelle, plus directe. En 1927, il écrit à ce propos, dans un article où il explique l'enjeu de *La Coquille et le Clergyman* : « Le cinéma est essentiellement révélateur de toute une vie occulte avec laquelle il nous met directement en relation³ ». Néanmoins on voit son enthousiasme pour le septième art tomber au début des années 1930. On peut supposer à cela plusieurs raisons : la difficulté, surtout financière, de la réalisation de ses propres projets, l'arrivée du cinéma parlant, à propos duquel Artaud exprime souvent son dégoût, comme beaucoup d'autres artistes de l'époque, pour des raisons esthétiques, et qui rend financièrement la production cinématographique plus lourde. En fait, il est impossible de ne retenir qu'une seule raison à la déclin ou à la disparition de son intérêt pour le cinéma parmi ces suppositions qui ne sont pas exhaustives. Peut-être y ont-elles toutes contribué. Mais il me semble qu'une autre hypothèse pour son revirement aide à réfléchir à ce qu'Artaud exige de l'expression.

En 1933, dans un article intitulé « La Vieillesse précoce du cinéma », Artaud parle des limites de l'art cinématographique, qui était pour lui un grand espoir six ans plus tôt. Voici l'essentiel de sa critique :

³ « Sorcellerie et Cinéma », OCIII, p. 66.

Le cinéma, qui n'a pas besoin d'un langage, d'une convention quelconque pour nous faire rejoindre les objets, ne remplace tout de même pas la vie; ce sont des tronçons d'objets, des découpures d'aspects, des puzzles inachevés de choses qu'il unit à jamais entre eux. Et ceci, quoi qu'on en pense, est fort important, car il faut se rendre compte que c'est un monde incomplet que le cinéma nous présente, et par un seul bout; [...] ⁴.

Avec les procédés du cadrage, du découpage et du montage, le cinéma montre des aspects du monde et les enchaîne arbitrairement pour former une fausse continuité. Ces mêmes procédés l'enthousiasmaient six ans auparavant : « Par le fait qu'il [le cinéma] isole les objets il leur donne une vie à part qui tend de plus en plus à devenir indépendante et à détacher du sens ordinaire de ces objets ⁵ ». Pourtant maintenant, à cause de cet isolement, Artaud trouve que le monde représenté par le cinéma est fermé et exclut la réalité : « le monde cinéma est un monde clos, sans relation avec l'existence ⁶ ». On peut faire plusieurs objections à sa critique, notamment quand on songe au développement que la technique et l'expression cinématographiques ont connu depuis. Mais ce qu'il vaut mieux remarquer sur ce point, c'est que, en comparant le cinéma avec le théâtre, Artaud trouve dans ce dernier ce dont il croit que le premier manque. Dans le premier manifeste du Théâtre de la Cruauté, écrit un an avant « La Vieillesse précoce du cinéma », on trouve ceci :

LE CINÉMA : A la visualisation grossière de ce qui est, le théâtre par la poésie oppose les images de ce qui n'est pas. D'ailleurs au point de vue de l'action on ne peut comparer

⁴ « La Vieillesse précoce du cinéma », *ibid.*, p. 82.

⁵ « Sorcellerie et Cinéma », *ibid.*, p. 65.

⁶ « La Vieillesse précoce du cinéma », *ibid.*, p. 83.

une image de cinéma qui, si poétique soit-elle, est limitée par la pellicule, à une image de théâtre qui obéit à toutes les exigences de la vie⁷.

Ainsi, pour Artaud, le théâtre répond à la vie, la réalité, c'est sa différence définitive d'avec le cinéma. Le théâtre occupera dorénavant la première place pour lui.

On pourrait toutefois affirmer le contraire : le cinéma est plus proche de la vie. Car la caméra peut explorer le monde extérieur, donc réel. On pourrait aussi se demander si le théâtre n'est pas éloigné de la réalité par la scène et bien d'autres artifices. Mais la plus grande différence entre le théâtre et le cinéma est la présence des acteurs et du drame dans sa continuité. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la présence ou l'immédiateté est essentielle pour Artaud. Et cette présence dans le théâtre implique celle des spectateurs, c'est-à-dire des autres, qui assistent au jeu sur place. Par contre, dans le cinéma, les spectateurs ne sont pas présents au tournage : les acteurs qui jouent ne voient pas leurs réactions. Certes, il y a bien des gens qui assistent au tournage, le réalisateur, les techniciens et les autres interprètes. Peu après son début comme acteur de cinéma, quand il participe au tournage du film *Surcouf* à Saint-Malo, Artaud rend compte avec joie, dans une lettre à Génica Athanasiou, de la réaction que son interprétation a provoquée dans l'équipe de tournage : « Je faisais allusion à la matinée où j'ai joué quelques-unes des scènes les plus dramatiques de mon rôle, ce jour-là ma réputation a été établie auprès de toute la troupe, ils m'ont tous

⁷ « Le Théâtre de la Cruauté (Premier manifeste) », OCIV, p. 95.

trouvé épatant, disaient-ils⁸ ». Pourtant, le drame n'est pas destiné à l'équipe de tournage. Les vrais spectateurs sont au-delà de l'objectif; entre eux et les acteurs, il y a des cloisons optiques, chimiques, en somme temporelles. D'ailleurs, les acteurs qui jouent ne savent souvent pas quelle image est tirée d'eux, ni dans quelle continuité ils se trouvent. Ainsi, jouer dans un film devient, pour Artaud, une besogne dont on ne peut rien attendre. En 1931, au cours du tournage à Reims d'un film de guerre, *Les Croix de bois*, Artaud envoie une lettre à Madame Allendy, dans laquelle il se plaint de la fatigue :

Vous avez tort de plaisanter sur l'abominable travail que je suis en train de faire ici. Il est déjà assez terrible que me trouvant aux abois, j'aie dû accepter pour un salaire de famine de faire ce véritable métier d'esclave. Ainsi j'ai passé toute ma nuit dernière, sac au dos et avec 12 kilogs [*sic*] de harnachements et effets militaires sur le corps, à patauger dans la boue et sous 10 centimètres d'eau⁹.

Même si on peut fabriquer des décors très réalistes, cela ne réduit pas la stérilité. On joue dans un monde clos, dont rien ne sera rapporté : « cela sans aucun bénéfice moral à attendre ».

D'autre part dans le théâtre, le lieu de l'action est en même temps celui de l'interaction. Artaud explique l'espace théâtral qu'il projette de fonder pour le Théâtre de la Cruauté :

LA SCÈNE. – LA SALLE : 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

⁸ Lettre à Génica Athanasiou du 29 juillet 1924, LGA, p. 150.

⁹ Lettre à madame Yvonne Allendy du 2 juin 1931, OCIII, p. 207.

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 salle¹⁰.

Une rénovation est à faire, mais le théâtre dispose déjà de la condition pour la « communication directe », qui est exclue au cinéma. Il me semble que se trouve ici une des raisons pour le rejet du cinéma par Artaud. Mais ce n'est pas ce sur quoi je veux insister.

Ce que met en évidence la primauté du théâtre par rapport au cinéma chez Artaud est son exigence des autres, de leur existence et de leur regard. Quand il décrit sa maladie, en 1932, dans une lettre à Georges Soulié de Morant, Artaud lui-même parle de ce point :

1° 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.

Des idées agitées me permettent de *sentir* que je pense et me font trouver *ce* que je pense¹¹.

S'il est seul, il se trouve « extérieur à toute pensée possible » : « Je ne suis nulle part, tout ce qui me représente s'évanouit, et ce qui me représente est un état d'ébullition imagée, [...] ». Pour trouver sa place, donner un contour à sa pensée, Artaud a besoin d'un contact avec les autres.

¹⁰ « Le Théâtre de la Cruauté (Premier manifeste) », OCIV, pp. 92-93.

¹¹ Lettre à Georges Soulié de Morant du 7 novembre 1932, OCI★★, p. 201.

Pour lui, le théâtre reconstitue, avec la présence des spectateurs, un monde, une vie, une totalité du soi qui lui manquent la plupart du temps. La correspondance, avec à l'autre bout de la voie postale des destinataires, peut fonctionner pareillement. Comme nous l'avons constaté, elle lui vient parfois à la place de projets théâtraux qui n'arrivent pas à la réalisation ou qui restent à réaliser. Il faut tout de même tenir compte d'une présence des autres différente dans chacune des deux modalités d'expression. D'un certain point de vue, les autres sont plus présents dans la correspondance que dans le théâtre, puisque les destinataires ne sont pas des spectateurs silencieux devant le quatrième mur, bien qu'il existe parfois des spectateurs tapageurs comme les surréalistes. Ils peuvent insister, intervenir et irriter. D'un autre point de vue, les destinataires sont en réalité absents; ils ne sont pas sur place quand on leur écrit. Leur présence pour le scripteur est donc imaginaire. Ces deux points rendent paradoxale la relation qu'Artaud établit avec ses destinataires. C'est ce que nous allons voir dans ce chapitre. De toute façon, cette relation varie selon les destinataires. Voyons maintenant ce qu'il exige d'eux et quelle relation s'établit dans ses lettres.

2. Dialogue

L'échange entre deux correspondants, ouvert et sans scrupule d'idées et d'opinions aptes à faire avancer leur pensée, nécessite qu'il existe entre eux une relation franche et équilibrée. Haroche-Bouzinac, s'appuyant sur la définition de la destination

parfaite par Montaigne, « une adresse forte et amie », décrit le correspondant idéal ainsi :

Le correspondant idéal est donc non seulement celui qui répond, mais celui qui résiste à la tentative de séduction ou de persuasion enfermée en toute lettre. Il objecte, se montre à la hauteur, il est assez estimé pour que son opinion soit redoutée¹².

Une distance juste, ni trop éloignée ni trop proche, est donc nécessaire pour maintenir une bonne relation, pour que les correspondants échangent des idées, ni indifférentes ni complaisantes, mais judicieuses, des idées qui méritent d'être considérées. En fait, cette proximité, difficile à établir et à maintenir, risque de se perdre. Et, chez Artaud, elle semble se trouver encore plus rarement, étant très mouvante, ce que j'examinerai plus tard car je veux d'abord m'intéresser à ces cas rares, et peut-être un peu banals, mais qui montrent plus concrètement son besoin de la voix des autres.

Cette distance juste est souvent la marque d'amitié : surtout masculine car, même si l'amitié avec une femme n'est pas impossible, elle se complique facilement, au moins chez Artaud, par divers sentiments et des projections de son imaginaire. On peut bien sûr énumérer de nombreuses relations amicales d'Artaud, qui a appartenu à divers groupes durant sa jeunesse : groupe surréaliste, théâtres. Mais sa correspondance n'enregistre pas toutes ces relations. Il y a naturellement des lettres qui ont disparu ou demeurent inaccessibles. En outre, il n'est pas habituel d'écrire aux gens que l'on fréquente régulièrement. De ses relations surréalistes, on n'a pas beaucoup de traces

¹² Geneviève Haroche-Bouzinac, *L'Épistolaire*, *op.cit.*, p. 81.

épistolaires de l'époque où Artaud adhéra au groupe. Dès son voyage en Irlande (1937), Breton devient un de ses correspondants privilégiés, mais sa correspondance avec lui était très rare avant. Durant le Théâtre Alfred Jarry, Artaud fréquentait beaucoup Roger Vitrac. Pourtant, du moins à en juger par les lettres publiées, il ne commence à lui écrire souvent qu'à la fin de 1929, à l'époque où le Théâtre Alfred Jarry a presque échoué, notamment à cause de leur divergence concernant ce qu'ils voulaient faire du théâtre. Leur échange de lettres commence à s'intensifier lors de la préparation de la brochure, *Le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité publique*, au sujet de laquelle ils échangent leurs opinions. C'est alors qu'ainsi leur divergence se font jour : « Si tu veux faire un théâtre pour défendre certaines idées, politiques ou autres, je ne te suivrai pas dans cette voie¹³ ». La fréquence épistolaire paraît croître avec l'éloignement des correspondants¹⁴.

De tous ses destinataires, il semble que ce soit Jean Paulhan avec qui la relation épistolaire a été le plus régulièrement maintenue. Comme collaborateur et éditeur de *La N.R.F.* depuis la *Correspondance avec Jacques Rivière*, Paulhan ne livre jamais à son

¹³ Lettre à Roger Vitrac de vers le 24 février 1930, OCIII, p. 174.

¹⁴ J'ajoute ici une remarque. L'usage du tutoiement dans les lettres d'Artaud est, autant que nous pouvons le constater, très limité. Il ne tutoie pas les amis surréalistes ni littéraires, y compris Paulhan, tandis que l'on trouve souvent un usage du tutoiement dans ses relations théâtrales, même dans les lettres à des personnes dont le nom est peu fréquent dans ses textes et sa biographie, comme Marcel Dalio. Quant à ses relations amoureuses, Artaud ne tutoie que Génica Athanasiou, il utilise le vouvoiement dans les lettres à Janine Khan, à Alexandra Pecker et à Cécile Schramme. Dans les années 1940, il détestera tutoyer et être tutoyé.

correspondant, exigeant et difficile à satisfaire, des opinions flatteuses mais toujours des avis objectives, motivés et parfois irritants pour Artaud. Pour autant, Artaud ne cesse jamais de correspondre avec Paulhan jusqu'à la fin de sa vie, excepté au moment de leur rupture à la fin des années 1920, que nous avons déjà abordé. Pour Artaud, Paulhan est un destinataire qui émet des avis méritant d'être écoutés, mais aussi celui à qui il peut sans scrupule s'opposer. Dans le monde littéraire, hormis Jacques Rivière qui disparaîtra peu après la parution de leur *Correspondance*, Artaud semble ne pas pouvoir écrire aussi librement à personne, ni à André Gide, ni même à Breton, qui a le même âge que lui. En somme, dans leur relation épistolaire, on peut voir une distance juste et donc durable. La correspondance avec Paulhan sert à Artaud de laboratoire de pensée et d'écriture. Voici un exemple de ce phénomène.

Au début des années 1930, quand Artaud projette le Théâtre de la Cruauté, il n'a plus de partenaire comme Vitrac. En 1932, dans l'espoir d'avoir un soutien de *La N.R.F.* où ont déjà paru deux articles de lui sur le théâtre (« Le Théâtre Balinais, à l'Exposition coloniale » en octobre 1931, « La Mise en scène et la Métaphysique » en février 1932), Artaud avance dans son projet et rédige le premier manifeste qui paraîtra dans la revue en octobre. Pourtant, la rédaction du manifeste tarde. Il exprime sa souffrance dans une lettre du 13 juillet à André Rolland de Renéville : « Je crois que vous n'avez pas très bien compris le genre de difficultés auxquelles je me heurte dans la rédaction de mon manifeste¹⁵ ». Artaud y met un soin exceptionnel car il doit attirer des bailleurs de fonds.

¹⁵ Lettre à André Roland de Renéville du 13 juillet 1932, OCV, pp. 82-83.

Il pense que l'échec ne lui sera pas permis. Dans une lettre du 9 août, il annonce à Paulhan l'achèvement du manifeste. Mais il le reprend et en annonce de nouveau la fin, puis de nouveau recommence... Il manque de confiance à l'égard de son écriture, ou plutôt de l'impression qu'elle peut donner aux lecteurs. Huit mois plus tôt (en janvier), ce manque de confiance apparaissait déjà dans des lettres à Paulhan, lors de la conférence et la publication de « La Mise en scène et la Métaphysique ». L'accueil réservé de son destinataire sur la conférence, qu'il déduit de la place à laquelle Paulhan a relégué sa transcription dans la revue, rend inquiet Artaud qui croit quand même y avoir dit des choses essentielles. Si bien qu'il demande à Paulhan une explication : « dites-moi bien sincèrement votre avis, parlez-moi en ami, sans crainte de me froisser¹⁶ ». Deux jours plus tard, Artaud s'excuse de cette demande brusque, mais il se trouve « à nouveau dans une période de trouble intellectuel intense » :

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

¹⁶ Lettre à Jean Paulhan du 24 janvier 1932, *ibid.*, p. 57. Avant cette lettre-ci, il en reste une à Paulhan datant du 22 janvier (OCIII, p. 257), où Artaud exprime la même inquiétude, mais que l'on n'a pas trouvée dans celles laissées par le destinataire. Elle n'a peut-être pas été envoyée. La note des *Œuvres Complètes* suppose qu'elle est une ébauche de celle du 24 qui a été effectivement envoyée. L'existence de cette ébauche donne à imaginer l'hésitation d'Artaud, son souci de la distance.

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 sujet¹⁷.

Le registre de la lettre est semblable à celui de la *Correspondance avec Jacques Rivière*. Mais le problème est ici plus concret et pratique. Dans ces lettres-ci à Paulhan, outre « La Mise en scène et la Métaphysique », Artaud a déjà aussi en vue le manifeste.

Au début de septembre, le manifeste est presque arrivé tant bien que mal à l'état définitif, on en a tiré des épreuves. Toutefois, au dernier moment, il reste encore quelques points cruciaux qui tracassent Artaud et qui le conduisent à recourir de nouveau à Paulhan : notamment la suppression du nom de Gide qui bien qu'ayant promis son soutien au théâtre et l'offre d'une pièce adaptée par lui d'un apocryphe shakespearien *Arden of Feversham*, a refusé que son nom apparaisse dans le manifeste; ou encore la désapprobation de Paulhan à l'égard du nom du théâtre, laquelle exige d'Artaud l'explication du concept de cruauté; enfin la première partie du manifeste. C'est surtout ce troisième point qui est un grand casse-tête pour Artaud, qui, d'autre part, montre peu d'hésitation sur le nom du théâtre et se satisfait aussi de la partie suivante. On peut suivre ses revirements dans des lettres de l'époque, adressées à Paulhan et aussi à André Rolland de Renéville, membre du Grand jeu et admirateur d'Artaud. Les méandres commencent par la lettre à Paulhan du 8 septembre, en réponse à l'opinion de ce dernier :

¹⁷ Lettre à Jean Paulhan du 26 janvier 1932, OCV, p. 59.

Merci de votre lettre. Vous avez raison pour le début du Manifeste qui m'a en effet beaucoup gêné. Mais ce que je voudrais savoir c'est exactement quelle est la partie du « Manifeste » que vous trouvez maladroite, s'il s'agit seulement de la première phrase concernant la cruauté, ou si ce que vous appelez le début concerne toute la partie théorique : [...].

[...].

Éclairiez-moi, je vous prie, par retour du courrier et donnez-moi des précisions phrase par phrase : à partir de quelle phrase et jusqu'à quelle phrase ma rédaction vous paraît-elle confuse et maladroite¹⁸.

Je préfère ne pas citer le texte même des variantes de cette première partie. Notons simplement qu'Artaud la veut moins littéraire mais plus attirante et plus efficace. Le 10 septembre, il consulte pareillement Rolland de Renéville : « Répondez bien franchement¹⁹ ». Deux jours plus tard, Artaud demande de nouveau à Paulhan son avis sur les modifications apportées. Artaud paraît en être content : « Je crois qu'on y reconnaît maintenant ma façon personnelle d'écrire [...]»²⁰. Mais, il ajoute malgré tout : « J'ai hâte de vous voir, moi aussi car j'ai peur que cette première phrase ne m'ait fait beaucoup de tort²¹ ». Le lendemain 13, c'est au tour de Rolland de Renéville d'être consulté sur une nouvelle version. La date limite de correction approche : « Répondez-moi de toute urgence, il est temps encore, et dites-moi ce que vous pensez de ce nouveau début et, si le jugeant avec la dernière rigueur, vous le trouvez valable²² ».

¹⁸ Lettre à Jean Paulhan du 8 septembre 1932, *ibid.*, p. 108.

¹⁹ Lettre à André Rolland de Renéville du 10 septembre 1932, *ibid.*, p. 109.

²⁰ Lettre à Jean Paulhan du 12 septembre 1932, *ibid.*, p. 110.

²¹ *Ibid.*, p. 111.

²² Lettre à André Rolland de Renéville du 13 septembre 1932, *ibid.*, p. 112.

Le flottement dure jusqu'au 16 où Artaud envoie à Paulhan la lettre qui contient la version définitive : « Je crois que celle-ci est la meilleure de toutes et qu'elle va parfaitement²³ ». En réalité, elle n'est que temporairement définitive. Bien qu'elle ait paru telle quelle dans *La N.R.F.*, Artaud la modifiera encore quand il envisage d'insérer ce manifeste dans *Le Théâtre et son Double* à la fin de 1935 (cette modification supprime le premier paragraphe qu'Artaud avait écrit trois ans plus tôt, et le début se rapproche ainsi curieusement de celui que Paulhan avait proposé après la première lecture). Le manifeste paraît en 1932 sans apporter le résultat souhaité : Artaud ne récolte pas les fonds nécessaires pour réaliser son projet.

Ainsi, bien que le but recherché n'ait pas été atteint, cet échange de lettres montre qu'Artaud essaie de perfectionner la formulation de sa pensée en se servant de Paulhan et de Rolland de Renéville comme d'écrans sur lesquels projeter cette pensée. Ils lui renvoient aussi le regard des autres, plus précisément dans ce cas-là, ils remplacent celui des bailleurs de fonds possibles. Cette sorte d'élaboration nécessite une distance juste qui fait que les correspondants se parlent franchement en respectant les idées des uns et des autres. On pourrait trouver ce procédé plus ou moins dans plusieurs correspondances, qu'elles soient celle d'écrivains ou non. Dans le dialogue, on échange pour mettre la pensée à l'épreuve. Mais l'exemple que nous venons de voir est un cas rare chez Artaud, qui semble le plus souvent ne pas aimer prêter l'oreille à son

²³ Lettre à Jean Paulhan du 16 septembre 1932, *ibid.*, p. 114

interlocuteur. Après avoir constaté l'échec du manifeste, il en suppose la raison dans une lettre à Rolland de Renéville :

Pour le « Manifeste » il faut se rendre à l'évidence : c'est un échec. On ne gagne jamais rien à tricher avec soi-même. Toute la partie théorique faite dans l'effort et qui n'est pas d'une seule venue, et dont je savais qu'elle ne collait pas avec mon souffle particulier, avec ma façon personnelle d'expirer des pensées, est ratée²⁴.

Il ne s'agit pas ici nécessairement de l'élaboration par lettres, mais le propos d'Artaud dénonce un caractère exceptionnel du manifeste qui a exigé de lui des façons d'écrire qui lui sont peu familières, dont le dialogue épistolaire. Ces façons l'éloignent de son « souffle particulier » et en appellent à des éléments qui ne lui sont pas propres, bien qu'il éprouve souvent le manque de ce souffle. Pourtant, c'est moins d'un mois plus tard qu'Artaud écrit à Soulié de Morant la lettre que je cite plus haut (« Le fait que la présence de quelqu'un me soit nécessaire pour penser »). Est-ce l'expérience de la rédaction du manifeste qui a conduit Artaud à cette reconnaissance ? On n'en a pas la preuve. Seulement, on peut y apercevoir deux mouvements inverses : le besoin de l'intervention ou du secours des autres, puis son refus. Artaud repousse ceux auxquels il a recouru, quand son « souffle particulier », donc sa singularité risque de s'étouffer²⁵.

²⁴ Lettre à André Rolland de Renéville du 16 octobre 1932, *ibid.*, p. 124.

²⁵ On voit clairement cette crainte dans son refus d'une collaboration théâtrale que Jean-Louis Barrault, dont il admire quand même la mise en scène, lui a proposée après l'échec des *Cenci*. Dans une lettre du 14 juin 1935 à Barrault, Artaud écrit : « Je ne crois pas à une collaboration possible entre nous, car si je sais ce qui nous unit je vois encore mieux ce qui nous sépare, et qui tient à une *méthode de travail* qui partant de deux points de vue diamétralement opposés aboutit à un résultat qui n'est pas le même, malgré les apparences [*ibid.*, p. 189] ».

Au cours de sa correspondance, on verra sans cesse répéter ces deux mouvements : centripète et centrifuge.

3. Les destinataires comme dépositaires du moi

J'ai déjà noté dans le chapitre précédent, en examinant la publication épistolaire d'Artaud, que le premier manifeste du Théâtre de la Cruauté est, dans *Le Théâtre et son Double*, accompagné de certaines lettres : trois « Lettres sur la cruauté » et quatre « Lettres sur le langage ». Cinq d'entre elles ont été écrites au cours de l'élaboration du Manifeste ou juste après sa parution, quatre adressées à Paulhan et une à Rolland de Renéville. Par elles, Artaud répond à des objections ou à des doutes émis par les destinataires et par les lecteurs, et essaie de justifier sa théorie (par exemple, il récuse l'objection de Paulhan concernant l'usage du mot "cruauté" que ce dernier entend dans le sens sadique et sanglant : « 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 supporter²⁶ »). Par rapport à l'élaboration du manifeste pendant laquelle il consultait ses amis tout en craignant leurs jugements, ce recyclage de lettres écrites selon les circonstances est sans doute plus proche de sa « façon personnelle d'expirer des pensées », donc plus spontané. Du point de vue de la temporalité, ces lettres sont toutes datées. Mais, compte tenu que la deuxième lettre sur

²⁶ « Lettres sur la cruauté », OCIV, p. 98.

la cruauté à Paulhan l'est fautivement²⁷, il se peut qu'Artaud en ait daté aussi d'autres postérieurement de mémoire. Cette datation est-elle là pour revêtir les lettres de spontanéité ?

Dans ces lettres, Paulhan et Rolland de Renéville, qui ne sont désignés que par initiales de leur nom, ne sont plus des destinataires qui donnent de bons conseils à Artaud, mais seulement des écrans sur lesquels se projette sa propre pensée. De ce point de vue, les destinataires idéaux ne sont pas interlocuteurs au sens propre, c'est-à-dire ceux qui interrompent la parole. Ils sont convoqués pour lui permettre de se prolonger. Des idées ainsi projetées dans des lettres à l'occasion retournent à leur lieu d'expédition pour s'y intégrer. J'ai déjà noté que certaines œuvres d'Artaud étaient tirées de ce procédé de recyclage de lettres (mais on pourrait considérer toute sa publication épistolaire comme un recyclage, excepté les lettres ouvertes) : un fragment du *Pèse-Nerfs* dont certaines phrases sont extraites d'une lettre au docteur Toulouse, ou « Sur le Théâtre Balinais » qui intègre une lettre à Paulhan du 5 août 1931, etc. Mais le recyclage n'est peut-être pas explicitement pour la publication. On peut voir quelquefois Artaud dans sa correspondance redemander sa lettre au destinataire ou lui demander de la conserver. Par exemple, à la fin d'une longue lettre à Génica Athanasiou datée du 22 août 1926, où il fait des reproches à son amoureuse avec qui il passe une phase très difficile, s'ajoute quelques lignes de post-scriptum :

²⁷ Cette lettre, datée du 14 novembre 1932, est en réalité un extrait d'une lettre à Paulhan du 12 septembre de la même année. Cf. *Ibid.*, p. 318, note 3.

Je te prie de me renvoyer cette lettre après l'avoir lue et avoir pris tout ton temps pour la lire. Et ensuite je te la retournerai. Je veux la revoir au bout de quelque temps.

Prie pour ma spontanéité

profonde,
originelle²⁸.

On trouve un autre exemple dans le post-scriptum d'une lettre à Yvonne Allendy du 21 avril 1929, qu'Artaud lui envoie de Nice où il participe au tournage du film *Tarakanova* :

Vous voudrez bien conserver cette lettre. Je vous la redemanderai à Paris. Pardon et Merci²⁹.

Les exemples ne sont pas nombreux. Mais il n'est pas sans intérêt d'y jeter un coup d'œil.

Dans la lettre à Génica, Artaud résume sa relation avec elle, que j'examinerai plus tard dans ce chapitre, et puis il décrit son état douloureux qui compromet cette relation et à l'égard duquel Génica ne se montre pas aussi compréhensive qu'il le voudrait. Ce type de description nous est déjà familier : « Je sais que je ne penserai plus, que mon esprit n'atteindra plus qu'une part très réduite des choses, que je ne me donnerai plus l'impression de réfléchir la réalité, que je me sentirai sans fin au-dessous de moi-même, mais que par-dessus tout je sentirai toujours ce vide physiologique et

²⁸ Lettre à Génica Athanasiou du 22 août 1926, LGA, p. 266.

²⁹ Lettre à madame Yvonne Allendy du 19 avril 1929, OCIII, p. 151.

nerveux de mon âme, de mon intelligence³⁰ ». La douleur, qu'Artaud exprime souvent avec des mots tels que "vide", "manque" ou "perte", fait souvent obstacle à sa description. Tout de même, le moment critique de l'amour le force à s'y attaquer avec l'aide de l'opium : « Si je t'écris aussi longuement que tu vois, aussi librement que je semble le faire, c'est qu'après m'être retourné pendant tout le jour, après m'être dévoré d'impatience, de mélancolie, de tourments et de cet aride, de cet abstrait désespoir que tu es peut-être la seule à comprendre je me suis décidé ce soir, espérant le moment propice, à prendre une dose inaccoutumée d'opium³¹ ». Ainsi parvenu à être en mesure d'écrire, Artaud ne se contente pas de décrire sa douleur, mais veut la saisir plus vite, avec plus de netteté : « je voudrais ne pas même la décrire, je voudrais photographier cette aride impuissance qui s'incline en moi comme la courbe de la vie³² ». Le mot « photographier » représente son souci de l'instantanéité et de l'authenticité, quoiqu'il sache bien que son pire état est déjà passé quand il écrit. Bien sûr qu'Artaud veut « photographier » pour être compris de son amoureuse. Mais, s'il veut relire sa propre lettre, c'est pour se comprendre lui-même. On peut penser qu'Artaud, qui n'est souvent pas sûr de lui, qui ne peut pas toujours donner une expression précise à son état, incorpore des réflexions et des expressions qu'il a émises sur lui-même, mais qui ont été provoquées par sa destinataire. C'est ainsi qu'il peut mieux se saisir et récupérer sa perte.

³⁰ Lettre à Génica Athanasiou du 22 août 1926, LGA, p. 264.

³¹ *Ibid.*, pp. 263-264.

³² *Ibid.*, p. 263.

Quant à la lettre à Yvonne Allendy, la raison pour laquelle Artaud demande à sa destinataire de la conserver n'est pas explicite. C'est une lettre comme les autres, d'une longueur moyenne, où il raconte ses projets cinématographiques. Alors sa demande de la conserver est-elle due à son caractère confidentiel ? Mais il en parle aussi dans d'autres lettres, et la conservation paraît ne pas être la meilleure façon pour garder le secret. Le seul point exceptionnel dans cette lettre est qu'Artaud dit se sentir très bien au niveau de la santé après certaines piqûres. Il rend compte de l'avancement de son nouveau scénario :

Vous voyez que je ne perds pas mon temps et que dès que mon esprit se délivre un peu je m'empresse de lui faire donner tout ce qu'il peut. Ceci vous fera comprendre par preuve matérialisée le sens de mes plaintes quand je parlais de cet homme qui passe à côté de soi. C'est moi, aussi physiquement moi que possible. Car je sais que *non frappé* je serais objectivement un autre homme, l'homme auquel je pense n'est pas virtuel ou il ne l'est que par accident. Vous n'imaginez pas ce que je pourrais *réellement* faire si mon esprit perdait ses obstacles anormaux³³.

Cette « preuve matérialisée » est une adaptation de la pièce *Le Dibbouk*, qui figure parmi les textes égarés. Il ne reste donc que cette lettre, qui puisse seule nous faire entrevoir son état de l'époque. Artaud ne croit pas que cet état persistera. Il est donc possible que sa demande de conservation ait été faite en vue de garder trace de ce que la lettre évoque pour la réminiscence future de cet état perdu.

Avec ou sans l'intention de publier, Artaud se sert de lettres pour regagner des parties de lui-même, qui sont déjà passées et perdues, mais dont le souvenir lui

³³ Lettre à madame Yvonne Allendy du 19 avril 1929, OCIII, p. 150.

reviendra grâce à la relecture de ces lettres. Dans cette circulation, les destinataires sont en même temps autant d'occasions de se mettre à parler et des dépositaires passagers de ses paroles, de ses instants. Ce type d'usage épistolaire rapproche Artaud encore de Rilke qui, en déplacement permanent, ne trouve son foyer et aussi son identité que dans la correspondance : « La seule permanence à laquelle il puisse se raccrocher est celle qu'il instaure grâce à ses lettres, innombrables³⁴ ». Certaines destinataires privilégiées telles Marie de la Tour et Taxis, Nanny Wuderly-Volkart ou Lou Andreas-Salomé fournissent, à l'auteur des *Élégies de Duino*, des espaces virtuels ou parfois matériels qui lui permettraient de trouver une solidité à son identité précaire et de concevoir des œuvres. Ou bien les *Lettres à soi-même* de Paul-Jean Toulet constitueraient l'exemple le plus extrême de cet exercice épistolaire. Toulet en voyage s'envoie à lui-même des cartes postales-mémoires qui, à son retour, susciteront en lui des souvenirs : « Voilà, mon cher Paul, le paquebot qui déjà escompte la gloire de vous ramener à Marseille non loin de cette corniche bénie où Roubion dresse ses tables bien servies [sur carte postale représentant le paquebot Tonkin, qu'il envoie de Suez après son voyage en Extrême-Orient]³⁵ ». Dans cette correspondance, la boîte à lettres joue le rôle du réceptacle des souvenirs à la place des destinataires. Il semble qu'Artaud dans sa jeunesse appréciait l'auteur des *Contrerimes*. Il cite son nom dans une lettre à une amie Yvonne Gilles de février 1921³⁶ ainsi que dans une lettre dans la *Correspondance avec*

³⁴ Vincent Kaufmann, *L'Équivoque épistolaire*, op. cit., p. 42.

³⁵ Paul-Jean Toulet, *Lettres à soi-même*, Paris, Édition du Sandre, 2009, p. 25.

³⁶ Cf. Lettre à Yvonne Gilles de vers le 20-22 février 1921, OCIII, pp. 91-92.

Jacques Rivière, où le nom du poète est réduit à son initiale lors de la publication : « Ne vous en ai-je pas dit assez pour vous prouver que j'ai un esprit qui littérairement existe, comme T. existe, [...]»³⁷ ». Mais il n'est pas certain qu'Artaud ait lu les *Lettres à soi-même*, qui sont initialement parues dans *La N.R.F.* en mars 1926. Il ne dit rien au sujet de cette œuvre. Peut-être les exercices épistolaires de Rilke et de Toulet sont plus ou moins liés à leurs déplacements géographiques, tandis que celui d'Artaud, même s'il lui arrive de voyager, résulte de son instabilité permanente.

4. Correspondance comme thérapie

Entre 1927 et 28, il arrive à Artaud de publier ses lettres accompagnées de celles de ses destinataires. Vu la manière dont il utilise ses destinataires, les réduisant à de simples dépositaires de son moi, ce mode de publication peut paraître étrange. Rappelons qu'il s'est fait connaître par la *Correspondance avec Jacques Rivière* en 1924. Mais cette publication dans *La N.R.F.* n'est pas entièrement l'initiative d'Artaud, la première proposition lui ayant été faite par Rivière. C'est entre 1927 et 1928 qu'il veut de lui-même publier une partie de sa correspondance sous cette forme. En février 1927, Artaud propose à Paulhan de publier sa correspondance avec Vitrac :

Notre projet est d'échanger avec Vitrac une correspondance sur le sinistre état de choses actuel, correspondance pour laquelle nous vous demanderons l'hospitalité de la N.R.F. Consentez-vous en principe. Nous voulons dans cette correspondance défendre

³⁷ Lettre du 29 janvier 1924, *Correspondance avec Jacques Rivière*, OCI★, p. 29.

notre point de vue, fixer d'une manière définitive notre position qui n'a rien de brillant, mais au moins elle est pure et droite, et quand la Terre même nous abandonne comment voulez-vous que nous ne nous abandonnions pas³⁸.

On ne connaît pas suffisamment les détails de ce projet qui ne verra pas le jour; il se peut qu'il ait été conçu pour réagir à l'exclusion d'Artaud du groupe surréaliste intervenue fin novembre de l'année précédente (Artaud se réfère aux surréalistes dans la lettre ci-dessus) ou bien pour annoncer ses idées sur le Théâtre Alfred Jarry qui vient d'être lancé. D'autre part, ainsi que je l'ai déjà noté, Artaud insère en septembre 1927 une lettre de Joseph Barsalou accompagnée de sa propre réponse dans le *Point Final*, brochure critiquant les surréalistes. Il publie également dans *La Révolution surréaliste* en mars 1928 sa « Correspondance » avec Paulhan dans laquelle il dénigre son correspondant qui l'avait critiqué au sujet du scandale lors de la représentation du *Partage de Midi* par le Théâtre Alfred Jarry. Cette publication provoquera leur rupture. Dans ces deux cas, Artaud se sert des lettres de ses correspondants sans leur autorisation.

Il y a donc trois exemples en un an et demi, bien que l'un ne se soit pas réalisé, de correspondance soi-disant interactive. Ce n'est peut-être pas par hasard. En effet, chaque publication a derrière elle une situation, et les intentions ne sont pas identiques. Mais désormais Artaud ne publiera plus jamais ses lettres accompagnées de celles de leur destinataire. D'ailleurs, il existe un quatrième exemple, le premier chronologiquement si l'on considère la date du commencement du projet. C'est la

³⁸ Lettre à Jean Paulhan de février 1927 (date inconnue), OCI★★, pp. 137-138.

publication en volume de la *Correspondance avec Jacques Rivière*, datée du 14 octobre 1927, mais dont le projet remonte au cours de l'année 1926. Rivière étant déjà mort en 1925, Artaud demande l'autorisation de publier les lettres de son correspondant à sa veuve, qui se montre opposée. Il aurait la possibilité de publier ses seules lettres. Il insiste toutefois sur la nécessité d'une correspondance à deux voix. Dans une lettre à Madame Isabelle Rivière du 20 décembre 1926, Artaud explique :

Mes lettres ne peuvent avoir tout leur sens que si les lettres de Jacques Rivière qui y répondent sont publiées en même temps. Je ne sais pas si vous vous rendez bien compte de l'état d'enlèvement moral et intellectuel dans lequel je végète plutôt que je ne vis pas. La publication de cette correspondance par le fait qu'elle me rendrait proche la description de certains phénomènes que je serai maintenant incapable de traduire comme je les ai traduits à l'époque serait de nature à rendre à mon esprit l'excitation qui lui manque. Il y aurait pour moi là dedans une sorte d'homœopathie [*sic*] extrêmement bienfaisante³⁹.

Il est fort possible que cette publication ait amené d'autres correspondances à deux voix, de même que la première parution de la *Correspondance avec Jacques Rivière* a inauguré le début de la prolifération épistolaire dans l'œuvre d'Artaud. Pour réfléchir sur le problème de la destination dans ses lettres, ces publications pourraient être significatives parce qu'elles semblent refléter certains aspects importants. Avant tout, du point de vue biographique, il n'est pas anodin que ces publications commencent juste après l'exclusion d'Artaud du groupe surréaliste (fin novembre 1926 au café Le Prophète). En outre, c'est une époque où sa relation avec Génica atteint un point de non-retour et où s'embourbe aussi sa relation avec Janine Khan, avec qui Artaud était

³⁹ Lettre à madame Isabelle Rivière du 20 décembre 1926, *ibid.*, p. 133.

intime depuis l'été. Un grand désarroi le conduit, au printemps suivant, à aller jusqu'à consulter Jacques Maritain à Meudon (Artaud lui écrit : « C'est vraiment affreux et sans espoir, je veux dire sans la possibilité de dépasser un certain état de stagnation dure, de durcification nerveuse et douloureuse du cœur⁴⁰ ») et à envisager momentanément sa conversion au christianisme, ce que critiqueront les surréalistes et même Paulhan. Certes, dans la lettre à Isabelle Rivière, Artaud explique le renouvellement de sa demande d'autorisation, déjà refusée l'année précédente, par la parution récente de la Correspondance d'Alain-Fournier et Rivière, qui lui fait penser à une éventuelle publication de leur propre correspondance. Mais ce qui précipite Artaud, n'est-ce pas « l'état d'enlèvement moral et intellectuel dans lequel [il] végète » ? Comme le mot « homœopathie » l'explique, il escompte un effet curatif de cette correspondance. Il a peut-être eu connaissance de l'homéopathie par le docteur René Allendy, qui est un des partisans fervents de cette méthode thérapeutique dont l'efficacité n'est toujours pas prouvée. Selon l'un des principes de la méthode, le principe de la similitude (« que le semblable soit soigné par le semblable »), la description qu'il avait faite jadis de sa douleur pourrait-elle provoquer la guérison de cette douleur ? Mais on pourrait rapprocher cet usage de la lettre de la demande de renvoi qu'il fait dans la lettre à Génica du 22 août de la même année; à cette époque, Artaud n'avait pas encore rencontré le docteur. Il veut peut-être revivre une réalité passée qu'il arrivait à décrire

⁴⁰ Lettre à Jacques Maritain du 18 avril 1927, *ibid.*, p. 139.

tant bien que mal. Il se peut qu'il ait découvert dans la théorie de la méthode la justification de son usage épistolaire.

Le besoin d'Artaud de publier les lettres du correspondant en même temps que les siennes est probablement dû à sa situation. À part la correspondance avec Vitrac, qui aurait pu être en quelque sorte une continuation depuis l'époque surréaliste du rêve de travail collectif, interrompu par son exclusion du groupe mais suivi encore quelque temps par le Théâtre Alfred Jarry, toutes les correspondances sont constituées de voix de vecteurs opposés : dans la *Correspondance avec Jacques Rivière*, à la voix généralisatrice de son correspondant s'oppose la voix d'Artaud qui affirme sa spécificité; dans le *Point Final*, Barsalou essaie de croire encore en l'avenir du surréalisme après sa conversion au communisme alors qu'Artaud dénie cet avenir fermement; et enfin dans la « Correspondance » avec Paulhan, à celui-ci qui critique le geste de son correspondant, Artaud riposte violemment. Dans ces cas, les destinataires sont convoqués pour servir à clarifier l'état ou la position d'Artaud par le fonctionnement réactif des deux voix, à ses propres yeux et aussi à ceux du public. Ce type d'usage épistolaire polémique n'est pas particulier à Artaud. Toutefois, le fait que cet usage n'ait été que temporaire me semble s'expliquer d'abord par l'état mental d'Artaud à cette époque qui lui a fait exiger ce mode de publication pour faciliter la retrouvaille du moi. D'autre part, le même fait montre aussi le statut ambigu des destinataires dans ses lettres. Dans le *Point Final* et la « Correspondance » avec Paulhan, où Artaud répond à leurs lettres, les destinataires à qui Artaud s'adresse sont-ils

vraiment Barsalou et Paulhan ? Bien qu'elles leur soient nommément destinées, les réponses publiées visent sans aucun doute plus loin : les surréalistes, les critiques de théâtre, le public, la société ou encore... Les destinataires semblent n'être que des cibles provisoires qui cachent la vraie. En effet pour Artaud, ce ne sont pas eux qui peuvent lui rendre les parties perdues de son moi ou même les lui désigner. L'Artaud de la « Correspondance », en insultant Paulhan, écrit : « Je sais où j'ai mal mais ce n'est pas à cette petite partie de mon esprit qu'un Jean Paulhan peut atteindre⁴¹ ». Et sa lettre du *Point Final* se clôt sur une phrase qui, en refusant paradoxalement le travail collectif qu'il continue malgré tout, affirme fermement son attitude : « Pour moi, négligeant toute tentative commune, je m'enfonce à la recherche de la magie que je me suis faite, dans une solitude sans compromis⁴² ». En s'adressant à ses interlocuteurs, Artaud les repousse encore. Ce n'est pas seulement pour garder sa singularité. Mais c'est aussi qu'il croit, pour assurer cette singularité et recouvrir son vrai moi, devoir chercher une « magie » et s'adresser à un ailleurs qu'il soit en deçà ou au-delà. Cet ailleurs peut prendre parfois une dimension sociale et politique, mais il la dépasse souvent pour atteindre à un plan métaphysique. C'est peut-être pourquoi le statut des destinataires des lettres d'Artaud est ambigu et que la correspondance à deux voix ne s'est pas ancrée chez lui. Cette tendance métaphysique apparaît déjà dans la *Correspondance avec Jacques Rivière*. Je vais poursuivre l'examen dans cette direction.

⁴¹ « Correspondance », OCIII, p. 132.

⁴² *Point Final*, OCI★, p. 74.

5. *Au-delà des destinataires*

Normalement, on écrit des lettres quand leur destinataire est absent (normalement, car il n'est pas tout à fait impossible que le destinataire soit présent au moment de la rédaction, comme on le verra chez Artaud aussi, qui écrit en 1947 la « Lettre contre la Cabbale » en présence de son destinataire, Jacques Prevel). La lettre n'est pas destinée, à strictement parler, à quelqu'un, mais à une image de cette personne. Il y a un écart entre le scripteur de la lettre et son destinataire, ce qui fait que, pour ce qui est de la temporalité, celle-ci ne peut jamais être l'immédiate. D'autre part, cet écart oblige le scripteur à placer le destinataire sur un plan imaginaire. L'intervention imaginaire dans la correspondance est généralement réglée, sinon cela ferait courir un risque à la communication. Pourtant, elle existe dans n'importe quelle lettre à un certain degré. Chez Artaud, ce degré sera de plus en plus élevé. Il est bien perceptible dès les années 1920.

Au début d'un chapitre consacré à la correspondance d'Artaud dans *L'Équivoque épistolaire*, Vincent Kaufmann affirme que « [s]es lettres, c'est déjà de la littérature ». Cela est juste même si cette affirmation ne plairait sans doute pas à Artaud qui se réclame de la réalité et non de la littérature. Ses lettres relèvent de la littérature, car elles sont destinées à l'Autre au-delà des autres, des destinataires. Kaufmann écrit :

Si ses lettres sont considérées comme appartenant de plein droit à la littérature, si elles relèvent d'une écriture « poétique », c'est peut-être avant tout parce qu'elles sont aux prises avec un Autre qui est d'emblée radicalement hors de portée, parce qu'elles jaillissent d'une sorte de vide laissé par une loi toujours trop absente. Kafka, Proust ou Mallarmé écrivent à

partir d'un congé donné à l'Autre, en le défiant ou en le réduisant à une affaire de pure forme. Pour Artaud, il n'est pas question d'une telle mise en échec, dans la mesure où l'Autre a toujours été insaisissable⁴³.

Des écrivains tels Kafka, Proust ou Mallarmé, essaient de se dérober à l'Autre, qui est la Langue, la Loi ou le Dieu, pour que leur propre style puisse s'établir à son insu. Pour cela, la correspondance, qui est en quelque sorte un commerce de contrebande, leur est un mode privilégié. Tandis que, pour Artaud, qui croit ne pas arriver à s'exprimer suffisamment et à concevoir une œuvre, il faut tout d'abord que cet Autre, qui est censé contrôler son accès à l'expression, apparaisse devant ses yeux et descende au niveau où il puisse le saisir. Ainsi sa correspondance devient un des lieux de convocation de l'Autre. De ce point de vue, les destinataires ne sont plus eux-mêmes, c'est-à-dire interlocuteurs en eux-mêmes, mais ils sont réduits, pour citer les mots de Kaufmann, à des « relais », des « figure[s] arrachée[s] à un Autre invisible ». Artaud les convoque pour leur mettre le masque de l'Autre et pour s'en faciliter l'accès.

Regardons comment l'Autre apparaît dans la *Correspondance avec Jacques Rivière*. Dans sa première lettre, Artaud demande, après avoir confessé « une effroyable maladie de l'esprit » dont il souffre et qui lui rend difficile la production poétique, son avis au directeur de *La N.R.F.* sur les poèmes qu'il a refusé de publier : « 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 prose⁴⁴ ». Il l'interroge également sur certaines de ses nouvelles productions,

⁴³ Vincent Kaufmann, *L'Équivoque épistolaire*, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁴ Lettre du 5 juin 1923, *Correspondance avec Jacques Rivière*, OCI★, p. 25.

qu'il allait lui envoyer : « Vous pourrez alors me communiquer votre appréciation *définitive* sur mes poèmes ». On sait qu'Artaud ne sera pas satisfait par les avis esthétiques donnés par son correspondant. Dans la deuxième lettre, il explique la singularité de sa maladie et réitère sa demande d'avis sur sa nouvelle production (« la question pour moi est de savoir s'il vaut mieux écrire cela ou ne rien écrire du tout ») ou plutôt d'un jugement « du point de vue de l'absolu » :

La réponse à cela, c'est vous qui la ferez en acceptant ou en refusant ce petit essai. Vous le jugerez, vous, du point de vue de l'absolu. Mais je vous dirai que ce me serait une bien belle consolation de penser que, bien que n'étant pas tout moi-même, aussi haut, aussi dense, aussi large que moi, je peux encore être quelque chose. C'est pourquoi, Monsieur, soyez bien vraiment absolu. Jugez cette prose en dehors de toute question de tendance, de principes, de goût personnel, jugez-la avec la charité de votre âme, la lucidité essentielle de votre esprit, repensez-la avec votre cœur⁴⁵.

Est-ce qu'un directeur de revue littéraire peut supporter ce rôle de juge d'un point de vue absolu dont il est soudain requis contre toute attente ? Rivière s'applique à donner des réponses raisonnables, mais celles-ci ne semblent absolument pas parvenir à convaincre son correspondant qui, malgré tout, ajoutait : « Je m'en remets à votre jugement⁴⁶ ». Ces réponses, pour Artaud, manquent le but et ne tiennent pas compte des singularités de sa souffrance. La lourdeur du rôle conduit Rivière à dire dans sa dernière lettre : « Peut-être ai-je bavardé, là où il eût fallu comprendre et plaindre⁴⁷ » : et « Je

⁴⁵ Lettre du 29 janvier 1924, *ibid.*, p. 29.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁷ Lettre de Jacques Rivière du 8 juin 1924, *ibid.*, p. 43.

sens, je touche une misère profonde et privée; je reste en suspens devant des maux que je ne puis qu'entrevoir⁴⁸ ». La publication de leur *Correspondance* est, au niveau pratique, proposée par Rivière qui a été impressionné par les lettres de son correspondant. Mais, du point de vue de sa destination, proposer la publication peut être considéré comme une manière de détourner la charge, de la renvoyer à l'Autre.

La publication de la *Correspondance avec Jacques Rivière* était sans aucun doute décisive pour la carrière d'Artaud. Pourtant, il y a lieu de se demander si l'existence de Rivière était aussi décisive pour lui, et si un autre n'aurait pas pu le remplacer. Par exemple, Edmond Jaloux, à qui Artaud confesse son « impuissance à écrire » dans la lettre du 13 avril 1924, donc au cours de l'échange avec Rivière ? Ou le galeriste Daniel Henry Kahnweiler, qui publie le premier recueil de poèmes d'Artaud, *Tric Trac du Ciel* ? Une lettre, d'Artaud à ce dernier envoyée lors du contrat du recueil (six mois avant le commencement de la correspondance avec Rivière), ressemble curieusement à celles qu'il adressera à Rivière. Dans cette lettre, Artaud veut obtenir de son correspondant « une certitude sur un point qui ne laisse pas de [l']inquiéter un peu⁴⁹ ». Cette inquiétude concerne « la forme » que Kahnweiler croit nécessaire pour qu'Artaud puisse produire le meilleur. Artaud, qui pense, au contraire, que « l'on doit

⁴⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁹ Lettre à Daniel Henry Kahnweiler de vers le 18 novembre 1922, OCI★★, p. 92.

juger un poète sur le poids, le prix, la recevabilité de ses sentiments plutôt que sur leur forme⁵⁰ », demande à son destinataire des explications :

La certitude que je voudrais avoir est donc celle-ci : si par forme vous entendiez une certaine valabilité, un certain poids sans lesquels un pensé ne peut *littérairement* exister, ou bien un certain contournement, un aspect plus curieux de la pensée, ou si vous préférez des pensées plus précieuses, plus rares comme essence, mais d'une forme pas plus parfaite dans leur expression *particulière* que celle des poèmes que vous aviez en main. Ce qui m'intéresse personnellement (peut-être est-ce une erreur) c'est plutôt d'avoir des pensées d'une contexture solide, réelle, que d'une matière précieuse, étant très persuadé que le réel (dans le sens où je l'entends) est beau par définition.

Dans la première lettre à Rivière, Artaud posera une semblable alternative⁵¹. Après de Kahnweiler, il continue sa consultation en revenant sur les poèmes que celui-ci avait en main et qui n'était pas, formellement, parfaits : « dans le cas où ils pourraient être remplacés sans qu'un certain sentiment humain, de certaines *manières de sentir* disparaissent avec eux, et cela absolument parlant, je me ferais dès maintenant scrupule de les livrer à l'impression ». Ce « scrupule » évoque aussi la réaction d'Artaud quand Rivière propose la modification de leurs lettres pour la publication. Et, à la fin, Artaud charge Kahnweiler du jugement dont dépend l'avenir de son œuvre : « C'est donc vous qui déciderez ». Ainsi Kahnweiler est mis dans la même position que Rivière six mois

⁵⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁵¹ Cf. Lettre du 5 juin 1923, *Correspondance avec Jacques Rivière*, OCI★, p. 25. « Et la question à laquelle je voudrais avoir réponse est celle-ci : Pensez-vous qu'on puisse reconnaître moins d'authenticité littéraire et de pouvoir d'action à un poème défectueux mais semé de beautés fortes qu'à un poème parfait mais sans grand retentissement intérieur ? »

plus tard à qui Artaud demandera : « Vous le jugerez, vous, du point de vue de l'absolu ». La différence entre les deux destinataires est que la correspondance s'est poursuivie plus longtemps avec l'un qu'avec l'autre et que l'une a été finalement transformée en œuvre. On pourrait dire que Rivière était plus endurant. Toutefois, Artaud leur attribue exactement le même statut. Ils sont deux relais, potentiellement innombrables, à l'Autre.

Artaud, qui croit avoir un être de peu de consistance, s'en remet au jugement de l'Autre, dépositaire ultime du soi perdu, comme s'il pouvait lui procurer le regard juste sur ses capacités et son identité. Il lui permettrait aussi l'accès à l'expression et à « la forme », qu'Artaud met en cause dans la lettre à Kahnweiler, mais que, paradoxalement, ses destinataires lui fournissent, comme le montre exemplairement la *Correspondance avec Jacques Rivière*. D'autre part, ce dépositaire du moi qu'est l'Autre n'est pas seulement celui qui a la générosité de lui donner son identité et sa capacité de s'exprimer, car c'est aussi celui qui les lui a enlevés. Kaufmann voit, dans des phrases impératives de la *Correspondance* où Artaud demande à Rivière de lire ses poèmes en lui restituant l'intégrité de sa capacité, un transfert de la deuxième personne⁵². Ces phrases succèdent à la mention du fameux « quelque chose de furtif qui m'enlève les mots » et précèdent la demande du jugement absolu :

Restituer à mon esprit le rassemblement de ses forces, la cohésion qui lui manque, la constance de sa tension, la consistance de sa propre substance. (Et tout cela objectivement

⁵² Cf. Vincent Kaufmann, *L'Équivoque épistolaire*, op. cit., p. 102.

est si peu.) Et dites-moi si ce qui manque à mes poèmes (anciens) ne leur serait pas restitué d'un seul coup⁵³.

Ainsi, priver et rendre sont les deux actes de l'Autre. Il est en même temps voleur et sauveur. Ces deux caractères se trouvent projetés sur plusieurs destinataires des lettres d'Artaud, avec des différences du degré. Tantôt c'est l'un qui apparaît plus fort, tantôt l'autre, selon les rapports qu'Artaud entretient avec les destinataires ou leurs attributs. Voyons maintenant quelques types de destinataires qui sont autant de masques de l'Autre.

6. Quelques masques de l'Autre

L'Autre est le plus identifiable à la figure du père, bien qu'en fait, cette figure puisse varier selon les cultures et les individus. C'est un être qui donne la vie, le nom, donc l'identité, au moins dans les sociétés patriarcales. Kafka, chez qui l'ombre de son père est fortement présente, écrit une très longue *Lettre au père* pour dissiper cette ombre. Selon Deleuze et Guattari, il essaie avec cette lettre de conjurer Œdipe en innocentant le père⁵⁴. D'ailleurs il ne la fait jamais lire à son destinataire, alors qu'il la fait lire à certains autres. Ainsi Kafka évite toujours l'affrontement direct avec le père.

En revanche, il est facile de superposer la relation d'Artaud avec l'Autre sur un schème œdipien. Il veut que le Père lui restitue la vie ou l'être que celui-ci lui a pris. Il

⁵³ Lettre du 29 janvier 1924, *Correspondance avec Jacques Rivière*, OCI★, p. 29.

⁵⁴ Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 58.

s'attaque donc au Père ennemi. Des propos, qu'Artaud tient dans une conférence à Mexico en 1936 pour résumer le mouvement surréaliste, semblent éminemment œdipiens : « Le mouvement surréaliste tout entier a été une profonde, une intérieure insurrection contre toutes les formes du Père, contre la prépondérance envahissante du Père dans les mœurs et dans les idées⁵⁵ ». C'est un moyen de « rejoindre le secret des choses⁵⁶ », d'atteindre la vraie vie, en détruisant « toutes les formes d'oppression matérielle ou spirituelle ». Artaud parle ici du « Père » avec une majuscule, donc d'une instance symbolique. Tandis que, quand il parle, dans la même conférence, de son propre père qui est alors déjà décédé, il le voit sous une autre lumière :

Le mouvement naturel du Père contre le Fils, contre la Famille, est de haine; cette haine que la philosophie de la Chine ne peut séparer d'avec l'amour.

Et de cette vérité générale, chaque père particulier dans son être cherche lui aussi à s'accommoder.

J'ai vécu jusqu'à vingt-sept ans avec la haine obscure du Père, de mon père particulier. Jusqu'au jour où je l'ai vu trépasser. Alors cette rigueur inhumaine, dont je l'accusais de m'opprimer, a cédé. Un autre être est sorti de ce corps. Et pour la première fois de la vie ce père m'a tendu les bras. Et moi qui suis gêné dans mon corps, je compris que toute la vie il avait été gêné par son corps et qu'il y a un mensonge de l'être contre lequel nous sommes nés pour protester⁵⁷.

Son père a été donc obligé de jouer le rôle du « Père », tandis qu'Artaud jouait celui du « Fils ». La mort acquitte le père de son rôle.

⁵⁵ « Surréalisme et Révolution », *Messages révolutionnaires*, OCVIII, p. 141.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 146.

Il semble y avoir lieu de se demander si le père d'Artaud a bien supporté son rôle du « Père ». La question ne se pose pas au niveau biographique, mais dans l'imaginaire d'Artaud. Dans ses textes, la présence du père est très rare par rapport à celle de la mère; la citation ci-dessus est une des rares mentions. On voit cette absence paternelle par rapport à la présence maternelle aussi dans *Héliogabale*; Artaud ne précise pas qui est le vrai père du jeune empereur romain⁵⁸, entouré toujours de parents féminins. Parmi ses lettres aussi, il y a peu de lettres adressées au père, et aucune exclusivement à lui, autant que je sache; il n'y a, dans les *Œuvres Complètes*, que deux lettres de nouvel an aux parents, écrites dans son enfance⁵⁹. Cela s'expliquerait partiellement par la mort relativement précoce du père, advenue en septembre 1924, huit jours après la parution de la *Correspondance avec Jacques Rivière* dans *La N.R.F.* La proximité des deux dates n'est qu'une pure coïncidence, mais donne à imaginer la succession du rôle du « Père », rôle de redonner au « Fils » la vie, l'entièreté de son être ainsi que la forme propre qui lui permettrait de s'exprimer. L'absence relative de son

⁵⁸ Cf. *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, OCVII, p. 13. « Héliogabale est né à une époque où tout le monde couchait avec tout le monde; et on ne saurait jamais où ni par qui sa mère a été réellement fécondée ». L'un des protagonistes dans la pièce *Les Cenci* est un père violent et incestueux, joué par Artaud lui-même lors de la représentation en 1935. Pour le père Cenci, être père est un destin infligé. Il souffre de l'être : « Que je me repente ! Pourquoi ? Le repentir est dans la main de Dieu. C'est à lui à regretter mon acte. Pourquoi m'a-t-il rendu père d'un être que tout m'invite à désirer ? [*Les Cenci*, OCIV, p. 195] »

⁵⁹ Dans *Antonin Artaud, Voyages* (Florence de Mèredieu, Paris, Blusson, 1992), on trouve plusieurs cartes postales d'Artaud adressées dans sa jeunesse à ses parents. Mais parmi elles aucune qui ne soit adressés exclusivement au père, tandis que certaines le sont à la mère seule.

propre père dans les écrits d'Artaud ne signifie pas du tout la non-importance de la figure du « Père » pour lui. Il cherche toujours quelqu'un qui pourrait assumer ce rôle. Quand Rivière mourra à son tour peu de temps après, le rôle du « Père » passera à d'autres autorités.

Ces autorités s'étendent dans divers domaines. Mais pour Artaud, elles sont toutes de quelque façon dépositaires du secret de sa vie ou des obstacles qui barrent la voie qui y mène. On voit parmi les destinataires d'Artaud parfois des noms d'autorités politiques ou religieuses, ou d'administrations. Il y a d'abord les adresses surréalistes, imprégnées du goût orientaliste, où le Pape et le Dalaï-Lama représentent respectivement les deux fonctions de l'Autre. Au Pape qui barre les chemins à l'unité du soi (« Nous avons entre notre âme et nous assez de chemins à franchir, assez de distances pour y interposer tes prêtres branlants et cet amoncellement d'aventureuses doctrines dont se nourrissent tous les châtres du libéralisme mondial⁶⁰ »), Artaud, au nom des surréalistes, revendique : « laisse-nous nager dans nos corps, laisse nos âmes dans nos âmes ». Par contre, le Dalaï-Lama est un dépositaire de la vérité, à laquelle Artaud le prie de l'initier : « donne-nous, adresse-nous tes lumières, dans un langage que nos esprits contaminés d'Européens puissent comprendre, et au besoin, change-nous notre Esprit, fais-nous un esprit tout tourné vers ces cimes parfaites où l'Esprit de l'Homme ne souffre plus⁶¹ ». On ne sait pas si ces adresses sont arrivées à

⁶⁰ « Adresse au Pape », OCI★★, p. 41.

⁶¹ « Adresse au Dalaï-Lama », *ibid.*, p. 42.

leurs destinataires ni comment ils y ont réagi. Ils sont désignés, plutôt que comme tels, comme des faces de l'Autre; le geste d'adresse est symbolique.

D'autre part, il y a des cas où des lettres à des autorités sont chargées de missions pratiques. C'est le cas de la démarche épistolaire qui permettra à Artaud de voyager au Mexique, où il escompte trouver la vérité. J'aborderai la problématique de son voyage et de ses lettres en voyage dans le chapitre suivant, mais constatons pour le moment que le plan métaphysique est projeté sur le plan géographique; l'Autre est toujours dans un endroit éloigné. Des administrations sont des étapes pour y atteindre. La démarche commence, autant que l'on puisse la tracer, avec la lettre à Jean Paulhan du 19 juillet 1935, où il demande à ce dernier son intervention, éventuellement par une lettre, auprès du Quai d'Orsay, pour lui procurer un titre de mission qui faciliterait son voyage⁶². Il reste des fragments de deux projets de lettres par Artaud, l'une adressée au ministre des Affaires étrangères⁶³, l'autre supposée adressée au ministre de l'Éducation nationale⁶⁴, où Artaud expose ses visions sur le Mexique et ses desseins; ce sera ce dernier qui lui accordera le titre de mission. Au Mexique, il publie également la « Lettre ouverte aux Gouverneurs des États du Mexique » à laquelle je me suis déjà référé dans le chapitre précédent, lettre dont il espère qu'elle pourra lui permettre « de prendre

⁶² Cf. Lettre à Jean Paulhan du 19 juillet 1935, OCVIII, pp. 285-288. « Si vous ne pouvez téléphoner dites-moi ce que je dois faire, qui je dois aller voir, avec une recommandation écrite de vous, mais il faudrait d'abord qu'une lettre de vous me précède et je pense que Gide pourrait appuyer la demande. Vous savez que j'en suis encore à CHERCHER *ma voie* ».

⁶³ Cf. *Ibid.*, pp. 291-293.

⁶⁴ Cf. *Ibid.*, pp. 293-295.

contact avec la vraie culture du Mexique », d'accéder à des rites indiens. Plus tard, pendant son internement asilaire, on verra encore des lettres à des hommes politiques et à des administrations : parmi ses destinataires, on compte Hitler, Pierre Laval. Elles sont pratiquement destinées à sa demande de libération, mais portent en même temps sur le plan mythique et sur sa transmutation identitaire.

Il faudrait voir des visages de l'Autre dans les médecins qui prennent en charge son corps. L'Autre est une instance métaphysique, mais son exigence par Artaud est doublée par sa douleur physique. Pour retrouver l'unité du soi, il faut retrouver celui du corps, donc en finir avec la douleur. Comme nous l'avons déjà vu, la vie d'Artaud est toujours accompagnée de médecins, parmi lesquels notamment les docteurs Toulouse et Allendy constituent des destinations privilégiées de ses lettres dans les années 1920 et dans la première moitié des années 1930. Artaud attend d'eux la libération de la douleur et la restitution de son intégrité. Mais dès qu'il s'avère qu'ils ne sont pas tout-puissants, il met en cause leur science. Dans ses lettres alternent la sollicitation et le rejet. Vers mai 1925, déplorant son état de santé toujours mauvais, il écrit à Madame Toulouse : « Quoi qu'il en soit j'abandonne la médecine⁶⁵ ». Quelques mois plus tard, il écrit à Madame et aussi au docteur Toulouse :

D'ici là une *anxiété intolérable* me taraude et comme j'ai tiré de la médecine le maximum sans effet, je dissous cette anxiété dans des doses de plus en plus fortes de Laudanum, et je n'ai plus qu'une révolte : celle qu'un médecin quelconque OSE me mesurer le calmant.

⁶⁵ Lettre à madame Toulouse de vers mai 1925, OCI★★, p. 119.

Dites aux médecins qui vous entourent qu'il y a des états que l'âme ne supporte pas sous peine de s'égorger⁶⁶.

Ainsi, Artaud dit adieu à la médecine, mais un adieu non décisif, qui espace seulement sa relation avec les Toulouse. Sa douleur le conduit à prier obstinément des médecins de lui prescrire des drogues calmantes (par exemple, au docteur Allendy à qui Artaud demande du laudanum : « Si cela vous embête envoyez-moi au diable⁶⁷ »), et de lui faire essayer une autre méthode. En 1927, Artaud fait des séances de psychanalyse avec le docteur Allendy, séances qu'il accepte malgré qu'elles lui répugnent : « il y a dans cette curiosité, dans cette pénétration de ma conscience par une intelligence étrangère une sorte de prostitution, d'impudeur [...]⁶⁸ ». Dans une lettre au docteur Allendy⁶⁹, il admet des « bienfaits qu'[il] en avait retirés », tout en affirmant ne pas être guéri contrairement à ce que le docteur croit et avoir encore besoin de son secours : « il y a en moi quelque chose de pourri, il y a dans mon psychisme une sorte de vice fondamental qui m'empêche de jouir de ce que la destinée m'offre⁷⁰ ». On voit revenir des phrases

⁶⁶ Lettre au docteur et à madame Toulouse de septembre 1925, *ibid.*, p. 124.

⁶⁷ Lettre au docteur Allendy du 14 octobre 1929, *ibid.*, p. 153.

⁶⁸ Lettre au docteur Allendy du 30 novembre 1927, *ibid.*, p. 144.

⁶⁹ Dans son article, Philippe Le Touzé, en examinant minutieusement le style de cette lettre, indique que cette lettre parle « deux langages sensiblement distincts ». Au début de la lettre, Artaud réfléchit sur les effets des séances de psychanalyse avec des phrases complexes et rationnelles, mais la lettre laisse place rapidement à des phrases courtes et haletantes qui traduisent son impuissance. On peut deviner dans ce changement du style un glissement du destinataire. Le Touzé écrit : « l'expérience limite de la lettre, chez lui, c'est le heurt violent du front contre la paroi, l'acharnement à plier à l'incommunicable un genre de discours qui est par essence communication (Philippe Le Touzé, *op. cit.*, p. 182) ».

⁷⁰ Lettre au docteur Allendy du 30 novembre 1927, OCI★★, p. 145.

caractéristiques d'Artaud : « Je n'ai pas de vie, je n'ai pas de vie !!! » ou « Je n'ai pas de moi-même ». Ce qu'il demande n'est pas un remède partiel ou temporaire, mais complet, tout sinon rien. La fin de la lettre au docteur Allendy a presque un ton de défi :

Toujours l'histoire des lettres à Rivière. Je sais bien que j'emmerde tout le monde, que je n'intéresse personne – mais comment faire puisque je vis. À moins de *mourir* il n'y a pas d'issue. Mourrai-je, ou vous m'ayant compris, et sachant *le peu que vaut* ma vie actuelle qui fait illusion à tant de gens, trouverez-vous un moyen médical de me tirer de là⁷¹.

Comme dans les lettres à Rivière, Artaud charge son correspondant de tout le poids de sa vie. Mais chaque fois qu'on lui applique une nouvelle méthode, il en dément l'effet; la douleur persiste. Sa douleur se pose sans arrêt aux médecins, ainsi qu'à tant d'autres destinataires, comme une énigme insoluble. Si on voit le masque du Père dans ces destinataires, ce n'est peut-être pas la figure d'Œdipe que l'on doit retrouver chez Artaud, mais celle du Sphinx qui ravage Thèbes en jetant des énigmes sans jamais être satisfait des réponses.

Les relations d'Artaud avec les docteurs Toulouse et Allendy appellent encore deux remarques. La première est qu'elles ne se cantonnent pas au domaine médical, c'est-à-dire à la relation médecin-patient. Elles incluent des activités artistiques et lui procurent des occasions de fréquenter plusieurs milieux sociaux. Je m'en tiendrai à quelques exemples sommaires, les biographies étant mieux à même de fournir de plus amples détails : le docteur Toulouse lui offre des espaces dans sa revue *Demain* pour des poèmes et des articles qui seront ses premières publications; le docteur Allendy

⁷¹ *Ibid.*, p. 147.

soutient le Théâtre Alfred Jarry et l'invite à prononcer des conférences sur le théâtre dans le cadre du Groupe d'études philosophiques et scientifiques pour l'examen des tendances nouvelles qu'il anime. L'intérêt que porte le docteur Allendy à de multiples parasciences et à l'ésotérisme, par exemple l'homéopathie ou l'astrologie, exerce une grande influence sur Artaud. Ces approches lui font entrevoir une alternative possible à la médecine. Artaud sollicite plusieurs fois Allendy pour qu'il lui établisse son horoscope. Par exemple, il lui écrit d'Anvers, juste avant de son départ pour le Mexique : « c'est un service de la dernière utilité que je vous demande, si vous pouviez consulter mon ciel, et tirer de mon horoscope quelques précisions détaillées sur ce qui m'arrivera là-bas⁷² ». Ainsi chez Artaud, la médecine côtoie le mysticisme. De même, parmi les destinataires de ses lettres, les médecins voisinent orientalistes, ésotéristes, magiciens ou voyants : George Soulié de Morant, Irène Champigny, Marie Dubuc, etc. Pour Artaud, ces destinataires sont dans la ligne du Dalai-Lama des adresses surréalistes et disposent de secrets que l'Europe actuelle a perdus. Artaud leur témoigne plus de confiance qu'aux médecins. À Soulié de Morant, il rend compte de son étonnement et de son admiration face au traitement par l'acuponcture du destinataire :

J'ai été surpris et émerveillé de la façon dont vous *devinez* mon état, dont vous repérez avec précision et une folle justesse les troubles profonds, désarmants, démoralisants dont je suis depuis si longtemps affligé et je vous enviais en même temps la

⁷² Lettre au docteur Allendy et à mademoiselle Colette Nel-Dumouchel du 10 janvier 1936, OCVIII, p. 303.

façon synthétique que vous aviez de les présenter, sous leur angle vrai, les ayant SENTIS tels qu'ils se présentent et à leur place, faculté dont je suis éminemment privé⁷³.

Artaud croit pouvoir trouver, dans les connaissances orientales ou ésotériques, une vision synthétique qui lui manque et qui pourrait lui rendre son unité, ce qui finit par le pousser à des expériences extrêmes. Des destinataires de ce genre représentent pour lui le côté positif des fonctions de l'Autre, jusqu'au jour où il affirme avoir rejeté d'emblée toutes les religions et toutes les métaphysiques.

L'autre particularité des relations avec les docteurs Toulouse et Allendy nous conduit à un nouvel aspect de l'Autre. C'est l'importance du rôle qu'y jouent leurs épouses. Artaud noue avec chacun de ces couples une relation ternaire, en quelque sorte une relation père-mère-fils⁷⁴. Et les relations épistolaires qu'il a avec eux ressemblent à celles qu'il avait avec ses propres parents; il écrit beaucoup plus aux épouses qu'aux docteurs. Mesdames Toulouse et Allendy sont concernées de plus près par les activités d'Artaud et par sa vie quotidienne que leurs époux, comme le montrent plusieurs lettres à madame Allendy que j'ai déjà citées. Elles fonctionnent aussi comme des médiums-amortisseuses auprès des docteurs; la lettre où Artaud annonce son abandon de la médecine n'est pas adressée au docteur, mais à madame Toulouse. Ainsi, Artaud semble trouver plus de facilité à écrire à ces dames. En effet, cela peut être une tendance générale qu'on pourrait trouver dans beaucoup de relations familiales. Mais ce qu'on

⁷³ Lettre à George Soulié de Morant du 17 février 1932, OCI★★, p. 179.

⁷⁴ Quand il débarque à la capitale en 1920, le docteur et madame Toulouse l'hébergent un temps chez eux.

doit voir dans ces faits est que le fonctionnement de ces adresses féminines n'est pas le même que celui des adresses paternelles et autoritaires. Artaud encombre de ses destinataires paternelles de questions et de revendications, et les repousse dès qu'ils s'avèrent n'être pas de taille. Si les relations avec les deux médecins ont pu durer relativement longtemps, c'est probablement qu'elles ont été contrebalancées par la présence de leurs épouses. Les adresses féminines ont une place au moins aussi importante dans la correspondance d'Artaud. Le paradoxe que porte sa relation avec ses destinataires semble culminer chez elles.

7. Lettres d'amour ou l'effacement de la distance

Ils existent des métaphysiques du sexe dans beaucoup de pensées anciennes ou modernes. Elles sont basées sur ou au moins étroitement liée avec la distinction biologique, si bien qu'il est difficile de distinguer les diverses couches imaginaires et scientifiques qui se superposent dans ce problème. Artaud lui-même élabore une métaphysique sexuelle depuis les années 1930, sous l'influence de pensées ésotériques et notamment de *l'Histoire philosophique du genre humain* d'Antoine Fabre d'Olivet, écrivain occultiste du tournant des 18^e et 19^e siècles; cet ouvrage sert à Artaud de fond métaphysique pour *Héliogabale*. Je reviendrai sur le développement de sa métaphysique et son apparition dans ses lettres, et me contenterai pour le moment de dire que le sexe est perçu par Artaud comme la différence originelle et qu'il croit que l'unité du moi consiste à effacer cette différence pour unir les deux sexes. Mais, si Artaud croit de plus

en plus cette métaphysique, ce serait que celle-ci est en relation avec sa vie, surtout avec ses relations féminines. Il est sûr que, dans les relations avec les personnes de l'autre sexe, on n'est pas toujours tout à fait conscient du sexe, même si on obéit normalement à des codes sociaux concernant le sexe. Dans les lettres aussi, pour le scripteur masculin, les destinataires biologiquement féminines ne portent pas toutes des traits typiquement féminins. D'ailleurs un même destinataire peut avoir des traits des deux sexes en même temps, ou en manifester tantôt l'un tantôt l'autre. Donc, si je parle des destinataires autoritaires et paternels et puis des destinataires féminines, cela ne signifie pas qu'il y ait un classement rigide entre les destinataires d'Artaud; je parle seulement de caractères qui apparaissent typiquement dans certains genres de destinataires. Et il semble naturel que l'on voie des destinataires typiquement féminines dans ses relations amoureuses, puisque ce sont des relations où le problème du sexe est inévitable.

Les lettres d'amour sont parfois dépourvues d'une réelle nécessité de communication. On en écrit une seulement dans le seul but de peupler sa solitude, comme cette lettre que Flaubert écrit à Louise Colet alors qu'il est plongé dans la rédaction de *Madame Bovary* : « Je suis, dans ce moment, comme tout épouvanté, et si je t'écris c'est peut-être pour ne pas rester seul avec moi, comme on allume sa lampe la nuit quand on a peur⁷⁵ ». La première fonction de la lettre d'amour est d'assurer la liaison. Roman Jakobson dirait qu'elles ont principalement une fonction phatique. Les

⁷⁵ Gustave Flaubert, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1998, coll. « Folio », p. 216. Lettre du 27 décembre 1852.

amants, surtout quand ils se trouvent loin l'un de l'autre, se demandent d'écrire plus fréquemment, et se plaignent du silence de l'autre. La distance géographique qui les sépare est plus marquée que dans les lettres aux autres destinataires. La lettre est chargée de combler cette distance et d'atteindre l'objet de son amour à la place du scripteur. Mais cette approche est un mouvement imaginaire. De là vient que, dans des lettres d'amours de certains écrivains, on trouve des attitudes singulières à l'égard de ce mouvement. Dans cet aspect qui dérive de la temporalité, on peut distinguer en gros deux attitudes. Dans la première, l'auteur de la lettre se sert du mouvement virtuel pour maintenir la liaison, alors qu'il est content de rester à l'écart de son amoureuse. Par exemple, les lettres de Flaubert, qu'il écrit de Croisset à Louise Colet se trouvant à Paris, lui évitent des déplacements et lui laissent le temps de s'occuper de la rédaction de *Madame Bovary* : « Il faut que je sois dans une immobilité complète d'existence pour pouvoir écrire⁷⁶ ». De même Kafka aussi ne veut pas aller voir Felice à Berlin ou remet continuellement son départ sous plusieurs prétextes. Paradoxalement, c'est son échange épistolier avec elle qui pourrait empêcher le voyage : « Si j'avais rassemblé pour faire un voyage à Berlin tout le temps que j'ai passé à t'écrire, il y a longtemps que je serais auprès de toi et que je pourrais voir tes yeux⁷⁷ ». Il existe en revanche des auteurs qui

⁷⁶ Lettre du 15 avril 1852. Cf. Vincent Kaufmann, *L'Équivoque épistolaire*, *op. cit.*, p. 28. « Louise n'est convoquée que pour être aussitôt révoquée, exclue d'un "lieu" qui est maintenant de façon explicite celui de l'écriture, et qui n'existe en tant que tel qu'à la condition de pouvoir se signifier comme lui étant, à elle, interdit ».

⁷⁷ Franz Kafka, *Lettres à Felice*, tome I, *op. cit.*, p. 179.

ont dans leurs lettres une approche impossible car ils s'incorporent de manière imaginaire à leur écriture. Certes, cela paraît être une attitude commune, non pas singulière, à tous les amoureux qui se languissent. Mais quand cette attitude est portée à l'extrême, elle devient violente ou même grotesque. C'est le cas des lettres scandaleuses que le jeune James Joyce écrit à sa femme encore illégitime Nola à la fin de l'année 1909, pendant qu'il est de retour momentanément à Dublin tandis qu'elle reste à Trieste. Dans ces lettres, le futur auteur d'*Ulysse* et de *Finnegans Wake* utilise toute sorte de mots obscènes pour représenter des scènes sexuelles entre eux et son désir, et demande à sa correspondante d'écrire pareillement. Comme Jean-Louis Houdebine l'écrit à propos de ces lettres, « écrire participe ici directement d'un faire, du faire d'un corps sexué⁷⁸ », et l'écriture et la lecture y remplacent le coït rendu impossible par la distance. Dans des lettres apparaît ainsi le désir intense de l'approche. Artaud, quant à lui, est proche de Joyce en dépit de différences.

Nous avons constaté qu'Artaud s'attache au transport rapide ou sans délai du message. Cette immédiateté temporelle s'interprète aussi géographiquement; Artaud veut la présence la plus proche de ses destinataires. On voit ce désir apparaître le plus fortement dans sa correspondance avec Génica Athanasiou. Il ne lui écrit presque uniquement que quand ils sont séparés par une longue distance. Mais ils sont souvent en déplacement pour raison professionnelle, familiale ou sanitaire, et alors la

⁷⁸ Jean-Louis Houdebine, « À propos des Lettres dublinoises Joyce-Nola, décembre 1909 », in *Textuel*, n° 24, « La Lettre d'amour », 1992, pp. 120-121.

correspondance comble leur distance. Artaud écrit certaines lettres pour réduire géographiquement et physiquement la distance qui les sépare. Par exemple, en septembre 1923, quand il rentre à Paris après un séjour à Marseille, il demande à Génica de venir le chercher à la Gare de Lyon : « Arrange-toi pour venir me chercher. Je ne veux pas rentrer seul à Paris⁷⁹ ». La même demande se répètera presque chaque fois qu’il rentre de Marseille, accompagnée de l’insistance sur la précision horaire : en février 1925, « Sois exacte, car si je ne te vois pas je penserai que tu n’es pas venue m’attendre⁸⁰ ». La lettre prépare et précipite le contact. Mais, si on ne sait pas où adresser la lettre ? S’il est interdit de toucher celle qu’on aime même virtuellement ? Alors, la lettre doit se lancer à sa poursuite. En mai 1925, quand Génica séjourne à Biarritz, Artaud n’est pas informé de l’adresse de sa bien-aimée. Pourtant il envoie des lettres à son adresse parisienne, avec la mention “prière de faire suivre⁸¹”. Les lettres atteindront sa proie et lui procureront la bonne adresse. Plutôt qu’un contact, c’est une effraction par lettre. Ce mouvement culmine dans une lettre supposée datant de novembre 1925. Leur liaison, qui avait déjà traversé plusieurs moments difficiles, s’était déjà sérieusement altérée; dans les lettres qui la précèdent, il s’agit de l’argent que Génica lui prête et de sa relation suspecte avec un homme. Ils sont tous les deux à Paris,

⁷⁹ Lettre à Génica Athanasiou du 19 septembre 1923, LGA, p. 107.

⁸⁰ Lettre à Génica Athanasiou du 9 ou 10 février 1925, *ibid.*, p. 175.

⁸¹ Cf. Lettres à Génica Athanasiou du 9 mai et 14 mai 1925, *ibid.*, pp. 180-182, voire leurs notes, pp. 354-356.

mais elle ne lui ouvre pas sa porte⁸². Physiquement la distance est faible, mais cet espace, comme ses sentiments, sont infranchissables. Les feuilles de papiers à lettres s'insinuent sous la porte, tandis que l'écriture veut l'enfoncer :

Maintenant dis-toi bien que RIEN n'est fini entre nous, tu me connais assez d'autre part pour *comprendre* que si je tiens à toi et que tu persistes à demeurer éloignée je ne reculerai devant aucun scandale pour t'atteindre et te retrouver, au point où j'en suis je ne risque pas grand'chose. Tout ce que je tiens à te dire maintenant est que je tiens profondément à toi, et que tu es ma seule et mon seul ami. Je viendrai te voir demain et je te prie de ne pas me refuser ta porte car je suis décidé à la forcer dussé-je assommer le concierge, les femmes de chambre, etc. Ne m'oblige pas à en venir à ces extrémités⁸³.

Ce sont toujours des propos d'un homme jaloux et qui a perdu la tête. Mais cette violence est caractéristique des lettres d'Artaud. Cet enfoncement et cette bourrade sont tout d'abord ceux de ses lettres, de son écriture, qui veut remplacer des coups de poing. En 1946, on assistera toujours à ces coups dans la deuxième « Adresse au Dalai-Lama ». Il y annonce sa visite au chef spirituel tibétain qu'il vénérât vingt ans avant mais qu'il hait désormais : « je vous avertis que je n'irai pas de main morte et qu'il ne s'agira plus de discuter / mais de cogner⁸⁴ ». Ce désir de cogner, qui ne peut jamais aller jusqu'à son terme, est le mouvement précipité de l'énonciation elle-même. De même, en 1925, il n'est pas question qu'Artaud passe aux actes. Son désir d'approche coïncide avec le mouvement d'irruption de la lettre.

⁸² Une lettre de Génica à Artaud est contenue dans la même enveloppe. En post-scriptum : « Je ne suis pas chez moi. Et je n'y serai plus JAMAIS. J'en ai ASSEZ [*ibid.*, p. 218] ».

⁸³ Lettre à Génica Athanasiou de novembre 1925, *ibid.*, pp. 219-220.

⁸⁴ « Adresse au Dalai-Lama », OCI★, p. 17.

Dire qu'Artaud veut s'approcher de la femme qu'il aime et s'unir à elle, cela n'a rien d'original, puisqu'on peut le dire de n'importe qui. Mais s'il le veut, c'est que la femme qu'il aime est, pour lui, une existence qui pourrait lui rendre sa totalité. Tandis que les destinataires autoritaires et paternels sont censés disposer du secret de sa vie et pouvoir le lui fournir, la destinataire aimée est ce secret lui-même; elle est, pour Artaud, une partie perdue de lui-même. Donc, l'union (pas nécessairement physique mais plutôt spirituelle) avec elle signifie pour lui le recouvrement de sa totalité. Nous avons vu, dans le chapitre précédent, qu'Artaud déplore l'incompréhension de Génica à l'égard de sa maladie. En fait, il lui demande plus qu'une simple compréhension. Dans ses lettres à Génica, les expressions par lesquelles Artaud compare leur liaison idéale à son être idéal sont fréquentes. On retrouve ce genre d'expression de tendresse dans le discours de beaucoup d'hommes amoureux. Mais il faut tenir compte que, chez Artaud, cela fait contraste avec une série d'expressions qui disent le manque, le vide de son existence. Voici quelques exemples : en mai 1923, « Tout aujourd'hui j'ai pensé à toi, aujourd'hui et toujours, mais de plus en plus ta pensée remplit les moindres intervalles de ma vie, à chaque détour de rue tu m'es nécessaire⁸⁵ »; en décembre de la même année, « tu es le seul être avec qui je puisse être moi-même⁸⁶ »; en août 1926 quand leur liaison touche à sa fin, « cette longue fréquentation, [...], a fait apparaître entre nous des relations d'un genre tout nouveau, il y a maintenant une identité qui ne peut plus trouver à s'assouvir

⁸⁵ Lettre à Génica Athanasiou du 9 mai 1923, LGA, p. 49.

⁸⁶ Lettre à Génica Athanasiou du 8 décembre 1923, *ibid.*, p. 125.

que de la présence de l'un ou de l'autre⁸⁷ ». Et enfin la longue lettre du 22 août 1926, celle qu'Artaud demande à Génica de conserver et que j'ai déjà citée dans ce chapitre, veut récapituler leur relation :

Personne dans mon cœur n'a encore pris ta place, mais il faut dire que c'est une place de rang. Je veux que ma vie continue à être mêlée à la tienne. Vois d'ailleurs comme ta lettre est inopportune. J'avais justement écrit à ma mère il y a huit jours pour lui apprendre quels avaient été nos rapports durant quatre ans et lui dire que le fait seul que je n'ai pas eu une situation assez brillante m'a empêché de t'épouser. Tu es la seule femme en qui je pourrai avoir jamais confiance. Sur la totalité de ton amour je savais pouvoir me reposer en paix. Hors toi il n'y aura plus de *totalité* pour moi en rien dans cette vie qui m'est d'ailleurs retirée tous les jours, à coup de foudres dans les souffrances d'un accouchement abstrait. Abominable enfantement de fantômes⁸⁸.

Ainsi, pour Artaud, la liaison avec sa bien-aimée comble le manque qui empêche de former « la totalité » et parfaire son identité. Dire l'amour parfait ne décrit pas suffisamment cette totalité. Au plan métaphysique, l'unité des deux sexes est le retour à l'étape antérieure au commencement, à toutes les différenciations, où la paix règne et l'on n'a plus besoin de souffrir. Mais cette union parfaite, comment est-elle réalisable ?

Ce qui est remarquable dans la lettre à Génica est qu'Artaud parle de mariage. Il envisage quelquefois que ses relations amoureuses aboutissent au mariage. Certaines de ses lettres en portent la trace. Presque huit jours avant la lettre à Génica, il parle de mariage également dans la lettre à Janine Khan. Il est devenu intime avec elle peu de temps avant. Sœur de Simone Breton et future épouse de Raymond Queneau, Janine est

⁸⁷ Lettre à Génica Athanasiou du 15 août 1926, *ibid.*, p. 257.

⁸⁸ Lettre à Génica Athanasiou du 22 août 1926, *ibid.*, p. 262.

peut-être à l'époque pour Artaud un refuge contre l'impasse de la relation avec Génica. Il imagine le mariage avec elle et consulte à ce sujet Madame Sacco, voyante fréquentée par les surréalistes. Pourtant, la voyance émet un avis négatif. Artaud écrit à Janine :

Elle m'a répondu que vous vous sentiez vraiment attirée vers moi et que vous me trouviez un être mystérieux, et que vous vouliez surtout connaître mon âme. Vous auriez aussi à un moment donné une passion, de la passion, a-t-elle dit, mais d'un caractère assez spécial, mais vous ne serez jamais ma femme. Il n'y aurait pas de liaison entre nous⁸⁹.

Artaud ajoute que cette prédiction n'est pas certaine et que le mariage n'est pas tout à fait impossible. Pourtant, « il y a en [lui] quelque chose d'insaisissable, qui [l']attire et [la] repousse aussi un peu ». Il s'efforce, dans des lettres qui suivent, de faire comprendre la précarité de son état mental à Janine : « je voudrais que vous assistiez un peu à ces métamorphoses précises, à ce glissement l'une sur l'autre de parties entières de ma conscience, à ces transmutations verticales, de bas en haut⁹⁰ ». Mais leur relation n'atteindra pas à la hauteur qu'Artaud recherche et prendra fin après son expulsion du groupe surréaliste. Le mariage est, pour Artaud, plus qu'un pacte social qui résulte d'une relation amoureuse, il est une forme que prend la liaison suprême entre les deux sexes qui doivent restituer l'entièreté de son moi. Toutefois, au cours des années, le sens que la liaison avec les femmes et la conjugalité ont pour lui s'avèrera équivoque. J'aborderai ce changement dans des chapitres suivants : le problème de la conjugalité apparaîtra de nouveau en 1937 dans des lettres à Cécile Schramme. Pour le moment, je

⁸⁹ Lettre à Janine Kahn de vers le 15 août 1926, OCVII, p. 316.

⁹⁰ Lettre à Janine Kahn du 21 août 1926, *ibid.*, p. 319.

constate le paradoxe fondamental de la liaison amoureuse et féminine chez Artaud et son apparition dans ses lettres.

8. Risque dans l'union amoureuse

Pour trouver son unité, Artaud cherche à combler son manque à travers la liaison amoureuse. A-t-il pu trouver une unité, au moins passagère ? Nous n'avons aucun moyen de le savoir. Du moins, il est très rare de voir dans ses lettres des expressions de satisfaction. D'ailleurs, le fait d'écrire une lettre provient généralement d'une séparation, de la solitude. La correspondance peut mettre en évidence la discordance des amants. Kafka est conscient de cet effet, d'ailleurs il s'en sert. Il écrit à Felice qui est alors sa fiancée :

Une correspondance est le signe que quelque chose ne va pas. La paix n'a pas besoin de lettres. Que je sois ton fiancé aux yeux du monde entier, en soi cela n'a rien changé, néanmoins pour tout effet des doutes et de l'angoisse ayant tendance à s'extérioriser, c'est le signe de la fin⁹¹.

Une lettre peut porter un désir de rapprochement, mais le vrai contact ne s'y réalise, au mieux, que virtuellement. Il est donc naturel que, dans la correspondance d'Artaud avec Génica Athanasiou, qui s'étend principalement de 1921 jusqu'à 1928 et compte plus d'une centaine de lettres envoyées par Artaud, on rencontre presque toujours des traces de dispute ou de malentendu. Dans une lettre à Génica datant d'août 1922, on trouve

⁹¹ Franz Kafka, *Lettres à Felice*, tome II, *op. cit.*, p. 508. Lettre du 15 août 1913.

une de ses rares expressions de contentement. Mais ce qui lui donne ce contentement temporel est un rêve qu'il vient de faire la nuit précédente :

J'ai fait de toi, cette nuit, un joli rêve, tu étais très douce, comme tu es, et tu me facilitais une situation un peu pénible, mais le rêve aussi était très doux. J'avais particulièrement pensé à toi en m'endormant et avant⁹².

Cet état heureux ne durera pas. La présence virtuelle de sa bien-aimée ne sert qu'à confirmer son absence.

Ainsi ses lettres d'amour manifestent rarement la satisfaction d'Artaud. Il me semble pourtant qu'il y a, parmi ses relations amoureuses, une destinataire d'exception : Anaïs Nin. Artaud la rencontre en mars 1933 chez le docteur Allendy, qui est l'analyste de la jeune écrivaine et aussi un de ses amants. Les deux écrivains découvrent aussitôt qu'ils partagent une souffrance analogue et commencent à se fréquenter. Pourtant, leur courte relation ne dépasse pas beaucoup la dimension littéraire : Anaïs est mariée, et multiplie d'autre part ses aventures masculines. Cette relation s'approfondit sur le plan imaginaire et se dissipe avant de devenir trop compliquée. Florence de Mèredieu intitule avec justesse, dans sa biographie, un des sous-chapitres consacrés à leur relation « Un amour abstrait⁹³ ». Dans une lettre du 6 mai, Artaud confesse à Anaïs sa maladie, comme il l'a fait avec d'autres amoureuses : « le meilleur de moi-même était réduit à l'état d'inaccessible virtualité⁹⁴ ». Et dans la lettre suivante, datée du 18 mai, Artaud lui

⁹² Lettre à Génica Athanasiou du 11 août 1922, LGA, p. 39.

⁹³ Cf. Florence de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud*, op. cit., pp. 477-479.

⁹⁴ Lettre à Anaïs Nin du 6 mai 1933, OCVII, p. 149.

expose son sentiment de l'unité, ce qui est tout à fait exceptionnel dans ses lettres d'amour. Artaud vient d'amener Anaïs devant une peinture hollandaise du Louvre, *Les Filles de Loth* de Lucas van den Leyden, qu'il invoque comme un des modèles du Théâtre de la Cruauté dans « La Mise en scène et la Métaphysique », texte inséré dans *Le Théâtre et son Double*. Il a été frappé de la réaction d'Anaïs devant la toile : « c'est la première fois que j'ai vu une émotion artistique toucher un être et le faire palpiter comme l'amour⁹⁵ ». Artaud est convaincu qu'elle dispose d'un esprit comme il en cherche : elle peut lui « donner tout ce qui [lui] manque⁹⁶ » et être son « complément ». Il décrit son émerveillement suscité par la rencontre avec elle :

Étant ce que vous êtes, vous devez comprendre la grande joie douloureuse, et même la stupéfaction que j'éprouve à vous avoir ainsi rencontrée : d'un coup je vois comblée, exactement, hermétiquement remplie (dans tous les sens) ma solitude sentimentale infinie, et remplie d'une manière qui m'effraye, le destin m'apporte et au delà tout ce que j'ai pu rêver, souhaiter, tout ce que j'ai pu désespérer d'avoir; et comme tout ce que la destinée apporte, tout ce qui est inéluctable, et voulu dans le ciel, cela vient envers et contre tout, sans une hésitation, spontanément, tout de suite, sans un recul, beau à faire peur ! À me faire croire que les miracles sont de ce monde, si je ne pensais pas que ni vous ni moi ne sommes tout à fait de ce monde, et c'est cela cette rencontre *trop* parfaite qui me stupéfie et m'affecte comme une douleur⁹⁷.

Avec Anaïs, Artaud se sent rempli. À un autre endroit dans cette lettre, il qualifie encore leur union de « parfaite » : l'étreinte avec elle peut « établir un cycle parfait⁹⁸ ». Cette

⁹⁵ Lettre à Anaïs Nin du 18 mai 1933, *ibid.*, p. 360.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 362.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 361.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 362.

union ne s'explique pas pour lui seulement au niveau du sentiment, c'est le destin qui a entraîné leur rencontre. Pour le prouver, Artaud invoque une explication symbolique selon laquelle ils sont bien des éléments qui ont besoin l'un de l'autre pour former un tout parfait : « vous êtes le chaud, alors que je suis le froid, la chose ondoiyante, souple, voluptueuse, caressante, alors que je suis le dur silex, la végétation calcinée et fossile, l'obsidienne, le dur minéral ». Il y voit donc une nécessité métaphysique qui dépasse leur affection.

Alors, pourquoi Artaud décrit-il cette union comme « une douleur » ? Parce qu'Anaïs est mariée, et qu'elle entretient des relations avec d'autres hommes ? Peut-être Artaud est-il jaloux, mais cela n'expliquerait pas complètement cette douleur qui résulte de leur rencontre elle-même. Dans la lettre, en réfléchissant sur ce qui les rapproche, il parle d'un « silence » qu'ils partagent. C'est probablement ce « silence » qui est à l'origine de cette douleur. Artaud le décrit ainsi :

Plusieurs choses nous rapprochent *terriblement*, mais une surtout : *notre silence*. Vous avez le même silence que moi. Et vous êtes la seule personne devant qui mon propre silence ne m'ait pas gêné. Vous avez un silence véhément où l'on dirait que l'on sent passer des essences, je le sens étrangement vivant, comme une trappe ouverte sur un gouffre, où l'on sentirait le murmure silencieux et secret de la terre⁹⁹.

Les amants se taisent car ils s'entendent et n'ont pas besoin de la parole qui, au lieu de faciliter leur entente, peut apporter des malentendus. Le silence est le signe de l'union parfaite. Artaud donc apprécie ce « silence », mais il en a peur en même temps : le

⁹⁹ *Ibid.*, p. 361.

« silence » d'Anaïs est « comme une trappe ouverte sur un gouffre ». Un pas, on tomberait et serait absorbé dans un gouffre ténébreux, il n'y aurait plus de distinction entre le moi et ce qui n'est pas moi, et le « je » disparaîtrait. Dans cet état, on ne pourrait plus ressentir sa douleur, tout serait en paix. Si Artaud souffre encore, n'est-ce pas que l'union avec Anaïs n'est pas encore parfaite ou qu'elle ne l'est que par intermittence ? D'ailleurs, écrire une lettre implique déjà une séparation, contredit le partage du silence. La correspondance ne fait qu'enregistrer le désir de rapprochement. Ainsi Artaud écrit à Anaïs : « je veux de vous des étreintes violentes, je veux entrer en vous, reposer en vous, [...] ». Et il lui demande d'écrire une lettre : « Écrivez-moi, écrivez-moi une lettre humaine, complète où vous me direz le prix que vous attachez à notre union, [...] ».

Il est impossible en principe de faire de la correspondance un lieu pour l'union, sinon par affectation. Si l'on trouve chez Artaud l'exemple le plus parfait d'une union par lettres, ce n'est pas dans ses lettres réelles, mais dans une lettre fictive, la « Lettre à la Voyante ». Publiée primitivement dans *La Révolution Surréaliste* en décembre 1926 (c'est-à-dire juste après son exclusion du groupe), et ensuite insérée dans *L'Art et la Mort* en 1929, cette lettre a pour destinataire fictive Madame Sacco et décrit la scène de sa consultation au cours de laquelle Artaud retrouve et ressent son unité :

Jamais je ne me suis trouvé si précis, si rejoint, si assuré même au delà du scrupule, au delà de toute malignité qui me vînt des autres ou de moi, et aussi si perspicace. Vous ajoutiez la pointe de feu, la pointe d'étoile au fil tremblant de mon hésitation. Ni jugé, ni *me* jugeant, entier sans rien faire, intégrale sans m'y efforcer; sauf la vie, c'était le bonheur.

Et enfin plus de crainte que ma langue, ma grande langue trop grosse, ma langue minuscule ne fourche, j'avais à peine besoin de remuer ma pensée¹⁰⁰.

Artaud n'éprouve pas ici la douleur, ne craint rien. Il se sent « intégral » et la difficulté de s'exprimer disparaît. Mais avant de suivre la description de cet état, examinons la destination de cette lettre fictive car, en réalité, sa destination est moins évidente que son titre ne le laisse penser.

La lettre a été écrite en août 1926, juste après qu'Artaud eut consulté la voyante sur l'avenir de sa relation avec Janine Kahn. Nous avons déjà vu que la réponse n'était pas optimiste, mais il a été impressionné par sa clairvoyance. Il envoie le texte achevé d'abord à Janine et lui demande un avis : « Dites-moi ce que vous pensez de la *Lettre à la Voyante* et jugez-moi¹⁰¹ ». Donc, dans un sens, la lettre est destinée à Janine. D'autre part, elle était dédiée à André Breton, dont le nom disparaîtra dans la publication en 1929. Le fait que Breton est un des clients de Madame Sacco (il insèrera sa photo dans *Nadja*), et qu'il avait publié en 1925 la « Lettre aux Voyantes » dans *La Révolution Surréaliste*, semble justifier cette dédicace. Mais le nom de Breton évoque indirectement celui de Janine, la sœur de Simone qui était son épouse à cette époque. En outre, rappelons que, le lendemain où Artaud demande l'avis à Janine (le 22 août), il envoie la longue lettre à Génica que j'ai citée à plusieurs reprises, où il récapitule leur relation (« Hors toi il n'y aura plus de *totalité* pour moi en rien dans cette vie [...] »). Ainsi, on ne peut s'empêcher de voir aussi l'ombre de Génica dans cette « Lettre ». La

¹⁰⁰ « Lettre à la Voyante », *L'Art et la Mort*, OCI★, pp. 128-129.

¹⁰¹ Lettre à Janine Kahn du 21 août 1926, OCVII, p. 320.

situation d'Artaud au moment de sa rédaction donne à penser que la « Lettre » cherchait à compenser l'insatisfaction de ses relations amoureuses. Enfin, il n'est pas négligeable qu'Artaud invoque la figure de la mère en la comparant à celle de la voyante : « Je vous sais à tous les nœuds de moi-même et beaucoup plus proche de moi que ma mère¹⁰² » : ou encore « Et je tirais de cette double similitude [la similitude absolue de la vie et de sa conscience] le sentiment d'une naissance toute proche, où vous étiez la mère indulgente et bonne, quoique divergente de mon destin¹⁰³ ». À cette époque, il demande à sa mère de venir vivre à Paris avec lui. On peut donc percevoir plusieurs figures féminines convergeant sous le masque de la Voyante, qui est, plutôt que Madame Sacco en personne, une sorte d'essence de la femme.

Le « je » de la « Lettre » se sent pénétrer « sans terreur » dans cette essence féminine et pénétré par elle, il est tout en paix : « 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 avenir¹⁰⁴ ». Dans l'ensemble, la description est optimiste. Toutefois, Artaud rapproche à maintes reprises cette sérénité de la mort :

Mais ce qui par-dessus tout me rassurait, ce n'était pas cette certitude profonde, attachée à ma chair, mais bien le sentiment de l'uniformité de toutes choses. Un magnifique absolu. J'avais sans doute appris à me rapprocher de la mort, et c'est pourquoi toutes

¹⁰² « Lettre à la Voyante », *L'Art et la Mort*, OCI★, p. 128.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 129.

choses, même les plus cruelles, ne m'apparaissent plus que sous leur aspect d'équilibre, dans une parfaite indifférence de sens¹⁰⁵.

Et un peu plus tard, il écrit encore :

Je *savais* à l'avance ma mort comme l'achèvement d'une vie enfin plane, et plus douce que mes souvenirs les meilleurs. Et la réalité grossissait à vue d'œil, s'amplifiait jusqu'à cette souveraine connaissance où la valeur de la vie présente se démonte sous les coups de l'éternité. Il ne se pouvait plus que l'éternité ne me vengeât de ce sacrifice acharné de moi-même, et auquel, moi, je ne participais pas. Et mon avenir immédiat, mon avenir à partir de cette minute où je pénétrais pour la première fois dans votre cercle, cet avenir appartenait aussi à la mort¹⁰⁶.

Toutes choses deviennent uniformes, il n'y a plus de distinction entre le moi et l'extérieur, entre le passé et l'avenir, l'éternité s'installe. Le « je » est absorbé dans le gouffre qui est peut-être celui qu'Artaud perçoit dans le silence d'Anaïs Nin. La description qu'il fait de la Voyante évoque aussi ce gouffre : « Aux yeux de mon esprit, vous êtes sans limites et sans bords, absolument, profondément incompréhensible¹⁰⁷ ». Mais le « je » ne souffre pas ici, il n'y a plus ce « je ». Il est donc mort, sinon retourné à l'état où la mère ne l'a pas encore accouché, l'état d'avant toute différenciation. En réalité, par le fait qu'il dit « je », il continue d'exister. Cette « Lettre » est donc une description impossible. Néanmoins est-ce bien cet état qu'Artaud désire ? La mort n'est pas, à proprement parler, l'unité qu'il cherche, c'est la dissolution de l'unité. Certes, dans la « Lettre », le « je » pressent « une [re]naissance proche ». Mais celle-ci n'est pas

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 129-130.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 130.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 132.

forcément promise, il y a toujours un risque d'avortement ou de mort définitive. Ainsi, l'union avec les femmes implique un côté dangereux.

L'union amoureuse est une issue à l'état douloureux dans lequel Artaud ne peut pas se sentir entier. Elle complète son manque et lui permet d'accéder à ce qu'il ne pouvait pas atteindre. Pourtant, Artaud y perçoit toujours un risque de se perdre. Cela est un des sujets qui parcourent le recueil *l'Art et La Mort* qui contient la « Lettre à la Voyante ». On le voit clairement notamment dans deux textes qui ont pour figure centrale Abélard : « Héloïse et Abélard » (primitivement publié dans *La N.R.F.* en 1925) et « Le Clair Abélard » (primitivement publié dans *Les Feuilles libres* en 1927). Comme nous l'avons examiné dans le chapitre précédent à propos d'« Héloïse et Abélard », Artaud se projette dans la figure d'Abélard. La douleur accable aussi le théologien : « Des places entières de son cerveau pourrissaient¹⁰⁸ ». Mais l'apparition d'Héloïse change tout son paysage mental. « Héloïse et Abélard » décrit la scène ainsi :

Mais 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 point¹⁰⁹.

Abélard-Artaud n'a plus besoin de chercher son identité et sa pensée. Son esprit prend contact sans aucune difficulté avec les choses, tout se passe comme s'il s'agissait d'un

¹⁰⁸ « Héloïse et Abélard », *ibid.*, p. 133.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 134-135.

fluide. Le même motif est repris dans « Le Clair Abélard », avec l'accentuation de l'aspect physique. Dans ce texte où l'identification d'Artaud avec Abélard est plus explicite, les flots des choses déclenchés par le contact sexuel dépassent complètement l'esprit qui subsistait encore dans le texte précédent :

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 là¹¹⁰.

L'extase fait tomber le « pont de l'esprit ». Toutes les murailles entre les choses et défendues par les saints chrétiens s'effondrent. Il reste encore « Elle et moi », mais cela ne durera pas longtemps. L'unité tellement rêvée est toute proche. Toutefois, là est un danger. Dans les deux textes, l'unification extatique tourne court, la scène de chute y succède : la castration ou la mort d'Abélard. « Héloïse et Abélard » décrit Abélard en extase ainsi : « Et il crie, Abélard, devenu comme un mort, et sentant craquer et se vitrifier son squelette, Abélard, à la pointe vibrante et à la cime de son effort [...] ¹¹¹ ». Abélard en extase est « comme un mort », et la scène de l'extase tourne soudain en celle de la castration. Dans « Le Claire Abélard » aussi, la mort-castration ferme le texte :

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. Pour Artaud la

¹¹⁰ « Le Clair Abélard », *ibid.*, p. 139.

¹¹¹ « Héloïse et Abélard », *ibid.*, p. 135.

privation est le commencement de cette mort qu'il désire. Mais quelle belle image qu'un châtré¹¹².

Au sommet de l'extase, Abélard-Artaud est châtré et en même temps mort, car les flots des choses l'inondent et l'emportent, et qu'il n'y a plus de muraille qui sépare le moi et les choses. Le moi se dissout dans l'amour et dans les choses, il est réduit à zéro. L'amour devait assurer l'unité du moi ou un moi plus grand. En effet, il l'élargit et lui donne une liberté plus grande, mais au point que le moi ne peut plus supporter cette grandeur et qu'il crève. Ainsi l'unité côtoie le zéro. Plus tard, dans « La Guerre des principes » d'*Héliogabale*, chapitre où il développe sa métaphysique basée sur les principes sexués pour former une cosmogonie, Artaud, en expliquant la fonction que « l'Amour » pourrait avoir dans cette métaphysique, écrira : « On nous confondra, on nous fondra jusqu'à l'Un, Un Seul, le grand Un cosmique, qui fera bientôt place au Zéro infini de Dieu¹¹³ ». Être réduit au zéro et retourner à l'origine, c'est une étape de la reproduction du moi : se débarrasser du moi contaminé pour trouver un moi nouveau et pur. La mort est, pour Artaud, ce retour à l'origine pour renaître. Donc, il la « désire ». Pourtant, ce n'est pas la mort elle-même qu'il désire, mais son moi nouveau, son unité propre. En principe, dans la mort par amour, on peut se procurer une paix, n'ayant plus de conscience, donc plus de douleur. Toutefois, on risque en même temps de n'en jamais revenir. La fin d'*Héliogabale* montre ce danger. Après son court règne, l'empereur romain, qui s'obstine à l'union des deux principes sexués dans son corps

¹¹² « Le Clair Abélard », *ibid.*, p. 139.

¹¹³ *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, OCVII, p. 50.

bisexuel et ainsi répand l'anarchie dans son territoire, se fait massacrer par ses prétoriens et jeter dans un égout.

Artaud a peut-être vécu plusieurs fois au paroxysme de sa souffrance la perte du moi ou un état semblable (il est impossible de dire à quel moment on perd son moi et si on l'a perdu vraiment). S'il cherche son unité, ce n'est pas qu'il veut se libérer de son moi pour se fondre dans le monde et les choses, mais acquérir une plus grande maîtrise sur soi en élargissant son moi jusqu'à la limite. L'union amoureuse est un moyen pour cela. Toutefois quand elle pèse sur lui au point qu'elle le dépasse, il essaie de la repousser et de la tenir à distance. C'est ce qu'il fait dans les trois « Lettre[s] de ménage » insérées dans *Le Pèse-Nerfs*. Ces lettres, supposées adressées à Génica Athanasiou, n'ont pas été envoyées en réalité à leur destinataire, mais Florence de Mèredieu suppose qu'elles ont été écrites en automne ou en hiver 1923, c'est-à-dire à l'époque du séjour de Génica en Roumanie, quand leur correspondance portait sur la dispute au sujet de l'usage qu'Artaud faisait de l'opium. Dans ces lettres, il critique sévèrement l'attitude de sa destinataire et essaie de la repousser avec des propos violents :

J'ai besoin, à côté de moi, d'une femme simple et équilibrée, et dont l'âme inquiète et trouble ne fournirait pas sans cesse à mon désespoir. Ces derniers temps, je ne te voyais plus sans un sentiment de peur et de malaise. Je sais très bien que c'est ton amour qui te fabrique tes inquiétudes sur mon compte, mais c'est ton âme malade et anormale comme la

mienne qui exaspère ces inquiétudes et te ruine le sang. Je ne veux plus vivre auprès de toi dans la crainte¹¹⁴.

Ces lettres sont-elles des ébauches, qu'Artaud a d'abord écrites pour trouver son équilibre, mais qu'il a hésité ensuite à envoyer dans la crainte qu'elles ne causent la vraie rupture ? On n'en sait pas davantage. Mais on voit ici qu'il utilise la correspondance pour écarter sa destinataire et pour ne pas compromettre sa propre unité déjà fragile. Le sexe est pour Artaud un abîme qui absorbe son moi : « Cesse de penser avec ton sexe, [...] »¹¹⁵. Les destinataires amoureuses auxquelles il veut s'unifier s'avèrent ainsi constituer un danger à écarter.

Ainsi que je l'ai écrit au début de ce chapitre, le rapport d'Artaud avec ses destinataires comprend deux mouvements : rapprochement et refus, prise de distance. Ces deux mouvements proviennent chacun de son désir d'établir l'unité de son moi. Mais il lui faudrait réconcilier les deux mouvements pour parvenir à l'unité définitive. Je vais examiner dans le chapitre suivant ses lettres de voyage. Il semble qu'Artaud ait cherché une solution définitive pour sa maladie dans ses voyages des années 1930. Partir en voyage est un acte de prise de distance, avec ce qui compromet l'équilibre de son unité. Mais c'est aussi s'approcher de l'Autre qu'il croit pouvoir trouver ailleurs et voir se concrétiser son imaginaire, sa métaphysique. Dans cet itinéraire, j'essaierai de voir comment fonctionnent les lettres qu'il envoie depuis des pays lointains.

¹¹⁴ « Deuxième lettre de ménage », *Le Père-Nerfs*, OCI★, p. 105.

¹¹⁵ « Troisième lettre de ménage », *ibid.*, p. 108.

CHAPITRE III.
UN LOINTAIN INTÉRIEUR :
LETTRES DE VOYAGE

1. Voyage-lettres-maladie

En décembre 1842, Gérard de Nerval écrit de Lyon à son père. Il va embarquer à Marseille pour l'Égypte :

L'hiver dernier a été pour moi déplorable, l'abattement m'ôtait les forces, l'ennui du peu que je faisais me gagnait de plus en plus et le sentiment de ne pouvoir exciter que la pitié à la suite de ma terrible maladie m'ôtait même le plaisir de la société. Il fallait sortir de là par une grande entreprise qui effaçât le souvenir de tout cela et me donnât aux yeux des gens une physionomie nouvelle¹.

Après la crise de folie de 1841 qui a compromis sa position sociale, Nerval projette de partir pour l'Orient afin de se rétablir comme écrivain, de se montrer sain et capable de voyager et de travailler « aux yeux des gens ». Il part en voyage bien sûr pour « sortir » de l'état misérable dans lequel il se trouve et pour être aux pays de ses rêves. Mais ce voyage a un autre but, plus pratique : prouver sa santé et sa capacité littéraire en écrivant des lettres. Dans les lettres qu'il écrit à son père pendant son voyage, il souligne sans cesse sa bonne santé physique malgré un environnement nouveau. En outre à Constantinople, il publie dans *Le Journal de Constantinople* une lettre à Gautier comme réponse à l'article de celui-ci publié à Paris, « À mon ami Gérard de Nerval, au Caire ». C'est une démonstration publique par laquelle « Nerval se mesure en tant

¹ Gérard de Nerval, *Œuvres Complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, 1989, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1387. Lettre à son père du 25 décembre 1842.

qu'écrivain² ». Ses lettres de voyage sont donc, plutôt que de simples produits occasionnels, un des enjeux du voyage. Il me semble possible de rapprocher Artaud dans ses lettres du Mexique et d'Irlande du Nerval écrivant d'Orient. Artaud part lui aussi pour ces pays en espérant y trouver une solution à sa maladie et à sa malchance. Et les lettres qu'il envoie de là-bas (et l'acte aussi de les écrire) ne peuvent pas être considérées séparément du but des voyages. Son but et sa façon de l'atteindre ne sont pas tout à fait les mêmes que ceux de Nerval. Mais chez lui aussi, le voyage, l'épistolaire et la maladie se mêlent.

La correspondance d'Artaud met en jeu la distance. Par ses lettres, il veut s'approcher de ses destinataires, qui à leur tour devront lui montrer leur compréhension et lui procurer ou lui rendre ce qui lui manque pour compléter son existence. La distance apparaît donc comme un obstacle, mais elle peut fonctionner en même temps comme une cloison qui protège la singularité du moi contre la perte définitive que le contact avec les autres peut amener. Le fait d'écrire une lettre suppose une distance, ainsi cette écriture empêche Artaud, malgré son désir violent de rapprochement, de trouver l'unité dont il rêve à travers ses unions amoureuses, et simultanément elle lui conserve, non pas son unité qu'il ne trouve toujours pas, mais au moins le discernement de son moi qui risque de s'anéantir au contact avec les autres, les choses, de tomber dans le "gouffre". Peut-être l'écriture elle-même introduit-elle une distance, mais la

² Cf. Camille Aubaud, « L'Exaltation après l'effondrement. A propos des lettres d'Egypte de Gérard de Nerval (16 janvier — 2 mai 1843) », in *Expériences limites de l'épistolaire*, *op. cit.*, p. 210.

correspondance marque souvent mieux cette distance, qui apparaît tout d'abord dans sa dimension géographique. Et quand la distance géographique s'agrandit, quand on part en voyage, la correspondance reflète le plus souvent cet éloignement dans son écriture. Ou c'est parfois l'écriture qui veut accentuer la distance et donner l'impression qu'on est éloigné; la distance ne se limite pas au niveau géographique mais elle se développe aussi sur le plan de l'imaginaire. C'est justement ce que l'on constatera plus tard chez Artaud pendant les deux grands voyages au Mexique et en Irlande, dans le milieu des années 1930. Ces deux voyages et la période qui les sépare sont pour lui un grand tournant : son identité subira un changement radical de même que son écriture. Ce changement apparaît clairement comme étant en rapport avec la distance imposée par ces voyages. La distance intérieure correspond à la distance géographique qui fonctionne doublement chez Artaud en formant et déformant le statut de son moi. Les lettres écrites depuis le Mexique portent la trace de ce changement, ou même, pourrait-on dire, ce serait ces lettres qui poussent et accomplissent celui-ci. Néanmoins, cela ne veut pas dire qu'Artaud ait changé de direction et abandonné le désir de rapprochement en faveur de l'éloignement. Son désir de rapprochement donc de contact immédiat ou de l'ici-maintenant persiste, et ainsi, comme nous l'avons constaté dans le chapitre précédent, il y a toujours deux mouvements inverses dans sa correspondance. Le problème, c'est comment réconcilier ces mouvements, comment convertir le lointain en l'ici-maintenant ou l'inverse, c'est-à-dire comment assurer l'unité du moi dans l'ici-maintenant. Artaud se confrontera à ce problème après son retour du Mexique et essaiera de le résoudre à travers le voyage en Irlande. Nous verrons alors que sa

correspondance devient la scène pour la solution. C'est un problème impossible à résoudre sans recourir à un procédé fantasmatique et délirant. Mais pour Artaud, tout semble dépendre de cela. Son voyage est un itinéraire vers la folie : ses années d'internement asilaire commence par son arrestation à Dublin en septembre 1937. Dans le présent chapitre, je vais examiner ses lettres de voyage, celles du Mexique et d'Irlande ainsi que celles de certains voyages antérieurs, pour mesurer le mouvement et la logique qui le précipite enfin dans la soi-disant folie; c'est sans doute ses lettres elles-mêmes qui forment ce mouvement et cette logique.

2. Description de paysages (mentaux)

Examinons d'abord les lettres qu'il écrit au cours des voyages qui ont précédé son voyage au Mexique. On constate que sa maladie y jette toujours ses ombres. Comme je l'ai déjà noté, Artaud n'écrit la plupart du temps que quand ses destinataires sont injoignables d'une autre manière, par exemple lorsqu'ils se trouvent très éloignés; sinon il préfère s'adresser à eux "de vive voix". Le voyage lui donne ainsi une occasion d'entamer l'écriture épistolaire. Comme bien des gens, il veut, pendant son absence, rester en contact avec des êtres chers, leur rendre compte de ce qu'il voit ou de ce qui se passe là où il est. Ces occasions lui arrivent maintes fois depuis sa jeunesse. On sait que, pendant son enfance, Artaud passe quelquefois ses vacances en famille à Smyrne, d'où sa mère est originaire. Ces voyages pourraient nous inciter à imaginer une quelconque influence sur la formation de l'imaginaire oriental d'Artaud, mais en fait ils n'ont pas

laissé de traces explicites dans ses textes. Il est, par ailleurs, dès l'âge de vingt ans, souvent amené à se déplacer et parfois à séjourner dans des pays étrangers pour se faire soigner (en 1918-19, il séjourne dans une clinique dirigée par le docteur Dardel, en Suisse près de Neuchâtel) ou bien pour des tournées théâtrales ou des tournages de films (il est en Italie en 1925, à Berlin en 1930 et 32, en Algérie en 1934). À en juger par les lettres et les cartes postales publiées, bien qu'Artaud écrive moins fréquemment en voyage (excepté pendant celui en Irlande d'où déferlent ses lettres, ce sur quoi je réfléchirai plus tard), il semble qu'il ne manque pas de donner signe de vie à sa famille ou à certains destinataires privilégiés, de presque chacun des lieux où il séjourne.

Cependant, il n'est peut-être pas apte au voyage pour des raisons de santé, à fortiori, il n'est pas un grand voyageur comme Segalen ou Michaux. Dans les déplacements que rapportent ses lettres, il n'y a pas cette légèreté que l'on trouve chez Rimbaud ou Rilke. Le déplacement et le dérèglement du rythme quotidien pèsent toujours sur son corps. Dans ses lettres de voyage, on l'entend souvent se plaindre de fatigue. Par exemple, quand il passe de Marseille à Cavalaire dans le Var en été 1922, il écrit à Génica Athanasiou : « Les voyages même courts me troublent, me font perdre mon âme³ ». Sa marche est plutôt lourde. Cela se reflète dans l'écriture de ses lettres, dans la description de pays visités.

Il n'est pas inutile ici de faire une place aux cartes postales; Artaud en envoie un grand nombre. On peut se demander s'il s'agit d'un mode de communication propre à

³ Lettre à Génica Athanasiou du 11 août 1922, LGA, p. 39.

Artaud. La carte postale est un mode plus propice que les lettres, qui demandent plus de temps au voyageur qui généralement en a peu, et plus d'énergie aussi. D'ailleurs, le plus souvent l'expéditeur veut simplement se rappeler au souvenir de ses destinataires et leur indiquer où il est ou plutôt, si on tient compte de l'acheminement de la carte, où il était à un moment donné, et pour cela une carte postale suffit. En outre, celle-ci offre une illustration que l'expéditeur souhaite partager avec ses destinataires, photo ou dessin du site qu'il a vu ou du monument qu'il a visité. Ainsi, un message laconique peut devenir éloquent. En plus des lettres, Artaud recourt fréquemment à ce moyen de communication; ses *Œuvres Complètes* reproduisent, sans image, beaucoup de messages qu'il a écrits au dos de cartes postales, et *Antonin Artaud, Voyages de Florence de Mèredieu* en présente cinquante-sept en fac-similé, envoyées à sa famille. Ces messages sont presque toujours laconiques, protocolaires et sans souci de littérature; ils consistent parfois en un seul mot : « Amitiés », « Caresses », ou en sa seule signature. Les lecteurs tiers ne sont naturellement pas en mesure d'apprécier toute l'affection que les cartes postales veulent montrer à leurs destinataires avec ces simples mots. Normalement expédiés sans enveloppe, les messages de carte postale sont exposés à tous, mais ils sont tout de même « indéchiffrables », gardent leur secret en interdisant les interprétations impudiques. Ce caractère des cartes postales attire Jacques Derrida, qui écrit dans *La Carte Postale* :

C'est pour ça que j'écris un peu sans croire à rien, ni à la littérature, ni à la philosophie, ni à l'école, à l'université, à l'académie, au lycée, au collège, ni au journalisme. Jusqu'à présent. C'est pour ça que je m'accroche un peu aux cartes postales : si pudiques, anonymes, offertes, stéréotypées, « rétro » — et absolument indéchiffrables, le for intérieur lui-même

que les facteurs, les lecteurs, les collectionneurs, les professeurs finalement se passent de main en main les yeux, oui, bandés⁴.

Artaud, qui ne veut pas que ses écrits soient considérés comme étant de la littérature, semble avoir aimé la simplicité impénétrable de cette écriture, simplicité qui se rapproche de celle des lettres africaines de Rimbaud. Pourtant, il n'est peut-être pas entièrement satisfait de cette simplicité.

L'image ou la photo imprimée dessus est sans aucun doute un grand attrait de la carte postale. Elle donne à imaginer le lieu où l'expéditeur est passé et le paysage qu'il a vu en terre lointaine. Mais vouloir placer le cher expéditeur dans ce paysage reproduit sur la carte, ce serait une illusion. L'image que nous donne la carte postale n'est bien sûr pas sa vision, il est même possible qu'il n'ait pas visité le lieu représenté sur la photo. Parfois le choix de l'image ne prend pas de sens; l'envoyeur pressé, en route pour sa prochaine destination a pu prendre une carte au hasard, ou encore il n'a pas eu le choix. En tout cas, l'image n'est pas la sienne, mais celle de quelqu'un d'autre ou de personne. C'est presque toujours un lieu commun qui reflète l'imaginaire de masse de l'époque. Objet de convoitise pour les collectionneurs, qui y voient son intérêt historique et populaire, la carte postale marque inévitablement un fossé entre ce qu'elle représente, son mode de représentation et d'autre part la vision personnelle des lieux et l'état d'esprit de celui qui l'a envoyée. C'est précisément ce qu'on constate chez Artaud. Dans *Antonin Artaud, Voyages*, Florence de Mèredieu remarque : « Les images

⁴ Jacques Derrida, *La Carte Postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980, p. 53.

qu'Artaud envoie du Mexique apparaissent comme en complet décalage avec ce que l'on sait de ce périple au travers des lettres et textes d'Artaud⁵ ». Son ouvrage reproduit deux cartes postales adressées du Mexique (Vera Cruz) à la famille d'Artaud; sur l'une d'entre elles on voit des palmiers, sur l'autre des charros à sombrero. Il est effectivement difficile de trouver quelque lien entre ces images et les paysages mythiques qu'Artaud évoque, par exemple, dans « La Montagne des Signes ». Il ne peut pas être satisfait de donner uniquement signe de vie par cartes postales. Le voyage des paysages nouveaux déclenche chez lui l'écriture. Mais il lui arrive de décrire les paysages de la même manière qu'il décrit sa maladie.

Prenons quelques exemples. En juin 1925, Artaud est en Italie pour le tournage du film *Graziella* qui se passe à Procida. De ce voyage qui dure à peu près dix jours, il reste trois cartes postales et trois lettres de Procida adressées à Génica Athanasiou, et une lettre, également de Procida, à Roland Tual, un de ses amis surréalistes. Les cartes postales sont postées au cours du déplacement, de Turin à l'aller, de Naples (la carte procurée à Pompéi) et de Rome au retour, et représentent chacune une photo d'un monument du lieu⁶. Leurs messages protocolaires (« Pensées, Turin », « De Pompéi », « De Rome ») semblent témoigner de la précipitation du déplacement ou de la fatigue. À l'arrivée à Procida, Artaud envoie aussitôt une lettre à Génica, où il décrit

⁵ Florence de Mèredieu, *Antonin Artaud, Voyages, op. cit.*, p. 47.

⁶ Cf. LGA, pp. 186-190.

sommairement le pays à sa façon, donnant des aspects que les images des cartes postales ne montrent pas :

Me voici donc arrivé à Procida après un voyage écrasant, c'est un pays merveilleux mais absolument infect. On dort dévoré de puces, on mange comme des cochons, quinze autour de la même table. Les maisons puent la paille, la poussière et la merde. À peine de l'eau pour se laver. Un lit qui est presque un hamac. Mais le pays est très beau, vraiment enchanteur⁷.

Que le pays soit « infect » ou « enchanteur », il influe sur Artaud physiquement et mentalement. On pourrait trouver ici les prémices de sa transmutation qui adviendra au cours de ses voyages au Mexique et en Irlande. Et il n'est pas négligeable que la maladie l'accompagne en voyage et qu'elle soit un sujet familier aussi dans ses lettres de voyage : d'ailleurs, les déplacements ont pour but une cure, la visite de cliniques.

Cette relation inséparable entre le voyage et la maladie se voit clairement dans la lettre adressée de Procida à Roland Tual. La lettre est constituée de deux parties, dont la première est consacrée à une description de sa douleur : « Je me fais l'impression de baigner dans une espèce de saumure nauséuse et infecte où tout prend la conscience de la rage et la figure même de la désolation, [...] »⁸. Il se peut que cette description soit faite à la demande de son destinataire en vue d'une certaine publication à la manière de la *Correspondance avec Jacques Rivière*⁹, et dans cette partie Artaud ne parle point de

⁷ Lettre à Génica Athanasiou du 3 juin 1925, *ibid.*, p. 187.

⁸ Lettre à Roland Tual de vers le 4 juin 1925, OCI★★, p. 120.

⁹ La lettre commence ainsi : « Je pense à ce que vous m'avez dit : que bien que je me sente l'esprit à peu près complètement paralysé vous seriez heureux malgré tout de recevoir quelque chose de moi [*ibid.*,

son voyage. Pourtant, les mots « une espèce de saumure nauséuse et infecte » ne reflètent-ils pas son impression du pays, dont il rend compte dans la lettre à Génica ? C'est dans la deuxième partie après la signature qu'il entame la description de Procida :

Drôle de confession, n'est-ce pas, que cette lettre pour un homme qui est en Italie avec Lamartine dans un pays enchanteur où les citrons pendent aux branches et où les femmes ont sur les épaules des manteaux de pourpre soutachés d'or, mais où on marche dans la merde et où les vieilles récitent des litanies, cierges allumés à deux heures de l'après-midi, où on porte les morts sur des civières et où les enterrements se font avec des pléiades de sacristains avec tous un drap blanc serré à la taille, et où les poux courent sur les têtes et les punaises dans les plats, et où les femmes sont à cinquante ans enceintes¹⁰.

Au début, Artaud insiste sur le contraste entre son état douloureux et des paysages vifs et « enchanteur[s] » qui l'entourent. Mais curieusement, cet aspect sombre ensuite dans des scènes repoussantes et funèbres; ainsi la description du lieu correspond à celle de son état. Artaud a-t-il vraiment assisté à ces scènes ou les exagère-t-il comme on le soupçonne de le faire au sujet de sa confession dans les récits de sa maladie ? Ce problème se posera avec plus de pertinence à propos de son voyage au Mexique.

Un autre exemple se situe à Berlin. Ce que celui-ci montre n'est pas la surimpression de la maladie sur le paysage, mais un décalage rempli par l'écriture. En 1930, Artaud séjourne deux fois dans la capitale allemande pour des tournages de films : entre juillet et août pour *La Femme d'une nuit* réalisé par Marcel L'Herbier,

p. 120] ». Et la lettre finit avec un post-scriptum : « Si vous parlez de ma lettre brodez comme vous savez si bien faire pour lui donner une valeur — car notez bien que je vous écris par devoir comme d'habitude [*ibid.*, 121] ». Les circonstances sont inconnues, et la lettre n'arrive pas à la publication.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 120-121.

entre octobre et novembre pour *L'Opéra de Quat'sous* par G. W. Pabst. Ses lettres de Berlin ne donnent pas vraiment une impression de dépaysement à la différence de celles de Procida. En outre, Artaud profite de ces séjours relativement longs pour prendre contact avec les milieux théâtraux et cinématographiques allemands, ainsi ses lettres, dont la plupart sont destinées aux Allendy et à Roger Vitrac, parlent presque exclusivement de sa démarche de ce côté : il projette de monter une pièce de Vitrac, *Coup de Trafalgar*, dans un des théâtres de Max Reinhardt. Toutefois, Artaud ne manque pas de livrer ses premières impressions de la ville. Huit jours après son arrivée, il envoie une longue lettre au docteur Allendy, lettre écrite au moins en deux temps, à laquelle je me suis référé dans le chapitre 1 pour illustrer la temporalité fissurée de sa correspondance (« J'ai été obligé de l'abandonner ce matin, vers la 2^{me} page, à cause des douleurs horribles [...] »). De Berlin aussi, il accuse sa douleur : « Ma santé continue à m'occasionner tous les tracasseries possibles¹¹ ». Mais, aussitôt que la douleur s'est calmée, il reprend la rédaction de la lettre et commence la description de la ville :

Si je n'étais pas perpétuellement tourmenté par mon mal de crâne je goûterais vivement la vie de Berlin qui est une ville d'un luxe étonnant et d'une licence effarante. Je suis constamment ahuri par ce que je vois. Ils portent partout leur obsession d'érotisme et jusque dans les vitrines des magasins où tous les mannequins tendent le ventre. À part cela de l'or, du rouge, du vert et du noir, et des éclairages mauves. L'alimentation ruisselle en effet et il y a partout des mirages de gâteaux à la crème et de glaces surchargées de fruits. Par contre le café est imbuvable et le tabac infumable. Les Allemands sont doux, polis, obséquieux, nerveux et parfois un peu serviles dans l'ensemble. Je croise parfois des

¹¹ Lettre au docteur Allendy du 12 juillet 1930, OCIII, p. 183.

soldats de la Reichswehr qui me foudroient du coin de l'œil, et marmonnent que je suis français sans même que j'aie ouvert la bouche¹².

Artaud a-t-il été influencé par le film de Walter Ruttmann, *Berlin, symphonie d'une grande ville* ? Au début de la même lettre, il dit avoir écrit au réalisateur pour un projet cinématographique (réalisation de son scénario 32). En tout cas, bien qu'Artaud dise n'avoir pas goûté « vivement la vie de Berlin », son écriture semble assez vivante pour que l'on se figure la vie animée de la ville et sa marche dans les rues. Son enthousiasme pour la vie berlinoise culmine avec un paragraphe consacré au Vaterland, « une sorte de maison d'attractions de cinq étages avec à chaque étage un ou deux cafés-restaurants évoquant chacun un pays différent, et au fond du café se trouve un paysage de théâtre, en relief, [...]»¹³. Il y a le Bosphore, les montagnes du Tyrol, Vienne, l'Espagne, la Hongrie et l'Amérique, et ce qui lui est le plus étonnant est « le café du Rhin, qui contient au delà d'une sorte de balustrade surplombante, une vue de Rhin avec ses châteaux » :

Et tout d'un coup le ciel se couvre, le tonnerre gronde, la nuit se fait et une pluie diluvienne tombe dans des éclairages représentant les éclairs et l'orage avec un réalisme absolu. Le tonnerre surtout n'a rien des tonnerres de théâtre. On entend les moindres roulements avec une précision méticuleuse. C'est inouï.

La référence au théâtre est intéressante car ce qu'Artaud perçoit dans la mise en scène du Vaterland évoque un de ses propres principes théâtraux : « Tout ce qui apparaîtra sur

¹² *Ibid.*, pp. 183-184.

¹³ *Ibid.*, p. 184.

notre scène sera pris dans son sens direct, littéral, rien n'aura, à quelque titre que ce soit, apparence de décor¹⁴ ». A-t-il vu dans cette attraction une réalisation de ses idéaux, comme il en verra une autre dans le théâtre balinais ou dans le tableau *Les Filles de Loth* ? Je n'en suis pas sûr; le Vaterland n'apparaîtra plus dans ses écrits, il ne sera pour Artaud qu'un intérêt passager. Il est à remarquer qu'il décrit comme une expérience directe ce qu'il n'a sans doute pas goûté aussi vivement à cause de sa douleur. Ainsi il insiste sur la réalité de ce qu'il voit et entend. Certes il n'y a aucune raison de mettre en cause cette anecdote berlinoise, comme on le fait souvent pour les manifestations de la maladie. Mais, en écrivant ainsi, Artaud donne vie à sa propre expérience, et la vit de nouveau. Le voyage se fait donc non seulement dans l'espace, mais aussi dans l'écriture.

Il peut y avoir un hiatus entre le voyage vécu et le voyage transcrit, surtout chez Artaud qui voyage parfois aussi au niveau imaginaire comme je vais le montrer dans la partie suivante. Mais je voudrais noter qu'il est, malgré la douleur, très sensible à l'ambiance du lieu et à l'atmosphère dans laquelle il se trouve. En avril 1932, il est encore à Berlin pour le tournage du film *Coup de feu à l'aube*. Une lettre envoyée à cette époque au docteur et à madame Allendy rend bien compte du changement qu'il perçoit dans l'air de la ville :

¹⁴ « Théâtre Alfred Jarry, Saison 1928 », OCII, p. 27.

D'ailleurs la vie de Berlin est déprimante et sans sursaut. Trop de maisons vides du haut en bas, trop de vitrines béantes. Cela pue la faillite, l'effondrement sous des apparences encore resplendissantes comme toujours ici.

Les rues sont pleines de mendiants admirablement vêtus et dont quelques-uns doivent être d'anciens bourgeois. Mais il n'y en a tout de même pas beaucoup. A part cela *tout le monde* continue à s'empiffrer, à faire des effets de costumes, et les magasins des effets de décor, mais on sent que la vie intellectuelle est tarie. Plus d'œuvre. Ni au théâtre ni au cinéma¹⁵.

Cette description nous fait bien sentir la progression de la dépression et l'approche du règne totalitaire¹⁶, et prouve le niveau de l'acuité de la perception par Artaud de l'ambiance de l'époque. De nouveau au cours de son séjour à Mexico, il relèvera avec répugnance des empreintes de la colonisation. Ainsi, bien que le côté imaginaire tende à s'accentuer, on voit que ce qu'il perçoit des lieux visités se reflète dans son écriture et que le dépaysement est une grande occasion de s'exprimer. Dans ses lettres de voyage convergent ainsi la perception, la douleur et le désir de l'expression.

¹⁵ Lettre du docteur et à madame Allendy du 23 avril 1932, OCI★★, p. 198.

¹⁶ En mai 1946, Artaud affirmera avoir rencontré Hitler pendant ce séjour à Berlin en 1932. Cet épisode qui semble trop fantastique n'est pas tout à fait impossible. Cf. Lettre à Pierre Bousquet du 16 mai 1946. « J'ai oublié son nom de famille mais je l'ai rencontré à Berlin en 1932 dans un café qui aurait voulu être ce qu'était le Dôme à Montparnasse mais qui n'y parvenait pas, et qui s'appelait le Romanichès café. — Café des romanichels. — Car le soi-disant Hitler se faisait passer pour un soi-disant bohémien [OCXI, p. 275] ».

3. *Voyage imaginaire*

Au début d'*Antonin Artaud, Voyage*, Florence de Mèredieu écrit : « Disons d'emblée que cette thématique nous situera sur deux plans : l'un réel, situable sur une carte, et l'autre intérieur et imaginaire¹⁷ ». Comme nous l'avons constaté en haut, Artaud n'est pas un homme physiquement apte à voyager. On voit pourtant chez lui le désir constant de partir, d'aller ailleurs; même dans les dernières années de sa vie, il manifestera plusieurs fois son désir d'aller au Tibet. Dans les années 1920 et 30, les pays lointains, notamment orientaux, et leurs cultures représentent pour lui la voie pour sa renaissance, la retrouvaille de son unité et donc l'antipode imaginaire de l'Occident, qu'il croit être contaminé par le matérialisme et incapable de lui fournir le secret de la vie. En réalité, l'ailleurs qu'est le siège de l'Autre n'est pas un endroit localisable sur une carte. Mais diverses lectures datant de son enfance contribuent à nourrir son désir et à constituer son imaginaire de l'ailleurs même si elles sont parfois puérides. Ces influences ne manqueront pas de jeter leur ombre sur ses voyages à venir. Les itinéraires réels qu'il suit sont doublés par les imaginaires. Le voyage commence donc avant même de partir. Voyons sommairement la formation de cet imaginaire, avant d'aborder ses autres lettres de voyage qui en sont souvent fortement imprégnées.

Né et grandi dans une ville portuaire internationale et dans une famille qui gère une compagnie d'affaires maritimes, Artaud a dû s'intéresser dès son enfance aux pays

¹⁷ Florence de Mèredieu, *Antonin Artaud, Voyages, op. cit.*, p. 7.

d'outre-mer. Dans sa biographie, Thomas Maeder rapporte que l'un des magazines préférés par l'enfant Artaud était « les *Voyages illustrés* où l'on trouverait le récit plein d'imagination mais souvent sinistre d'exploits dans des régions inconnues¹⁸ ». Dans ce magazine, qui s'intitulait aussi le *Journal des Voyages*, « Artaud découpait parfois les illustrations et les accrochait aux murs de sa chambre ». En 1932, il sera lui-même auteur de ce genre de feuilletons; il écrira, pour la revue *Voilà, l'Hebdomadaire du reportage*, deux articles au goût exotique : « Galapagos, les îles du bout du monde » et « L'Amour à Changhaï » (qui n'a pas été publié dans la revue). N'ayant jamais été ni aux îles Galapagos ni à Shanghai, Artaud exécute ces travaux, acceptés pour gagner sa vie, en se documentant dans des livres¹⁹ et en faisant appel à son imagination. Dans « Galapagos », il attribue à ces îles, célèbres par leur faune et leur flore originales, un aspect mythique d'après lequel les animaux et les plantes qui les peuplent conservent une manière de s'exprimer dont les hommes ont perdu la connaissance, ce qu'Artaud appelle «une sorte d'expression de fond » :

Si l'on pense à la féerie constante jouée nuit et jour, tantôt dans la profondeur de la mer, tantôt à sa surface, par des bandes de poissons lumineux qui se pourchassent et s'ébrouent avec leurs écailles de couleurs changeantes et qui s'éclairent comme de l'intérieur; [...], on se dira que c'est au bout du monde, dans l'archipel inhabité et hostile

¹⁸ Thomas Maeder, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹ Par exemple, *Galapagos, World's End* (1924), ouvrage de l'explorateur américain William Beebe dont le nom est cité dans l'article (Cf. OCVIII, p. 333).

des Galapagos, que se trouve encore l'Éden errant, la « Terra ignota », la terre du bout du monde, sur laquelle les plus anciens types d'animaux continuent à proliférer²⁰.

En dehors des *Voyages illustrés*, Mèredieu insiste sur la prédilection du jeune Artaud pour les romans d'aventures²¹. Pendant son séjour à Marseille en 1921, il demande à madame Toulouse, avec *Le Nommé Jeudi* de Chesterton, le *Typhon* de Conrad en expliquant ce choix : « je ne me sens pas disposé à lire autre chose que des romans d'aventures, ce qui ne veut pas dire qu'ils soient dépourvus d'intellectualité : ils en ont plus que d'autres mais c'est de l'intellectualité en mouvement²² ».

Dans l'imaginaire du jeune Artaud, l'Orient, proche ou extrême, occupe une place éminente. Parmi les textes dans son adolescence, il nous reste un conte intitulé « L'Étonnante Aventure du pauvre musicien », qui est l'adaptation d'un conte d'horreur japonais « Hoichi sans oreilles » recueilli dans *Kwaidan* («contes d'horreur») en 1904 par Lafcadio Hearn l'écrivain irlandais naturalisé japonais (connu aussi sous le nom de Yakumo Koizumi)²³. Le héros du conte est un chanteur aveugle qui récite l'histoire de la défaite d'un clan de guerriers, et qui se fait arracher les oreilles par des revenants de

²⁰ « Galapagos, les îles du bout du monde », OCVIII, pp. 30-31.

²¹ Cf. Florence de Mèredieu, *Antonin Artaud, Voyages, op. cit.*, p. 13.

²² Lettre à madame Toulouse de fin juillet 1921, OCI★★, p. 84.

²³ Une note des *Œuvres Complètes* suppose que la rédaction de ce texte date de fin 1922 ou de début 1923 (Cf. OCI★, pp. 305-306, note 1). Cependant, selon un témoignage de Marie-Ange Malausséna, sœur de l'écrivain, l'origine du texte remonterait aux alentours de 1914, époque à laquelle Artaud a eu connaissance de *Konjyaku Monogatari* («Contes récents et anciens»), un recueil de contes orientaux supposé établi au 12^me siècle au Japon (Cf. Florence de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud, op. cit.*, p. 79). En fait, aucune relation, du moins explicite, n'existe entre ce recueil et l'histoire de Hoichi.

ces guerriers. Il se peut qu'Artaud ait vu dans ce chanteur hanté sa propre image dévorée par la maladie. À même époque (1923-1925), Artaud situe également au Japon le déroulement d'une pièce pour le théâtre, « Samouraï ou Le Drame du sentiment ». On ignore la source de cette histoire d'inceste. L'inceste étant un de ses thèmes obsédants, peut-on penser qu'elle est de son cru ? Bien sûr, il ne faut pas oublier son enthousiasme pour certaines formes de théâtre oriental, qui sont des sources de sa conception du nouveau langage théâtral. Artaud a vu des danses cambodgiennes à l'Exposition Coloniale à Marseille en juillet 1922. Il n'a pas écrit beaucoup de choses sur cette expérience et sa réaction de l'époque semble ambiguë²⁴. Par contre, on sait qu'il a été fasciné par la représentation du théâtre balinaï qui s'est tenue au cours de l'Exposition Coloniale à Vincennes en 1931. Artaud a cru y trouver un modèle pour son théâtre à venir. C'est d'une part que le théâtre balinaï exploitait les possibilités des gestes et des sons dans l'expression scénique, et que son expression lui paraissait traiter le problème mental et métaphysique : « à côté d'un sens aigu de la beauté plastique ces gestes ont toujours pour but final l'élucidation d'un état ou d'un problème de l'esprit²⁵ ». Avant tout, pour lui, cette expression communique la pureté de la pensée ou presque, à peine séparé de son origine : « il faut noter que cette abstraction qui part d'un merveilleux édifice scénique pour retourner dans la pensée, quand elle rencontre au vol des

²⁴ Dans une lettre à Génica Athanasiou du 20 juillet 1922, Artaud écrit : « J'ai visité ici l'Exposition Coloniale. J'en ai une impression de désolation, et aussi de calme et de fraîcheur. Du soleil, des robes claires [LGA, p. 25] ».

²⁵ « Sur le Théâtre Balinaï », OCIV, p. 59.

impressions du monde de la nature les prend toujours à ce point où elles entament leur rassemblement moléculaire; c'est-à-dire qu'un geste à peine nous sépare encore du chaos²⁶ ». C'est un langage qui pourrait lui permettre de retourner à l'état original et de retrouver son unité. Ce langage, croit-il, l'Europe moderne l'a déjà perdu tandis que certaines cultures orientales le possèdent toujours.

L'Orient imaginaire d'Artaud se trouve le mieux concrétisé dans la Syrie d'*Héliogabale*, dans sa terre elle-même, car avant le personnage d'Héliogabale, sa religion et sa lignée, c'est la terre de Syrie qui nourrit les sens de l'anarchie et de l'unité. Dans la première partie, il consacre plusieurs pages à la description de la Syrie :

Ceci dit, il faut reconnaître que la Syrie qui brouille les temples, qui a oublié la guerre que la femelle et le mâle se sont faites autrefois dans le chaos, [...], a tout de même le sentiment d'une certaine magie naturelle : elle croit aux prodiges, et les recherche; mais, par-dessus tout, elle conserve une idée de la magie qui n'est pas naturelle : elle croit à des zones d'esprit, à des lignes mystiques d'influences, à une sorte de magnétisme errant, et qui prend forme, et qu'elle exprime par des figures sur ses cartes du ciel Barbare, qui n'ont rien à voir avec des cartes d'astronomie²⁷.

La « guerre » entre la femelle et le mâle mentionnée dans la citation provient de *l'Histoire philosophique du genre humain* de Fabre d'Olivet, selon laquelle la découverte des deux principes sexués a divisé le monde originel jusqu'alors calme et unifié et ainsi apporté les conflits. Artaud place la Syrie d'*Héliogabale* sur le même plan historique que celui de Fabre d'Olivet. Au contraire des territoires latinisés, il y subsiste

²⁶ *Ibid.*, p. 62.

²⁷ *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, OCVII, pp. 31-32.

des traces de l'origine. La preuve en est des phénomènes surnaturels; en Syrie, les pierres vivent et parlent : « les pierre de la Syrie vivent, comme des miracles de la nature, car ce sont des pierres lancées par le ciel²⁸ ». Un des exemples est une pierre qui donne des oracles par des lettres tracées sur elle-même ou émet « des voix comme celles d'un léger sifflement²⁹ » que son serviteur interprète. Ainsi l'expression par les animaux et les plantes dans « Galapagos » revient ici comme parole des minéraux. Et on assistera de même dans les textes mexicains à des signes composés par des roches et à l'expression par la nature. D'ailleurs dans ces textes, les montagnes mexicaines ont le même fond que la Syrie d'*Héliogabale*; ce qu'il trouve dans la terre des Tarahumaras sont des représentations des principes sexués. Pour Artaud, la terre orientale, qui est, plutôt qu'une région limitée, l'antipode imaginaire de l'Europe moderne, est un champ où gisent les connaissances métaphysiques dont il a besoin pour retrouver l'unité originelle.

Revenons au problème de la correspondance. Avant de mettre les pieds sur cette terre lointaine, les lettres sont la seule façon de s'adresser à elle et de nouer un lien. Chez Artaud, il y avait bien sûr l'« Adresse au Dalaï-Lama » et la « Lettre aux Écoles du Bouddha » de *La Révolution Surréaliste*, dans lesquelles il demande (au nom des surréalistes) aux destinataires de lui enseigner le moyen de libérer l'esprit. Et il y avait aussi des scénarios cinématographiques dans lesquels l'avion postal vole entre des villes

²⁸ *Ibid.*, p. 20.

²⁹ *Ibid.*, p. 22.

orientales et Paris. Ainsi, Artaud confiait à des missives son désir pour l'ailleurs. Mais il n'est pas difficile d'imaginer son aspiration à y être "en chair et en os". Que se passe-t-il alors, quand il se rend lui-même dans cet ailleurs, par exemple sur une terre sinon orientale du moins hors d'Europe ? En juin 1934, il est en Algérie.

4. L'expérience du désert ou la Sensation de l'unité

Il y est pour le tournage du film *Sidonie Panache* pendant à peu près trois semaines dès la dernière quinzaine de juin 1934. Le tournage s'effectue dans la périphérie de Laghouat, oasis nord-saharienne. Au cours de ce voyage, Artaud envoie à sa famille (sa mère ou sa sœur) quatre cartes postales³⁰ : une de Laghouat, les autres d'Alger où il passe à son retour. En outre, une lettre de Laghouat, destinée à Jeanne Ridel³¹ et datée du 21 juin, le même jour que la première carte postale à sa mère, vraisemblablement le jour de son arrivée, est reproduite dans les *Œuvres Complètes*. Un catalogue de vente aux enchères donne par ailleurs le texte d'une autre lettre, également de Laghouat, destinée à Cécile Denoël, la femme de Robert Denoël.

Dans *Sidonie Panache*, Artaud tient le rôle d'Abd-el-Kader, dirigeant religieux et militaire de la résistance contre la colonisation française. Pour le jouer, il se laisse pousser la barbe pendant le tournage. Bien qu'il ait accepté ce travail pour gagner sa vie,

³⁰ Ces cartes sont reproduites dans Florence de Mèredieu, *Antonin Artaud, Voyages, op. cit.*, pp. 89-92.

³¹ On ne peut toujours pas identifier cette personne. On suppose qu'elle avait part à la publication d'*Héliogabale* (Cf. OCIII, p. 419).

Artaud semble n'être pas mécontent de s'identifier à ce personnage. Il est rare qu'il mentionne les rôles qu'il joue dans les films. Mais une carte postale qu'il envoie d'Alger à sa mère reproduit un tableau qui représente une scène dans laquelle Abd-el-Kader est libéré par Napoléon III³². D'autre part, une phrase de la lettre à Cécile Denoël, en décrivant son environnement, accentue sa transmutation dans le personnage qu'il joue : « On pense à vous à Laghouât [*sic*], dans la tente du Caïd du Pays, devenue la tente d'Abd-el-Kader au milieu des Arabes hurlleurs et qui se disputent avec de grands cris, et surtout des paysages nus et terribles, et qui portent bien et comme une force ce qui pour nous est de l'accablement³³ ». En jouant un rôle, Artaud se dote d'«une physionomie nouvelle» et devient un autre dans un paysage étranger. C'est peut-être ce qu'on peut lire dans ces allusions. Cette transmutation ne se limite pas à son apparence physique, mais touche son état mental. La vue du désert surtout cause un grand changement intérieur. Artaud en rend compte dans la lettre à Jeanne Ridel.

Une « lettre énergique », ainsi qu'il appelle cette lettre à Jeanne Ridel, sur laquelle nous avons peu de renseignements, mais qui a pu avoir une certaine intimité avec l'auteur. L'importance qu'il donne à cette lettre est évidente. Mais il ne faut peut-être pas entendre l'adjectif « énergique » au sens figuré, car il s'agit vraiment d'énergie. En voici le début :

³² Cf. Florence de Mèredieu, *Antonin Artaud, Voyages, op. cit.*, p. 91.

³³ Lettre à Cécile Denoël de l'été 1934, *Lettres et manuscrits autographes, Documents historiques*, Catalogue de Vente, Paris, Drouot-Richelieu, 14 avril 2000, p. 4.

Je voulais vous écrire une lettre énergique, mais il fallait que cette énergie fût certaine et efficace : un premier contact avec ce pays extraordinaire où je viens d'arriver m'a donné à moi l'impression d'une pile voltaïque, d'un coup de ressac traître et profond de la mer. Ici l'énergie est dans les pierres, non chez les gens, mais cela même est une leçon, le premier mot, la première notion d'un immense secret, secret de force pour les forts³⁴.

L'énergie qui se dégage des pierres à Laghouat rappelle les pierres prophétiques d'*Héliogabale*. Cet ouvrage étant sorti deux mois auparavant et le fait que Jeanne Ridel conservait la lettre avec un exemplaire de celui-ci favorise ce rapprochement. Le Sahara réel se trouve dans le prolongement du paysage syrien imaginaire. Artaud ne manque pas de relever la réalité de la colonisation. Les paysages occidentalisés autour de la région d'Alger contribuent à faire émerger le merveilleux de cette région désertique. Il écrit ensuite :

Je dois vous dire d'abord que je suis dans un pays incroyable et tel que je croyais qu'un pays pareil n'existait plus que dans les livres et dans le passé. Jusqu'ici, à Laghouat où je me trouve à 450 kil. d'Alger vers le sud on est en pleine province française et on a affaire à la plus banale colonisation. A travers 12 heures d'automobile des impressions de désert avec mirages, vous accrochent au passage, et une odeur obsédante et capiteuse vous poursuit, mais arrivé à Laghouat on arrive d'un coup, on plonge à 500 ans en arrière en plein passé musulman, une ville irréelle, de décor, de tableau, de Légende est là authentique et comme miraculeusement conservée³⁵.

Le désert se distingue à la fois dans l'espace et dans le temps. Il y coule un autre temps, ou le temps y est figé; l'éternité s'y installe. Artaud écrit plus bas : « pour un homme qui de sa vie n'avait quitté la civilisation occidentale, ce contact *dans l'espace*, avec une

³⁴ Lettre à Jeanne Ridel du 21 juin 1934, OCIII, p. 290.

³⁵ *Ibid.*, p. 290-291.

manifestation aussi anachronique, avec la preuve que les choses peuvent se conserver DANS LE TEMPS, sans bouger et absolument fidèles à elles-mêmes, est surprenant et on a peine à y croire ». Dans le désert, tout est immobile. Pourtant, cette immobilité n'est qu'une apparence de la mobilité foncière. Sous l'apparence calme, tout change imperceptiblement à un niveau moléculaire; les grains de sable se déplacent à chaque instant en formant l'informel. On s'y expose au changement radical.

Edmond Jabès appelle le désert "l'ouverture de l'ouverture". C'est une énorme vacuité et un commencement de tout. Ce qu'Artaud exprime dans la lettre de Laghouat est proche du propos de Jabès : « le vrai désert s'étale, excorié, lavé jusqu'à l'os, criblé molécule par molécule, nu, obscène, redoutable et menaçant, obscène parce que sans pudeur, d'une volupté cruelle, minutieusement nu ». Cet espace vide qu'est le désert absorbe tout et fait s'effriter toutes les illusions et tous les mensonges qui hantent la vie urbaine. Celui qui y met les pieds subit la privation, se met à nu et s'expose à la dissolution du soi. À propos de ce processus, Jabès dit : « Le désert fut, pour moi, le lieu privilégié de ma dépersonnalisation³⁶ ». Artaud vit la même expérience au Sahara. Dans la lettre, il mentionne l'effet que le désert lui a causé :

[...] la vie peut rouler, nous élever nous-même à un niveau d'*intensité* terrible et pure, sans concupiscence, sans aucune espèce de salacité, sans désir, puisque le désir s'épuise

³⁶ Edmond Jabès, *Du désert au livre, entretiens avec Marcel Cohen*, Paris, Belfond, 1980, p. 32. Jabès ajoute ensuite : « Aux abords même de la ville, le désert représentait donc pour moi une coupure salvatrice. Il répondait à un besoin urgent du corps et de l'esprit et je m'y enfonçais avec des désirs tout à fait contradictoires : me perdre pour, un jour, me retrouver [p. 33] ».

lui-même et nous brûle en se consumant. Voilà l'alchimie subtile, et la leçon que nous impose le désert, on sent que tout ce qui fait la passion, tout ce qui fait l'amour et à quoi nous donnons par *projection* des formes viles, tout ce qui nous paraît définitif dans le contact avec un autre être, tout cela peut en augmentant de puissance, de charme, d'envoûtement, se délivrer, se décanter, laisser tomber le second être, le double et nous faire vivre dans une solitude qui n'alimente que les forts³⁷.

On retrouve des mots chers à Artaud : « l'alchimie », « le double ». Le désert nous rejette dans le four pour nous refondre, pour en tirer « la pierre philosophale ». Dans cette refonte alchimique, ce qu'Artaud a cru trouver n'est autre que l'unité de son moi. Le « double », donc le moi virtuel, illusoire se consume, il reste seulement le vrai moi. C'est ainsi, dit Artaud, que « les forts », c'est-à-dire les saints et les initiés trouvent la vérité dans le désert. Peut-être ne voit-on pas une expression de tel contentement dans ses autres textes.

Dans la citation ci-dessus, on trouve aussi des mots concernant l'amour et la sexualité. Il ne serait pas inadéquat de considérer cette lettre comme une sorte de lettre d'amour et de comparer cette sensation de l'unité causée par le contact avec le désert avec celle de l'unité amoureuse que nous avons examiné dans le chapitre précédent. En effet, il arrive qu'Artaud exprime, bien que ce soit rare, la sensation de l'unité comme dans la lettre à Anaïs Nin du 18 mai 1933. Mais cette sensation impliquait en même temps le danger de la perte complète du moi ou de sa mort. Également dans la lettre à Jeanne Ridel, on voit que le désert et le processus vers l'unité sont qualifiés par des mots qui évoquent leur côté dangereux : « redoutable et menaçant », « *intensité*

³⁷ Lettre à Jeanne Ridel du 21 juin 1934, OCIII, pp. 291-292.

terrible ». La mort est également évoquée à la fin de la lettre, quand Artaud résume cette expérience du désert :

Quand on a appris à revoir le monde comme un vrai voyageur de la mort qui voit enfin se défaire les choses mais qui sait qu'il est le maître de leur déroutement et de leur défection ce jour-là on est bien près de la sécurité dernière, infrangible et du vrai bonheur [...] ³⁸.

Traverser le désert, c'est traverser la mort : avant de trouver son unité, on passe dans le flot des choses défaites avec le risque de se perdre. On peut donc induire que l'expérience du désert a la même fonction que l'expérience de l'amour. Toutefois dans le désert, Artaud peut se sentir « bien près de la sécurité dernière, infrangible et du vrai bonheur ». Cette sécurité, il n'a pas pu se la procurer dans les liaisons amoureuses. La cause de cette sécurité n'est autre que l'effet de la distance, qui abstrait et annihile les choses compromettant l'unité du moi. L'expérience du désert, de la distance, donne l'impression à Artaud de s'élever au niveau métaphysique.

Les lettres de voyage sont en elles-mêmes une expérience de la distance. Nous avons vu dans le chapitre précédent que l'unité amoureuse est difficilement accessible et exprimable dans les lettres. Les destinataires étant normalement les objets de son amour, le fait de leur écrire met en évidence la distance qui le sépare. Le désir d'Artaud de se rapprocher d'elles est à chaque fois trahi. D'autre part, quand il n'y a pas de vraie distance, les lettres deviennent inutiles, mais l'unité et la singularité du moi courent toujours le danger de s'effondrer dans le contact. Artaud n'arrive à exprimer

³⁸ *Ibid.*, p. 292.

paradoxalement la sensation de l'unité dans les lettres d'amour que quand il n'est pas désirable d'approfondir une relation concrète avec la destinataire comme dans le cas d'Anaïs Nin, c'est-à-dire quand une distance est présupposée. Par contre, le contact avec l'ailleurs se fait dans le lointain géographique et mental, et les destinataires des lettres, qui n'en sont que de simples témoins, ne compromettent pas la sensation de l'unité qui en résulte. Certes Artaud invite Jeanne Ridel à venir au désert : « Morale : quittez quelques mois l'Europe, venez vivre aux limites du désert [...], vous achèverez de guérir votre âme, vous découvrirez des joies intérieures profondes et beaucoup plus réelles que toutes les autres³⁹ ». Mais cette invitation est une tout autre chose que le désir du rapprochement, donc de la rencontre d'ici-maintenant. Inviter au désert, c'est inviter à une expérience de la distance et de la solitude, à un endroit où aucune rencontre n'est permise. Les lettres sont par nature une expérience de la distance, et notamment les lettres de voyage peuvent profiter mieux de cette caractéristique (à moins que la distance ne soit si grande que les lettres n'ont aucune chance d'arriver aux destinataires). Ainsi on peut dire qu'en écrivant une lettre de voyage, Artaud se trouve dans une position à part et peut mieux exprimer sa sensation de l'unité.

Pourtant en réalité, cette sensation est éphémère et peut résulter facilement en douleur. Théoriquement, la « dépersonnalisation » ne s'en tient pas au détachement du double mais elle va plus loin et peut contaminer le soi. Pour maintenir son unité en résistant à cette violence, on doit être assez « fort ». Mais Artaud a-t-il pu l'être ? Ce

³⁹ *Ibid.*, p. 292.

qu'il racontera de son séjour en Algérie ultérieurement semble éloigné de l'euphorie qui était la sienne dans la lettre à Jeanne Ridet. Un mois après son retour à Paris, il écrit une lettre à Paulhan dans laquelle il s'agit d'abord de l'enjeu d'*Héliogabale* publié récemment et puis de l'Algérie. Bien qu'il n'oublie pas de mentionner la merveille du pays et surtout du désert, il insiste sur la souffrance que le séjour lui a causée :

Je vous ai envoyé une lettre d'Algérie; ne l'avez-vous donc pas reçue⁴⁰ ? En outre je n'ai rien écrit là-bas étant *horriblement* vidé et déprimé par le climat. Je ne me suis retrouvé que sur le bateau au retour et en France. Pays merveilleux, l'Algérie, et le désert surtout, mais pays terrible pour les nerfs d'un homme comme moi. J'ai eu du mal à sortir de l'ébranlement qu'il m'a causé⁴¹.

La lettre à Jeanne Ridet est écrite le jour de l'arrivée à Laghouat. Mais à mesure que les jours passent, l'environnement étranger vide et déprime Artaud. Nous l'avons déjà entendu quelquefois se plaindre de la fatigue pendant son voyage. À Laghouat, bien qu'il ait eu une sensation d'unité, il n'a peut-être pas pu demeurer « le maître » de la défection des choses; lui-même est engouffré dans la défection. Comme dans les voyages précédents, le déplacement et le contact avec des pays étranger entraînent de la douleur et ramène Artaud dans le monde physique, au milieu des choses. On verra plus tard que, dans son voyage au Mexique qui doit être pour lui une solution définitive, une douleur l'assillera avec une atrocité plus violente que jamais.

⁴⁰ Aucune lettre qu'Artaud envoie à Paulhan pendant son séjour en Algérie n'est retrouvée.

⁴¹ Lettre à Jean Paulhan du 20 août 1934, OCVII, p. 153.

Il ne mettra plus jamais les pieds dans le désert. Mais l'image de celui-ci restera chez lui comme celle de l'ailleurs. On le voit mentionner le désert dans certaines lettres qu'il envoie au cours des grands voyages qu'il fera par la suite. À Mexico, il écrit à Paulhan au sujet d'« une mission pour étudier les vieilles races Indiennes dans l'intérieur du pays : montagnes, déserts, etc.⁴² ». On sait qu'il choisira la montagne Sierra Tarahumara. Et pendant son voyage en Irlande, comme il l'écrit dans une lettre de là-bas à Breton, il s'identifiera à Jésus-Christ qui est pour lui « un Magicien qui a lutté dans le désert contre les Démons avec une canne⁴³ ». Ainsi son désir de partir est inséparable du désir de l'abstraction. Quant aux lettres, Artaud s'en sert pour enregistrer la sensation de l'unité et la perpétuer, ainsi il essaye d'en compenser la perte. Mais il s'en servira aussi pour provoquer cette sensation. Ce genre d'usage est de plus en plus perceptible dans les lettres qu'il enverra du Mexique et d'Irlande. Il recourra aux deux expériences de la distance que sont le voyage et la correspondance dans le dernier stade de sa tentative de "se refaire".

5. Le Mexique rêvé

Le 10 janvier 1936, Artaud embarque à Anvers sur le paquebot S. S. Albertville à destination du Mexique. Au moment du départ, il envoie à sa mère une carte postale

⁴² Lettre à Jean Paulhan du 21 mai 1936, OCV, p. 207.

⁴³ Lettre à André Breton du 5 septembre 1937, OCVII, p. 206.

qui reproduit une image de ce bateau⁴⁴, et une lettre au docteur Allendy et à la sœur d'Yvonne Allendy décédée quelques mois avant, Colette Nel-Dumouchel, future épouse du docteur. Dans cette lettre aussi, il décrit le bateau et les fait ainsi assister à son départ : « Je pars sur un très gros cargo de la transat, un bateau de 9 à 10000 tonnes, tout moderne, aux formes imposantes, trapu, massif, avec une haute et large cheminée⁴⁵ ». Le rite de départ s'effectue par lettres, souligne la distanciation. Artaud exprime sa résolution :

C'est pour moi une véritable aventure et c'est d'ailleurs ce qui me plaît, là dedans, puisque je pars avec des fonds très réduits. Et que je dois à toute force compter sur ce qui se présentera là-bas pour vivre. Et le destin, il me semble, ne peut pas ne pas parler⁴⁶.

Il est muni d'un titre de mission du ministère de l'Éducation nationale et de lettres d'introduction auprès d'autorités, mais avec un budget réduit qui le forcera à plusieurs reprises à demander de l'argent à des amis. Dans la suite de la lettre, il demande au docteur Allendy de tirer son horoscope. Il débarquera à Vera Cruz le 7 février, après une escale à la Havane.

Artaud part pour le Mexique peut-être parce qu'il est très déçu de sa situation en France, par la difficulté de réaliser son projet théâtral, ressentie surtout après l'échec de la représentation des Cenci (mai 1935). Mais pourquoi a-t-il choisi le Mexique ? On ne

⁴⁴ Florence de Mèredieu, *Antonin Artaud, Voyages*, p. 100.

⁴⁵ Lettre au docteur Allendy et à mademoiselle Colette Nel-Dumouchel du 10 janvier 1936, OCVIII, p. 302.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 303.

peut pas répondre avec certitude à cette question. Luis Cardoza y Aragon, écrivain d'origine guatémaltèque qui a fait connaissance avec Artaud à Paris et l'a assisté à Mexico, donne cette explication qui me semble juste : « Peut-être Artaud lui-même ignorait-il pourquoi il était venu au Mexique⁴⁷ ». Toutefois, il n'est pas sans intérêt de jeter un regard sur la vision qu'il avait de ce pays avant son départ.

La mention d'un projet de voyage apparaît pour la première fois dans la lettre à Paulhan du 19 juillet 1935, dans laquelle Artaud écrit : « J'ai entendu parler depuis longtemps d'une sorte de mouvement de fond au Mexique en faveur d'un retour à la civilisation d'avant Cortez⁴⁸ ». Écrivant cela, pense-t-il au muralisme de Diego Rivera ou de José Clemente Orozco qui se développe sous la Révolution mexicaine ? Ce qui est sûr, c'est qu'après son arrivée, il s'avèrera qu'il y a un écart plus ou moins grand entre la réalité mexicaine et ce qu'Artaud s'attendait à y trouver. Il n'est pas exagéré de dire que son imaginaire sur le Mexique se forme à son gré. Florence de Mèredieu suppose que l'origine de son intérêt pour les civilisations précolombiennes se trouve dans sa lecture d'enfance du *Journal des Voyages* qui consacre beaucoup de pages à ces civilisations⁴⁹. Je n'ai pas l'intention de m'enquérir des diverses influences qu'a subies Artaud et, d'ailleurs il y a peu de références dans ses textes au moins avant *La Conquête*

⁴⁷ Luis Cardoza y Aragon, « Pourquoi le Mexique », in *Europe*, n° 667-668, novembre-décembre 1984, p. 95.

⁴⁸ Lettre à Jean Paulhan du 19 juillet 1935, OCVIII, p. 285.

⁴⁹ Cf. Florence de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud*, op. cit., p. 543.

du Mexique, scénario pour Le Théâtre de la Cruauté, rédigé au début de 1933 et qui ne sera jamais réalisé.

Rédigée presque à la même époque qu'*Héliogabale*, *La Conquête du Mexique* incorpore le Mexique antique dans la sphère métaphysique d'Artaud. Le drame se déroule dans la capitale de l'empire aztèque qui va être conquis par l'armée de Cortez. Artaud accentue le contraste des deux civilisations : « Elle [*La Conquête du Mexique*] oppose la tyrannique anarchie des colonisateurs à la profonde harmonie morale des futurs colonisés⁵⁰ ». Cette « harmonie » provient de « la hiérarchie organique de la monarchie aztèque établie sur d'indiscutables principes spirituels ». Mais la paix dont jouissait la société aztèque sera détruite par les envahisseurs espagnols. Au centre du drame est posé Montézuma le dernier empereur et le « roi astrologique », fidèle aux principes, mais qui souffre de son impuissance face à l'invasion. Il n'est pas difficile de deviner dans la figure de Montézuma, ainsi que dans celle d'Héliogabale, la projection d'Artaud lui-même. La souffrance de l'empereur aztèque est montrée comme un dédoublement de son corps par un jeu de lumière : « Montézuma lui-même semble tranché en deux, se dédouble; [...]»⁵¹. Ainsi, Artaud aborde le Mexique antique sur le plan imaginaire.

Il est peu probable qu'il soit intéressé spécialement par la culture aztèque ou, même s'il mentionne quelques fois le Popol Vuh, par la culture maya ou bien par une

⁵⁰ *La Conquête du Mexique*, OCV, p. 19.

⁵¹ *Ibid.*, p. 22.

autre. Dans une conférence à l'Université de Mexico, il repoussera la distinction entre toutes ces cultures : « Qui prétend maintenant qu'il y a plusieurs cultures au Mexique : la culture des Mayas, celle des Toltèques, des Aztèques, des Chichimèques, des Zapotèques, des Totonasques, des Tarasques, des Otomis, etc., ignore ce qu'est la culture, il confond la multiplicité des formes avec la synthèse d'une idée⁵² ». Il n'admet même pas la distinction entre les cultures mexicaines et les autres, chinoise, hindoue ou judaïque, etc. Ce qu'il appelle de ses vœux est une culture unitaire, nécessaire « afin de retrouver une idée d'unité dans toutes les manifestations de la nature que l'homme rythme de sa pensée⁵³ ». Dans ce sens, ce qui importe pour lui n'est pas de connaître une telle spécificité du Mexique, mais de retrouver dans cette terre les principes qui le conduisent à l'idée de l'unité. Artaud part pour le Mexique avec cette vision et la gardera jusqu'à la fin de son séjour.

Tzvetan Todorov a donc raison, mais seulement en partie, quand il critique dans *Nous et les autres* les textes mexicains d'Artaud. Todorov écrit : « Sur le plan formel, sa famille d'esprit est celle de tous les "allégoristes" : tous ceux qui font des autres un usage purement allégorique, dicté non par l'identité de ces autres et la connaissance qu'on peut en avoir, mais par un projet idéologique autonome, conçu en dehors de tout contact avec ce peuple appelé à servir exclusivement d'exemple et d'illustration⁵⁴ ». En

⁵² « L'Homme contre le destin », *Messages révolutionnaires*, OCVIII, p. 159.

⁵³ *Ibid.*, p. 158.

⁵⁴ Tzvetan Todorov, *Nous et les Autres, La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989, p. 375.

effet, les textes mexicains d'Artaud sont axés sur le déploiement de son imagination, et nous donnent peu d'informations objectives sur la réalité mexicaine de l'époque ni sur les cultures autochtones, bien qu'ils laissent parfois des observations perspicaces. Mais Todorov ne voit qu'un aspect de son expérience mexicaine. Il néglige les fracas et les écarts qui proviennent du « contact » d'Artaud avec cet ailleurs qu'est le Mexique et qui pèseront physiquement sur lui. On peut en trouver çà et là dans ses textes mexicains y compris les lettres qu'il envoie de là-bas. Comme je le montrerai plus tard, le sens de l'expérience mexicaine ne sera pas pour lui assez évident pour être « allégorique ». En partant pour le Mexique, il veut se saisir dans l'ailleurs. Mais quand la distance est trop grande pour cela, il en souffrira. Voyons d'abord son contact avec le Mexique à travers ses lettres.

6. Lettres du Mexique et mise en scène de la distance

Le voyage d'Artaud aura duré jusqu'au milieu de novembre. On peut lire dans les *Œuvres Complètes* seize lettres et deux cartes postales envoyées à des destinataires en France entre le débarquement à Anvers et le retour⁵⁵, et dans *Antonin Artaud, Voyages* quatre cartes postales destinées à sa famille. Une lettre est écrite à bord (celle à Paulhan, dans laquelle Artaud annonce pour la première fois le titre du recueil de ses

⁵⁵ Dans les *Œuvres Complètes* figure aussi un fragment de lettre qu'Artaud destine pendant son séjour à monsieur Vella, ministre du gouvernement mexicain (OCVII, p. 373). Il n'est pas certain que cette lettre ait été effectivement envoyée.

écrits théâtraux, *Le Théâtre et son Double*), quatre lettres à La Havane. Des onze lettres écrites au Mexique, dix lettres le sont à Mexico et pendant les premiers six mois (entre février et juillet). En revanche, des trois derniers mois de son séjour il ne reste qu'une seule lettre. Il part pour la Sierra Tarahumara à la fin d'août et y passe tout le mois de septembre. Cette seule lettre, c'est celle à Paulhan qu'il expédie de Chihuahua après sa descente. Désormais, il n'y aura plus aucun message de lui jusqu'à une carte postale à sa sœur qu'il envoie le 3 novembre de son escale à La Havane, pendant son retour.

Dans ses lettres de La Havane et de Mexico s'expriment de manière répétée l'espérance ou le pressentiment de la réalisation de son destin, donc de la réalisation de son unité. Dès le lendemain de son arrivée à La Havane, il écrit à un certain nombre de destinataires. Son but est pratique : leur demander de l'argent. Le voyage lui a coûté plus qu'attendu en frais et taxes imprévus. La situation nécessite l'urgence. Artaud ne veut plus rater son destin, et il sent que sa réalisation approche. À côté de sa demande d'argent, ses lettres de La Havane prennent de plus en plus un ton mystique, comme s'il voulait accentuer la distance entre les destinataires et lui-même. La lettre destinée à Balthus commence ainsi :

Arrivé d'hier à La Havane j'ai dû voir à des tas de signes qu'un monde nouveau et différent envoie ses décharges jusqu'ici.

Si les choses continuent à se montrer ce qu'elles semblent je pourrai dire pour une fois que je ne me faisais pas d'illusions : au contraire. Tout dans cette aventure semble avoir ce caractère miraculeux⁵⁶.

⁵⁶ Lettre à Balthus du 31 janvier 1936, OCVIII, p. 304.

On retrouve le même ton aussi dans la lettre à Jean-Louis Barrault :

A peine arrivé à La Havane j'entre dans un courant nouveau, à croire qu'il n'y a jamais d'illusions et qu'on ne peut rêver que ce qui existe. Jusqu'à présent les horoscopes et ma foi intime qui ne m'ont jamais trompé prouvent que le Mexique donnera ce qu'il doit donner⁵⁷.

Ainsi Artaud insiste sur ce qu'il est maintenant « dans un courant nouveau » et proche d'« un nouveau monde ». Ces expressions évoquent une distance qui est plus que géographique. Dans la lettre à Paulhan, son ton semble retenu : avec ce destinataire, Artaud essaie peut-être de prendre une attitude raisonnable :

Touché à La Havane j'ai vu des intellectuels et des artistes et déjà je me sens dans le courant que je recherchais. J'en suis à me demander si cette fois les illusions ne seront pas au-dessous de la réalité⁵⁸.

À Paulhan, Artaud confirme le titre de son livre et lui demande également 500 F comme avance sur ses droits d'auteur. Pendant son séjour à La Havane, son pressentiment sera renforcé par un événement. Un sorcier noir qu'il y rencontre lui donne une petite épée de Tolède, la fameuse épée qu'il mentionnera dans *Les Nouvelles Révélations de l'Être* et dans d'autres textes postérieurs et qui deviendra pour lui une sorte de talisman et un signe d'élection.

D'autre part, une lettre qu'il envoie deux jours plus tard à Marie Dubuc, une institutrice qui a des dons de voyance, nous révèle la douleur physique que lui cause

⁵⁷ Lettre à Jean-Louis Barrault du 31 janvier, *ibid.*, p. 305.

⁵⁸ Lettre à Jean Paulhan du 31 janvier, OCV, p. 197.

l'abstinence de drogue depuis son embarquement. Artaud essaie de se désintoxiquer selon le conseil de sa destinataire pour être en état de travailler et de se retrouver. Mais pour l'instant, l'effet est inverse et le paralyse. Il renouvelle la consultation : « Dois-je attendre très longtemps, ou vaut-il mieux pour me retrouver vite car j'ai besoin de moi *tout de suite*⁵⁹ ». Comme dans ses voyages précédents, la douleur l'accompagne.

Arrivé à Mexico (le 7 février), Artaud trouve une lettre du docteur Allendy qui lui donne des précisions sur son horoscope. Il lui répond sans tarder : « Votre lettre me bouleverse par son amitié attentive et par l'émouvante clarté de ses vues, qui rejoint tout ce merveilleux qui m'entoure étonnamment⁶⁰ ». Ainsi, la vue du pays confirme qu'il est « dans un courant nouveau ». Plus tard, dans une longue lettre du 23 avril, il livre à Paulhan son impression sur la ville :

Mexico est une ville de tremblement de terre : je veux dire qu'elle *est* un tremblement de terre qui n'a pas fini d'évoluer et qui a été pétrifié sur place. Et cela au sens physique du terme. Les façades en enfilade font montagnes russes, toboggan. Tout le sol de la ville semble miné, crevassé de bombes. *Pas une* maison qui soit debout, pas un clocher. La ville contient 50 tours de Pise. Et les gens tremblent comme leur ville : ils paraissent eux aussi en morceaux, leurs sentiment, leurs rendez-vous, leurs affaires (*asuntos*) tout cela est un immense puzzle dont on est quelquefois étonné qu'il se ramasse, qu'il puisse de temps en temps parvenir à reconstituer une unité⁶¹.

⁵⁹ Lettre à Marie Dubuc du 2 février 1936, OCVIII, p. 306.

⁶⁰ Lettre au docteur Allendy du 7 février 1936, *ibid.*, p. 307.

⁶¹ Lettre à Jean Paulhan du 23 avril 1936, OCV, pp. 200-201.

Dans une lettre au même destinataire du 21 mai, il écrit encore : « l'extraordinaire pullule, il suffit de se baisser pour ramasser des merveilles⁶² ». Ces phrases laissent imaginer la fascination d'Artaud qui est enfin arrivé dans un pays rêvé. Mais la réalité n'est pas aussi simple.

Dans la lettre au docteur Allendy, il dit aussi que sa désintoxication tourne bien (« l'homme durci terriblement, noir d'air et de lumière commence à se manifester ») et que ses problèmes financiers aussi vont s'arranger. Il lui faut surmonter toutes ces difficultés pour réaliser son destin : « sachez *désormais* en effet que les choses se décident après des tortures sans nom ». En réalité, les choses ne marcheront pas aussi facilement qu'il l'espère. Il sera obligé de renouveler ses demandes d'argent par lettres. Quant à la drogue, il ne pourra pas en supporter longtemps l'abstinence. Cardoza y Aragon se souvient : « À peine arrivé, il m'a confié qu'il lui fallait de toute urgence un peu de laudanum⁶³ ». Artaud fréquentera des quartiers louches à la recherche de drogue. L'optimiste dont il fait montre dans ses lettres sera trahi. Mais son plus grand déboire ne sera pas là.

Il consacre la première partie de sa vie au Mexique à des conférences qu'il prononce à l'Université de Mexico, à l'Alliance Française et dans d'autres organisations. Dès son arrivée il se lie avec des intellectuels et des artistes dont certains lui facilitent la vie notamment en traduisant en espagnol des articles qu'il rédige pour des revues

⁶² Lettre à Jean Paulhan du 21 mai 1936, *ibid.*, p. 206.

⁶³ Luis Cardoza y Aragon, *op. cit.*, p. 104.

mexicaines. Entretemps, Artaud éprouve l'écart entre la réalité mexicaine et ce qu'il attendait de cette société. Il exprime sa déception au début d'un texte retrouvé en 1975, probablement rédigé pour une de ses conférences (on ignore laquelle). Comme pour certains de ses textes mexicains, il s'agit ici d'une retraduction de l'espagnol car la version originale en a été perdue. On peut néanmoins y reconnaître le ton propre à Artaud :

Je suis venu au Mexique pour fuir la civilisation européenne, issue de sept ou huit siècles de culture bourgeoise, et par haine de cette civilisation et de cette culture. J'espérais trouver ici une forme vitale de culture et je n'ai trouvé que le cadavre de la culture de l'Europe, dont l'Europe commence déjà à se débarrasser⁶⁴.

Sa déception concerne notamment la direction prise par la Révolution mexicaine influencée par le marxisme. La même déception se retrouve dans une lettre à Paulhan du 26 mars (dans laquelle il réaffirme son optimisme quant à l'aspect financier). Parlant d'une prochaine conférence qu'il doit faire à la Ligue des Écrivains et des Artistes révolutionnaires, Artaud écrit :

Je parlerai contre le Marxisme et en faveur de la Révolution Indienne que tout le monde oublie ici. Ce peuple de Blancs (Créoles) et de métis voudrait bien ne plus entendre parler des Indiens. Ils sont au point de vue culturel à la remorque de l'Amérique et de l'Europe. C'est navrant de venir au Mexique pour trouver cela⁶⁵.

⁶⁴ « Je suis venu au Mexique pour fuir la civilisation européenne, ... », *Messages révolutionnaires*, OCVIII, p. 236.

⁶⁵ Lettre à Jean Paulhan du 26 mars 1936, *ibid.*, pp. 308-309.

Il ne trouve pas dans la Révolution mexicaine le « mouvement de fond au Mexique en faveur d'un retour à la civilisation d'avant Cortez » auquel il s'attendait à assister. On sait que, au moins depuis son expulsion du groupe surréaliste, il est opposé au marxisme. Dans ses conférences à Mexico et dans ses textes parus sur place, cette idéologie devient plusieurs fois la cible de ses critiques. Par exemple dans un article paru dans *El Nacional*, il écrit : « Le marxisme se prétend scientifique, il parle d'un esprit de masse, mais il ne détruit pas la notion de conscience individuelle, et ainsi, en laissant cette notion intacte, c'est de manière gratuite et avec un esprit romantique qu'il parle de conscience de masse⁶⁶ ». Pour lui la révolution doit être totale, ne pas se contenter de réformer la société, mais s'attaquer à celle du concept d'homme. C'est ce qu'il appelle la "Révolution de l'Homme", et il croit que la culture 'indienne' y contribuera.

Artaud sait que le gouvernement mexicain pratique une politique protectrice des droits des indigènes. Mais ce n'est pas cette politique qu'il estime nécessaire. Dans une longue lettre à Paulhan le 23 avril, il établit un bilan de la politique 'Pro-Indienne' du gouvernement : « Le Gouvernement offre les terres aux Indiens, mais il leur offre en même temps des urnes électorales et les Indiens protestent qu'ils ne veulent ni urnes, ni terres, mais simplement la Liberté⁶⁷ ». La « Liberté » dont il s'agit ici est celle de leur mode d'être et de penser. Dans la même lettre, Artaud précise avec d'autres termes : « le gouvernement du Mexique protège les Indiens *en tant qu'homme*, il ne les défend

⁶⁶ « Premier contact avec la Révolution mexicaine », *Messages révolutionnaires, ibid.*, p. 196.

⁶⁷ Lettre à Jean Paulhan du 23 avril 1936, OCV, p. 203.

pas en tant qu'Indiens⁶⁸ ». L'interdiction de leurs rites en est un exemple. Je ne suis pas en mesure de dire jusqu'à quel point l'affirmation d'Artaud est pertinente dans le contexte du Mexique des années 1930. On pourrait se demander si les indigènes auraient partagé son opinion, ou si ces « Indiens » n'étaient pas une construction de son imaginaire. Je ne peux que laisser ces questions en suspens. Peut-être cette affirmation ne prend son plein sens que pour Artaud : la "Révolution de l'Homme" est tout d'abord la réforme de son moi. La déception qu'il éprouve au contact de la Révolution mexicaine déplace son espoir encore ailleurs, sur une terre plus reculée. Dans la lettre à Paulhan du 26 mars, il insiste : « Toutefois *les Indiens existent*⁶⁹ ».

Le projet de son expédition au cœur du pays est mentionné pour la première fois le 2 avril dans une lettre à René Thomas, un de ses amis qu'il fréquente avant et après le voyage au Mexique :

Je compte quitter Mexico prochainement pour l'intérieur du Mexique. Je pars à la recherche de l'impossible. Nous allons voir si je vais tout de même le trouver.

Quand tu sauras de quoi il s'agit et que dans les milieux officiels ici on ait pu m'écouter sérieusement quand j'ai dit ce que je voulais faire tu penseras qu'il y a *des Dieux*, et qu'ils sont pour moi⁷⁰.

Maintenant son espoir prend appui seulement sur l'« impossible » qu'il ira finalement chercher chez les Tarahumaras. Pour réaliser cette expédition, il lui faudra encore cinq mois de démarches, dont la publication de la « Lettre ouverte aux Gouverneurs des États

⁶⁸ *Ibid.*, p. 201.

⁶⁹ Lettre à Jean Paulhan du 26 mars, OCVIII, p. 309.

⁷⁰ Lettre à René Thomas du 2 avril 1936, *ibid.*, p. 310.

du Mexique » (à laquelle je me suis déjà référé dans le chapitre précédent) dans *El Nacional* ou la demande d'une prolongation de séjour. Dans une lettre à Marie Dubuc du 18 avril 1936, il ne mentionne pas son projet, mais on lit cette résolution ferme et pathétique :

Les choses ont suivi leurs cours, avec lenteur, et *difficulté*. Mais il semble en effet que la réussite doive s'affirmer. Pourtant c'est une *lutte d'enfer*. L'argent vient par miracle et dans l'angoisse. En réalité je devrais mourir de faim⁷¹.

Le cours du temps est ainsi ralenti ou figé. Selon le souvenir de Cardoza y Aragon, Artaud « a vécu au Mexique comme à Paris, avant et après son voyage⁷² ». Il passait souvent son temps au café « comme au Dôme, à la Rotonde ou aux Deux-Magots ». Il semble que ses lettres de l'époque, qui ne sont pas d'ailleurs nombreuses, reflètent cette stagnation. En effet elles continuent, malgré la déception auprès de la Révolution mexicaine, à insister sur le changement prodigieux apporté par le voyage : « Ma vie ici tient du miracle : je peux le dire⁷³ ». Ainsi il veut mettre l'accent sur la distance d'avec sa vie d'autrefois. Mais ses lettres ne peuvent tout de même pas se délivrer de cette vie. Artaud ne peut pas s'empêcher d'y exprimer son irritation et sa fatigue. Ses lettres à Paulhan du 23 avril et du 26 mai sont tout d'abord écrites pour presser leur destinataire de publier *Le Théâtre et son Double* et les articles écrits à Mexico (nous avons vu ces expressions de hâte dans le chapitre 1). Dans une

⁷¹ Lettre à Marie Dubuc du 18 avril 1936, *ibid.*, p. 311.

⁷² Luis Cardoza y Aragon, *op. cit.*, p. 105.

⁷³ Lettre à Jean Paulhan du 23 avril 1936, OCV, p. 198.

lettre à Jean-Louis Barrault du 17 juin 1936, Artaud est obligé de révéler ses difficultés financières pour lui demander de nouveau de l'argent. Il réitère sa demande à Barrault dans une lettre du 10 juillet : « Fais un effort désespéré et d'urgence surtout, de grande urgence, car je suis à bout de forces, de résistance, de réserves⁷⁴ ». C'est sa dernière lettre qu'on peut lire avant l'expédition dans la Sierra Tarahumara. Artaud y mentionne un changement de situation : « Une pétition signée des intellectuels et artistes les plus éminents de Mexico est adressée ces jours-ci au Président de la République, [...] afin qu'on me donne les moyens d'exécuter une Mission auprès des vieilles races d'Indiens⁷⁵ ». Un mois et demi plus tard, il partira enfin avec un crédit des Beaux-Arts, pour réaliser ce qu'il appelle le « vrai drame » dans la lettre à Barrault du 17 juin : « J'ai une chose précieuse à trouver; quand je l'aurai en main, je pourrai automatiquement réaliser le *vrai* drame, que je dois faire, avec la certitude cette fois de réussir⁷⁶ ».

7. Ambiguïté de l'expérience Tarahumara

La seule lettre d'Artaud qu'on peut lire entre son départ dans la Sierra Tarahumara et la fin de son voyage au Mexique est, comme je l'ai mentionné plus haut, celle à Paulhan, écrite à Chihuahua le 7 octobre. Ayant achevé son expédition, Artaud est de retour à Mexico. Or bizarrement, dans cette lettre, il ne dit pas un seul mot sur

⁷⁴ Lettre à Jean-Louis Barrault du 10 juillet 1936, OCVIII, p. 315.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 314.

⁷⁶ Lettre à Jean-Louis Barrault du 17 juin 1936, *ibid.*, pp. 312-313.

l'expédition. Il n'y est question que de la publication du *Théâtre et son Double*, pour laquelle Gaston Gallimard, selon Artaud, a donné son consentement trois mois plus tôt : « J'espère que cette fois le "Théâtre & son Double" aura paru⁷⁷ ». En post-scriptum, il écrit aussi : « maintenant je pense que je ne tarderai pas à regagner Paris ». Et en effet, il quittera le Mexique à la fin du même mois après y avoir rédigé quatre rapports sur l'expédition à publier dans *El Nacional*. Et après son retour en France, son expérience chez les Tarahumaras sera rapportée en août de l'année suivante dans *La N.R.F.* sous le titre de « D'un voyage au Pays des Tarahumaras ». Mais ce n'est pas la fin du voyage car des problèmes insolubles vont le prolonger. Pendant ce temps la correspondance tiendra un grand rôle.

Cette expédition, notamment le rite du peyotl auquel Artaud devait assister, peut être considérée comme le centre, non seulement de son voyage au Mexique, mais de sa volonté de "se refaire" qui dure depuis longtemps. Pour lui qui s'aventure au fond des montagnes abruptes « à la recherche de l'impossible », cela devait être une expérience susceptible de lui apporter quelque chose d'évident et de décisif. Toutefois, l'expérience réelle qu'il a vécue ne semble pas aussi évidente qu'il l'espérait.

La réalité de cette expédition est parfois mise en doute. On sait que J. M. G. Le Clézio fait preuve de scepticisme sur ce point dans « Antonin Artaud, le rêve

⁷⁷ Lettre à Jean Paulhan du 7 octobre, OCV, p. 209.

mexicain » : « Antonin Artaud est-il vraiment allé à la Sierra Tarahumara ?⁷⁸ » : « Artaud a-t-il vraiment assisté aux danses des Tarahumaras ?⁷⁹ ». La recherche menée par Le Clézio n'a pas permis d'attester l'authenticité de l'expédition; bien que l'expédition s'apparente à une mission officielle, on ne trouve nul document dans les archives. La lettre à Paulhan du 7 octobre atteste qu'Artaud se trouvait ce jour-là à Chihuahua, desservi par le chemin de fer de Mexico. Mais qu'avait-il fait jusqu'alors ? Aucun document n'atteste qu'il s'est réellement rendu à Norogachic, un village au fond des montagnes dont l'accès est plus que difficile, comme il le dit au début d'un des rapports parus dans *El Nacional*⁸⁰. Aujourd'hui nous avons tout de même un témoignage favorable à Artaud. Postérieurement à la recherche faite par Le Clézio, Christian Baugey rend compte d'une rencontre avec un instituteur qui lui a dit avoir vu un poète français chez les Tarahumaras vers 1936. L'instituteur ne se souvenait pas du nom du poète, mais la description qu'il en a faite ne peut pas ne pas évoquer l'allure d'Artaud⁸¹. Nous n'avons néanmoins aucun moyen de vérifier l'exactitude du souvenir de l'instituteur. Le portrait d'Artaud dans la Sierra Tarahumara tient toujours du mirage.

L'origine du doute n'est peut-être nulle part ailleurs que dans les textes d'Artaud eux-mêmes. Ce qu'on voit dans ces textes, plutôt que la vie et les mœurs des indigènes,

⁷⁸ J. M. G. Le Clézio, « Antonin Artaud, le rêve mexicain », *Europe*, n° 667-668, novembre-décembre 1984, p. 115.

⁷⁹ *Ibid*, p. 117.

⁸⁰ Cf. « Le Rite des Rois de l'Atlantide », OCVIII, p. 72.

⁸¹ Cf. Odette et Alain Virmaux, *Artaud Vivant*, Paris, Nouvelles éditions Oswald, 1980, pp. 150-152. Ces pages reproduit le rapport de Christian Baugey, « Traces retrouvée du séjour mexicain ».

c'est le déploiement de la vision métaphysique et imaginaire de leur auteur. On sait qu'il a été capable d'inventer des articles sur les Galapagos et sur Shanghai sans y être jamais allé. On peut donc penser qu'il a pu écrire sur les Tarahumaras sans s'être rendu sur place, à partir de renseignements plus ou moins nombreux tirés de lectures, afin de donner une base concrète à sa vision. Pour Artaud, la Sierra Tarahumara est une terre qui vit passer jadis les Trois Rois Mages et où est encore vivante la mémoire des deux principes sexués, dont les signes sont reproduits sur les vêtements et les habitations des indigènes. En outre, leur rite partage, selon lui, la même source que celui des Rois de l'Atlantide évoqué par Platon. Naturellement, on ne peut s'empêcher de douter de la réalité de ces écrits. Certes, on pourrait conclure que ce sont des écrits de poète, sans rapport avec la réalité, et qu'il suffit de les apprécier comme des œuvres d'art. C'est sans doute le point de vue de Le Clézio : « le problème de l'authenticité de l'expérience d'Artaud n'a pas de sens⁸² ». Le Clézio a partiellement raison. Mais il ne faut pas oublier que l'authenticité est le plus grand problème pour Artaud lui-même. D'ailleurs, il est allé au Mexique pour y trouver une sorte de force qui agirait sur la réalité. Dans la préface du *Théâtre et son Double*, « Le Théâtre et la culture », vraisemblablement écrite pendant la préparation du voyage, il disait : « *Au Mexique, puisqu'il s'agit du Mexique, il n'y a pas d'art et les choses servent*⁸³ ». Donc, enfermer ses textes dans le domaine du rêve ou de l'imagination gratuite irait à l'encontre de son intention.

⁸² J. M. G. Le Clézio, *op. cit.*, p. 117.

⁸³ « Le Théâtre et la Culture », *Le Théâtre et son Double*, OCIV, p. 13.

La réalité de l'expédition d'Artaud n'a pas été mise en doute seulement par la postérité. Dans certaines des lettres qu'il envoie à Paulhan après son retour, on peut trouver trace du doute émis par leur destinataire. Paulhan ne met pas en doute l'authenticité de l'expédition mais après la lecture de textes qu'Artaud en a tirés, il semble embarrassé par leur vision occulte, surtout dans « Le Pays des Rois-Mages » qu'il suggèrera à Artaud d'écarter de la publication pour *La N.R.F.* Nous ne possédons pas de lettre de Paulhan, mais on peut imaginer facilement la scène qui s'est passée entre eux car nous avons déjà connaissance de pareilles scènes au sujet de la maladie d'Artaud ou du contenu d'*Héliogabale*. Artaud continue à insister auprès de son destinataire sur la réalité de ce qu'il a vu dans la Sierra Tarahumara. Dans une longue lettre à Paulhan du 7 février (parmi les lettres à Paulhan qui nous restent, c'est la première où il rapporte son expédition), il écrit :

Je n'ai pas inventé l'apparition des Rois Mages : elle m'a été *minutieusement* imposé par un pays construit comme des pays de peinture, lesquels certes ne viennent pas de rien. Je ne crois pas à l'imagination absolue, je veux dire celle qui fait quelque chose de rien, pas une image mentale qui ne me paraisse le membre détaché d'une image vécue quelque part. Et à leur tour ces images immenses, inhabitées m'en évoquent d'autres qui furent autrefois peuplées, et leur vie m'en parut justement s'étaler sur un plan peu ordinaire; ce n'est pas moi qui ait inventé la tradition des signes magiques, et que cette montagne en fut obsédé c'est un fait; [...]⁸⁴.

La suite de la lettre énumère des « signes magiques » rencontrés dans les montagnes, dont la plupart sont mentionné aussi dans « La Montagne des Signes » : des signes en

⁸⁴ Lettre à Jean Paulhan du 4 février 1937, OCIX, pp. 101-102.

forme de “H”, qui représentent selon lui l’homme et la femme qui se font face, et dans lequel il retrouve « la figure centrale sur laquelle Platon raconte que les Atlantéens avaient bâtis leurs villes⁸⁵ »; la croix de la tradition Rosicrucienne répétée sur les portes des maisons; un signe en forme de larme qu’il trouve sur le manteau d’un enfant et qui lui fait penser à la forme que Robert Fludd le rosicrucien « impose au mouvement de la création⁸⁶ », etc. Il est naturellement difficile de croire que ces signes soient vraiment porteurs d’une connotation ésotérique. Depuis son départ pour le Mexique, Artaud se montre distant envers ses destinataires. Cette distance donne-t-elle une force persuasive à son discours ? Il a vécu et vu ce que les autres n’ont pas vécu ni vu, et il importe peu de le croire car ce sont des choses qui parlent d’elles-mêmes : « vous verrez que les faits et les choses parlent d’eux-mêmes, et plus fort sans doute que je ne les ai fait parler quoique sans doute dans le même sens⁸⁷ ». La réalité, c’est que l’équivoque grandit avec la distance.

Son expérience doit être pour Artaud quelque chose d’efficace, dont le sens se manifeste avec netteté dans la réalité. Toutefois, il est douteux que cette expérience ait été assez claire pour prendre un sens précis pour lui-même. La difficulté de préciser le sens de l’expérience dans la Sierra Tarahumara semble reflétée dans l’avatar des textes qui la concernent. La rédaction des textes qui constituent aujourd’hui *Les Tarahumaras* s’étale de 1936 jusqu’à la fin de sa vie : depuis les rapports rédigés à Mexico jusqu’à

⁸⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 106.

« Tutugri » rédigé en février 1948. Chaque fois qu'il reprend ce thème, spécialement celui du rite du peyotl, Artaud tente de revoir son expérience à la lumière de chaque époque. Cette obstination ne signifie-t-elle pas le raté du premier contact ? N'y revient-il pas pour compléter le sens de l'expérience qui demeure pour lui une énigme ? On peut constater ses hésitations lors de la rédaction de « La Danse du Peyotl », écrit pour *La N.R.F.* après son retour à Paris. Artaud, qui subit alors une cure de désintoxication dans un clinique, écrit à Paulhan le 27 février 1937 :

J'avais commencé à écrire avant d'entrer ici la Danse du Peyotl : il m'a été impossible de l'achever. Et ce n'est que MAINTENANT que *j'entrevois* ce que je voulais dire et qui est si loin de ce que j'écrivais avant d'entrer : [...]⁸⁸.

Il a donc pressenti ultérieurement le sens que le rite du peyotl aura pour lui. En d'autres termes, les textes précédents n'ont pas puisé suffisamment dans son expérience. Cette prise de sens, en quoi consiste-t-elle alors ? Raturée à maints endroits, la lettre à Paulhan ne nous renseigne pas sur ce point. Mais, en considérant « la Danse du Peyotl », on s'aperçoit que ce texte, par rapport aux précédents dans lesquels Artaud s'attache à l'interprétation ésotérique de sa vision de la Sierra Tarahumara, focalise toute son expérience sur lui-même, et ainsi met au premier plan sa propre douleur.

« La Danse du Peyotl » commence ainsi :

L'emprise physique était toujours là. Ce cataclysme qui était mon corps... Après vingt-huit jours d'attente, je n'étais pas encore rentré en moi ; – il faudrait dire : *sorti* en moi. En moi, dans cet assemblage disloqué, ce morceau de géologie avariée⁸⁹.

⁸⁸ Lettre à Jean Paulhan du 27 février 1937, *ibid.*, p. 107.

Il paraît qu'Artaud s'était séparé de sa drogue avant d'entamer son périple dans les montagnes. On peut facilement imaginer sa douleur au cours de ce long trajet à dos de cheval auquel il n'était pas accoutumé. Pourtant « Le Rite des Rois de l'Atlantide » dans lequel il avait déjà traité du rite des Tarahumaras ainsi que les autres textes parus dans *El Nacional* ne présentaient que peu de descriptions de son état. En revanche, la description de la douleur est présente à plusieurs endroits de « La Danse du Peyotl » : « Faire un pas n'était plus pour moi faire un pas; mais sentir où je portais la tête⁸⁹ » : « ce monceau d'organes mal assemblés que j'étais, et auxquels je me donnais l'impression d'assister, comme à un immense paysage de glace sur le point de se disloquer ». Artaud assiste enfin au rite et absorbe du peyotl, c'est un moment culminant de son expédition qui doit coïncider avec le tournant de son destin. Toutefois, la scène qui suit le rite est toujours et plus encore douloureuse. Sous l'effet du peyotl, il ne peut plus monter à cheval sans aide pour repartir; il est « comme un automate désespéré⁹¹ ». Ainsi, l'ensemble de « La Danse du Peyotl » se présente comme une nouvelle description de sa douleur, peut-être une des plus violentes.

Nous avons vu plus haut dans ce chapitre que, quand Artaud part en voyage, la douleur le suit et même s'aggrave; il exprimait maintes fois sa souffrance dans ses lettres de voyage. Revenons maintenant à la seule lettre qui reste de l'expédition, lettre relativement brève à Paulhan envoyée de Chihuahua, qui ne nous renseigne en rien sur

⁸⁹ « La Danse du Peyotl », *Les Tarahumaras, ibid.*, p. 40.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁹¹ *Ibid.*, p. 49.

son expérience ni sur son état de santé; elle ne parle que de la publication du *Théâtre et son Double*. Ce silence ne provient-elle pas de sa souffrance ? Rappelons-nous ce qu'il disait à Georges Soulié de Morant dans la lettre du 17 février 1932 : « en général on ne se rend pas compte qu'aux moments où je parle et décris mon mal c'est qu'il a en partie disparu ». Pendant qu'il souffre, il n'arrive pas à exprimer cette souffrance. En effet, on pourrait trouver d'autres explications à son silence et à la rareté de ses lettres pendant l'expédition : le manque d'instruments d'écriture, le manque de moyens de transport ou simplement la disparition de lettres qu'il aurait pourtant envoyées. En dépit de toutes ces possibilités, il n'en est pas moins bizarre qu'Artaud ne souffle mot sur son expédition dans la lettre à Paulhan de Chihuahua. Ce silence m'invite à en attribuer la cause à la douleur physique qu'Artaud a connue, ainsi qu'à une suspension de sa pensée face à une expérience à laquelle il ne peut pas encore donner un sens. En outre, on peut remarquer qu'en ce qui concerne l'authenticité, son expérience Tarahumara a le même statut que la maladie dont il souffre depuis toujours. Lorsqu'il accuse sa douleur, son expression invite souvent à penser qu'il exagère. De même, les rapports qu'il fait de son expédition suscitent le doute, parce qu'ils manquent de liens avec le présent qui attesterait leur authenticité. Si Artaud concentre son expérience sur sa douleur, sur son corps, dans « La Danse du Peyotl », c'est sans doute pour ressaisir ce présent, pour remplir la distance non seulement géographique mais intérieure, distance d'avec le vrai moi à franchir en surmontant cette douleur. Pour cela, il aurait fallu une ou des lettres qui aurait pu assurer le lien avec le présent et enregistrer la retrouvaille de l'unité de son moi comme celle de Laghouat à Jeanne Ridel. Il me semble que l'impossibilité d'écrire

des lettres était pour lui décisive dans cette expédition et que cela explique le rôle extraordinaire qu'ont tenu ses lettres pendant le voyage en Irlande.

Artaud entrevoit le sens de son expédition dans « La Danse du Peyotl » en centrant son expérience sur sa propre douleur. Mais cela ne veut pas dire qu'il a suffisamment saisi ce sens, c'est-à-dire que son expérience lui a apporté le prix de sa douleur : la renaissance donc l'unité du soi. « La Danse du Peyotl » finit seulement avec le pressentiment de « quelque chose » à venir pour récompenser la douleur :

Il fallait désormais que le quelque chose d'enfoui derrière cette trituration pesante et qui égalise l'aube à la nuit, ce quelque chose fût tiré dehors, et qu'il *servît*, qu'il servît justement par *mon crucifiement*.

A cela je savais que mon destin physique était irrémédiablement attaché. J'étais prêt à toutes les brûlures, et j'attendais les prémices de la brûlure, en vue d'une combustion bientôt généralisée⁹².

Artaud présente le texte à Paulhan et lui explique également par lettre ce « quelque chose » :

Il n'y a donc plus de thèse, arbitraire, préconçue, plus rien de gratuit ici mais une chose mystérieuse où ce qui apparaît n'est que le vêtement allusif si je peux dire d'autre chose d'infiniment plus important et d'*absolument* important en soi. Il m'a paru que ce quelque chose était grave, était essentiel⁹³.

Ce quelque chose n'est donc abordé qu'allusivement dans « La Danse du Peyotl ». Les textes dérivés de l'expédition ne sont qu'« une Introduction importante à une action qui

⁹² *Ibid.*, pp. 49-50.

⁹³ Lettre à Jean Paulhan du 28 mars 1937, *ibid.*, p. 109.

aura lieu à bref délai » dès qu'Artaud aura recouvré toutes ses forces. Ils sont « l'ouverture sur autre chose ». La révélation doit se passer sur le plan réel. Artaud recourra au moyen épistolaire pour y apporter le fruit de son voyage, comme si l'équivoque de l'expérience Tarahumara provenait du silence épistolaire au cours de son expédition. En effet, il a essayé d'accentuer la distance par ses lettres et continuera de le faire, car il lui en faudra davantage pour abstraire ou « brûler » sa douleur comme il a réussi à le faire, bien que temporairement, à Laghouat. Mais la distance ne peut avoir de sens sans lien avec l'ici-maintenant. Ainsi il tentera par ses lettres de donner un sens à son expérience, de faire advenir « le vrai drame » dans la réalité, paradoxalement en augmentant la distance d'avec cette réalité jusqu'à la limite.

8. Mariage métaphysique

Après son retour du Mexique, Artaud semble continuer à vivre dans la distance. À cela s'ajoute la situation précaire de sa vie à Paris : le manque d'argent l'empêche d'avoir un domicile fixe et le force à être hébergé chez des amis. Ainsi il est toujours en déplacement dans Paris. Dans ce sens, son retour n'en est pas un, mais une étape d'un long voyage qui continue depuis son départ au Mexique.

Sa correspondance de cette époque continue ainsi à maintenir la distance. Ou bien c'est elle qui crée cette distance dont Artaud a besoin pour réaliser « le vrai drame ». Par ses lettres, il veut réveiller une réalité enfouie, réalité de l'ailleurs, et l'imposer à la réalité d'ici-maintenant. La réalité enfouie consiste en la découverte de sa

vraie identité, de sa propre unité, que le rite du peyotl ne lui a fait qu'entrevoir. Sa correspondance procède désormais au rite de transfiguration qu'Artaud met en scène minutieusement. Le 3 février 1937, il envoie une lettre à Cécile Schramme, son amante de l'époque (le lendemain, il va envoyer à Paulhan la longue lettre sur l'expédition dans la Sierra Tarahumara). Il parle à Cécile de sa rencontre récente avec un homme (vraisemblablement Manuel Cano de Castro, écrivain cubain qui a appris à Artaud à tirer les Tarots), qui lui a révélé « la marche de [sa] destinée ». Cette révélation n'est d'ailleurs pas nouvelle, mais renforce sa conviction :

Je sais maintenant *qui je suis*, ce que je vais faire, pourquoi je vis et pourquoi je suis né. Et tout cela, croyez-le, n'est pas une petite affaire. C'est quelque chose d'ardu et de bien compliqué, de singulier, de *difficile* et qui m'explique tout ce que ma vie jusqu'ici a eu de sombre et de douloureux. Je touche, paraît-il, au bout de mes peines, et le Sens de ma vie va changer⁹⁴.

Cette affirmation amorce le parcours de sa transfiguration qui va durer jusqu'à l'époque de son internement. En post-scriptum, il écrit aussi : « Au fait, il faudrait enfin songer à baptiser cet enfant illégitime que je dois être puisque je n'ai pas encore de nom à moi⁹⁵ ». Dans ce parcours, se donner un nom propre sera un grand problème.

Le rôle qu'Artaud distribue à Cécile dans ce « vrai drame » n'est pas négligeable. Il connut cette fille d'une famille bourgeoise de Bruxelles avant son départ au Mexique. Leur rapport s'approfondit après le retour d'Artaud. Il s'agit de nouveau d'une liaison

⁹⁴ Lettre à Cécile Schramme du 3 février 1937, OCVII, p. 159.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 160.

amoureuse qui lui permet de trouver son unité; Cécile est une nouvelle moitié de lui-même. On voit encore dans ce rapport le jeu entrecroisé du rapprochement et de l'éloignement. Mais, cette fois, leur liaison est destinée à s'accomplir dans la distance. Artaud n'imagine sa relation avec Cécile que sur le plan métaphysique. En effet, il pense à se marier avec elle, bien que ce projet tourne court peu de temps après leur visite aux parents de Cécile à Bruxelles. Toutefois, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la conjugalité a pour lui un sens particulier. Il encadre sa liaison avec Cécile, davantage que les relations d'autrefois, dans une vision mystique. Cela se voit dans une lettre à Cécile du 25 février dans laquelle Artaud raconte un rêve :

Je vous ai vue au Dôme vers 1 heure, en grande conversation et un rêve de cette nuit m'est revenu. Nous étions vous et moi la Mère et le Père et la personne d'à côté était notre enfant. Il était question de départ, toujours; nous nous trouvions sur les pentes d'un plateau très éclairé, au dessous du niveau du plateau. Le départ ne pouvait avoir lieu si une question capitale n'était réglée qui concernait toujours cette même personne. J'étais frappé par la lumière rayonnante, tout était splendeur sauf une tache *morale* qui était en dehors de l'espace de l'air⁹⁶.

Artaud convoque l'image de la Sainte Famille pour mettre en scène sa liaison avec Cécile et sa renaissance. Il est clair que l'enfant dont il parle ici n'est pas un vrai enfant futur entre Cécile et lui, mais sa propre figure à venir; il écrivait dans la lettre du 3 février : « cet enfant illégitime que je dois être ». Dans « La Danse du Peyotl » aussi qu'il était en train de rédiger à l'époque, une image de la naissance de Jésus-Christ apparaît en réminiscence quand Artaud assiste au commencement du rite : « J'avais

⁹⁶ Lettre à Cécile Schramme du 25 février 1937, *ibid.*, p. 162.

devant moi la Nativité de Jérôme Bosch, [...]»⁹⁷ ». Pour accomplir sa renaissance, Artaud cherche ainsi à s'identifier à la figure de Jésus-Christ, qui le conduira enfin à la conversion. Dans ce drame, Cécile Schramme est censée interpréter la Sainte Vierge, médium pour mettre à jour son nouvel être.

Il semble en effet saugrenu d'invoquer tout d'un coup la figure de Jésus-Christ. Mais cette figure fournit à Artaud un dispositif idéal pour retrouver son unité car il croit que le mythe de la naissance sans contact physique des sexes peut résoudre le problème foncier qui l'éloigne de son unité. Comme nous l'avons vu, le sexe est pour lui la première différence à effacer pour atteindre l'unité originelle. Pourtant son côté physique et libidineux empêche, par la trahison ou la jalousie, d'établir l'union parfaite des deux êtres amoureux, ou bien même si cette union est temporairement possible, elle est difficile à contrôler et peut tomber facilement dans un gouffre où il n'y a plus de distinction entre le moi et les choses et où l'unité du moi s'expose à la perte. L'unité durable n'est possible que sur le plan métaphysique, donc par la conception virginale. Pour Artaud, la naissance de Jésus-Christ représente donc le modèle idéal de sa renaissance. On peut y trouver la même fonction que celle qu'il tente de dégager de la correspondance : établir le contact à distance. Il veut que sa relation avec Cécile se développe avec la même pureté sexuelle, et essaye d'écarter toute sexualité de leur liaison. Avec une telle obsession, il est naturel qu'il soit mécontent de l'attitude de sa

⁹⁷ « La Danse du Peyotl », *Les Tarahumaras*, OCIX, p. 43.

bien-aimée. Dans une lettre qu'il lui destine le 16 avril de Sceaux (où il subit une cure de désintoxication), Artaud accuse Cécile de lui dissimuler ses « parties animales » :

Cécile : vous êtes un Être Double. Et vous ne voulez pas vous décider à l'avouer. Je vous ai plusieurs fois tendu la perche en vous disant ce que je savais des parties sombres de votre nature, celles que l'on se dissimule à soi en pensant que les autres n'ont rien à y voir. Comme tous les êtres humains vous êtes un mélange du pire et du meilleur, mais chez vous ce mélange est redoutable car vous êtes un être lucide et intelligent; le meilleur est extraordinaire, et le pire qui participe d'un instinct animal commun à un très grand nombre de femmes, n'est pas pire que chez les autres, *mais il est plus dissimulé*⁹⁸.

À la même époque, Artaud, en consultant Marie Dubuc sur son avenir, avoue ses craintes sur son projet de mariage et sur sa future femme : « l'être que je devais épouser se révèle un tel mélange de sublimités et de hideurs, de tromperies, de saletés journalières, de duplicité, de mensonge, de dévouement, d'élans et d'amour passionné que je suis décidé à ne pas donner mon nom à ce complexe vivant⁹⁹ ». Nous avons déjà vu qu'Artaud tentait de repousser violemment la sexualité dans les « Lettre[s] de ménage ». On peut constater le même comportement dans la lettre à Cécile. Mais il ne s'agit plus d'un simple repoussement. Artaud voit Cécile comme un être mélangé, dédoublé, et veut avoir à faire avec son côté le meilleur en extrayant le côté sexuel et démoniaque. Ainsi il veut tirer un être métaphysique de celle qui est destinée à être sa compagne. D'autre part, il a déjà porté ses pas vers l'ailleurs, l'au-delà où il n'y a plus

⁹⁸ Lettre à Cécile Schramme du 16 avril 1937, OCVII, p. 166.

⁹⁹ Lettre à Marie Dubuc d'avril 1937, *ibid.*, p. 169.

de place pour le physique, et essaye d'élever sa compagne au même niveau. Quelques jours plus tard, il écrit à Cécile :

Nous sommes sur une grande Voie, Cécile. Tu ne peux savoir l'Homme qui va sortir en moi et où je te mènerai¹⁰⁰.

Cécile ne pourra pas accompagner Artaud sur cette « grande Voie ». Peut-être personne ne le pourrait. Après l'échec du projet de mariage avec Cécile Schramme, un drame presque semblable se répètera avec Anne Manson, une journaliste qui a rencontré Artaud pour se renseigner sur le Mexique dans l'été 1937. C'est une relation plus abstraite que celle qu'il avait avec Cécile; l'idée de mariage sera désormais écartée¹⁰¹. Dès leur rencontre, Artaud a une forte affection pour Anne Manson, mais il la repousse en ce qui concerne la sexualité : « Je sais que *votre* sexualité est diffuse, brusque, veule, partout répandue et qu'elle confine à la bestialité¹⁰² ». Il l'attire sur un plan supérieur; elle est un « Être » spécial : « Il y a en vous une lumière rare et que depuis 20 ans que je recherche les Êtres aucun Être ne m'a encore montrée ». Mais elle ne se rend pas encore

¹⁰⁰ Lettre à Cécile Schramme du 22 avril 1937, *ibid.*, p. 172.

¹⁰¹ Pendant son séjour à Dublin, Artaud demande par lettre à Anie Besnard (son prénom s'écrit avec un seul n) de n'avouer à personne son projet de mariage : « Si on vous demande quelque chose à mon sujet, qui que ce soit qui vienne vous voir, *vous ou concierge*, n'oubliez pas de répondre et de faire répondre que *je ne suis PAS marié, /que je n'ai jamais été marié /et qu'il n'a jamais été question* que je me marie (Lettre à Anie Besnard du 14 septembre 1937, *ibid.*, p. 217) ». Il lui répète la même demande par une autre lettre écrite vraisemblablement le même jour : « Mon existence, vous entendez, mon *EXISTENCE* dépend de votre réponse (Lettre à Anie Besnard et René Thomas du 14 septembre 1937, *ibid.*, p. 219) ».

¹⁰² Lettre à Anne Manson du 2 août 1937, *ibid.*, p. 192. C'est la première lettre qu'Artaud lui a envoyée parmi celles qui nous restent.

compte de ce plan où le « véritable amour » serait possible : « pour l'autre Amour non humain les Êtres et vous n'êtes pas prêts¹⁰³ ». Anne Manson sera l'une des destinataires privilégiées d'Artaud pendant son voyage en Irlande. En lui écrivant de loin, Artaud essaie d'établir leur relation dans la distance, dans un espace abstrait. À la fin de la lettre du 14 septembre, il écrit : « je t'embrasse *Au-dessus de la vie*¹⁰⁴ ». En effet, dans la même lettre, il invite sa destinataire à le « rejoindre en Irlande au mois d'octobre ». Mais il prévoit que sa transmutation va se manifester et que la surface de toute la terre aussi va changer d'apparence. Comment peut-on le rejoindre ?

9. Voyage vers la disparition des formes

Le 12 août 1937, Artaud quitte Le Havre pour l'Irlande. Deux jours plus tard, il est à Cobh, d'où il envoie le jour de son arrivée au moins cinq cartes postales (leurs destinataires sont sa mère, sa sœur, René Thomas, Anie Besnard et André Breton). Pourquoi Artaud est-il allé en Irlande ? Comme pour son voyage au Mexique, on peut formuler plusieurs hypothèses mais il est impossible d'en retenir une seule et de découvrir avec certitude la raison véritable. Dans une lettre à la Légation d'Irlande à Paris du 6 août, Artaud demande une aide pour son voyage et expose sa motivation : « Je cherche depuis quelques années les sources d'une très antique tradition¹⁰⁵ ». Il dit

¹⁰³ Lettre à Anne Manson du 8 août 1937, *ibid.*, p. 194.

¹⁰⁴ Lettre à Anne Manson du 14 septembre 1937, *ibid.*, p. 218.

¹⁰⁵ Olivier Penot-Lacassagne, *Vies et Morts d'Antonin Artaud*, Paris, Christian Pirot, 2007, p. 171.

que les sources qu'il a trouvées au Mexique étaient déjà mortes, mais que l'Irlande lui en procurera certaines qui sont encore vivantes. Il mentionne dans la lettre le nom de John Millington Synge, dramaturge irlandais connu pour l'admiration qu'il portait aux mœurs traditionnelles des îles d'Aran : « J'ai besoin pour cela d'atteindre le pays où a vécu John Millington Synge ». Artaud exprime sa motivation également dans une lettre qu'il envoie à sa famille le 23 août de Kilonan, ville centrale d'Inishmore : « Je suis à la recherche de la dernière descendante authentique des Druides, celle qui possède les secrets de la philosophie druidique [...] ¹⁰⁶ ». Toutefois, malgré ces propos, ses lettres d'Irlande montrent peu d'intérêt pour la culture antique de ce pays. Ces lettres, qui débordent de prophéties sur la fin du monde et qui veulent tracer la transfiguration de leur auteur, semblent provenir d'un endroit plus loin, un lointain qui n'est pas localisable sur une carte. La seule chose qui me semble certaine concernant la motivation de ce voyage est, bien que cela n'explique en rien le choix de l'Irlande, qu'Artaud est de nouveau parti pour écrire des lettres d'un endroit éloigné et pour réaliser de cette manière une fois pour toutes le « vrai drame » par là. Le nombre exceptionnel de lettres prouve son attachement à la rédaction épistolaire pendant ce voyage. Il reste, sans compter des cartes postales, une vingtaine de lettres de ce voyage qui dura environ quarante jours, c'est-à-dire aussi longtemps que son expédition dans la

¹⁰⁶ Lettre à sa famille du 23 août 1937, OCVII, p. 202.

Sierra Tarahumara; leur nombre dépasse celui des lettres qui restent de la totalité de son voyage au Mexique¹⁰⁷.

Revenons en arrière de quelques mois pour suivre ce qui s'est passé dans ce « vrai drame » après l'échec du projet de mariage avec Cécile Schramme. Le 27 ou 28 mai, Artaud confesse dans une lettre à Paulhan l'échec de ce plan avec aigreur (« Je ne suis pas fait pour ces compromissions-là [...] »¹⁰⁸), mais aussi son pressentiment que son destin le prépare à un but cruel. Et, en post-scriptum, il manifeste sa décision de « *ne pas* signer le Voyage au Pays des Tarahumaras »; il croit que son « nom doit disparaître ». Dans les lettres à Paulhan qui suivent, Artaud continue à refuser de signer son texte. Début juin, il lui écrit : « Dans peu de temps je serai mort ou alors dans une situation telle que de toute façon je n'aurai pas besoin de nom¹⁰⁹ ». Fin juin, il répète la même demande : « Ce qui importe dans tout cela c'est l'affirmation de l'anonymat [...] et il y a ceux qui ne m'ont jamais vu et qui ne me connaîtront jamais et dans dix ans ou dans six mois ce sera peut-être tout le monde¹¹⁰ ». En août, « D'un voyage au Pays des Tarahumaras » paraît dans *La N.R.F.* avec trois étoiles qui remplacent le nom de

¹⁰⁷ On peut voir l'attachement d'Artaud aux lettres d'Irlande également dans un propos de sa lettre à Paulhan, écrite à l'asile de Rodez le 7 juillet 1943. Artaud, qui affirme s'appeler alors Antonin Nalpas, y évoque des livres dont certains sont imaginaires. Parmi eux, on trouve un livre « qui contient toutes les lettres écrites d'Irlande par Antonin Artaud à ses amis. Ce livre a été publié par André Breton et à ses frais, en octobre ou novembre 1937, et André Breton lui a donné lui-même le titre de « Lettres du Grand Monarque [OCX, p. 56] ».

¹⁰⁸ Lettre à Jean Paulhan du 27 ou 28 mai 1937, OCVII, p. 178.

¹⁰⁹ Lettre à Jean Paulhan de début juin 1937, *ibid.*, p. 180-181.

¹¹⁰ Lettre à Jean Paulhan de fin juin 1937, *ibid.*, p. 182.

l'auteur. Cette revendication de l'anonymat, qui correspond à une étape de sa transfiguration, s'appliquera également à ses lettres d'Irlande.

Artaud n'imagine pas le « vrai drame » comme une affaire personnelle. Il croit qu'il doit se généraliser. Sa propre transfiguration progresse parallèlement à celle du monde entier. Fin juillet, il publie, également sans signature de son nom, *Les Nouvelles Révélation de l'Être*, dans lesquelles, comme nous l'avons déjà vu du point de vue de la temporalité, il prophétise la destruction du monde et l'arrivée d'un nouvel ordre des choses. Cette vision prophétique imprègne désormais ses lettres, qui alertent leurs destinataires. Selon Artaud, toutes les formes seront détruites, brûlées dans peu de temps; elles sont mal conçues et leur expiration est proche. À la même époque que la publication des *Nouvelles Révélation de l'Être*, il écrit à Breton, avec qui il s'est réconcilié probablement après son retour du Mexique¹¹¹ :

Cela veut dire que le Monde est à bout, que toutes les formes de la Vie sont tuées et que la seule issue est d'achever l'abolition des formes où nous avons rêvé que nous trouvions le Repos. Ce qui veut dire que notre Esprit à tous est en face d'une exigence absolue, et qu'il doit réaliser absolument cette exigence pour que le Repos puisse enfin commencer. Ce qui veut dire que le Feu va tuer, parce qu'il est sorti maintenant de l'invisible et que le feu invisible n'est jamais sorti dans le Visible que pour tuer les formes où la Vie s'était égarée¹¹².

Breton, ainsi que sa nouvelle femme Jacqueline, devient l'un des destinataires privilégiés pendant le voyage en Irlande. Artaud le considère comme son complice des

¹¹¹ Cf. Florence de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud, op. cit.*, p. 580.

¹¹² Lettre à André Breton de juillet 1937, OCVII, p. 186.

événements à venir : « Vous serez en effet mêlé aux Événements en même temps que moi mais pas toujours au *même* endroit¹¹³ ». Artaud semble croire d'une manière mystique que Breton constitue, avec sa femme et sa fille, une sorte de Sainte Famille qu'il a manqué de former avec Cécile Schramme : « Votre enfant m'a jeté dans l'esprit une lumière de résurrection natale et c'était cette lumière absolue qui fait monter du fond des eaux natales un principe de vie altéré et régénéré¹¹⁴ ». Il espère que Breton dirige les événements sur le plan social et concret, car bientôt il ne sera plus sur ce plan et travaillera sur le plan métaphysique. Il dit avoir le droit de diriger cette destruction des formes par le feu, car il a assez souffert de la brûlure intérieure pour cela. Il écrit également à Breton :

Accepter de brûler comme j'ai brûlé toute ma vie et comme je brûle actuellement, c'est acquérir aussi le pouvoir de brûler
et je sais que j'étais prédestiné à brûler, c'est pourquoi je crois pouvoir dire que peu de colères peuvent atteindre où ma colère pourra monter¹¹⁵.

Le feu qui brûle les formes est tout d'abord sa propre douleur dont il a décrit l'état culminant dans « La Danse du Peyotl » et qui doit être récompensée. Dans une lettre à Manuel Cano de Castro, Artaud dit aussi « la force de détruire [sa] propre destruction¹¹⁶ ». Le feu se consume lui-même pour qu'une abstraction absolue soit achevée. Artaud croit pouvoir alors trouver le « Repos » et son vrai moi dépourvu des

¹¹³ Lettre à André Breton du 2 ou 3 septembre 1937, *ibid.*, p. 203.

¹¹⁴ Lettre à André Breton de juillet 1937, *ibid.*, p. 186.

¹¹⁵ Lettre à André Breton du 30 juillet 1937, *ibid.*, p. 189.

¹¹⁶ Lettre à Manuel Cano de Castro du 16 juillet 1937, *ibid.*, p. 184.

formes mal conçues. Ce sera une nouvelle expérience du désert qu'il a vécue temporairement à Laghouat. Dans cette transmutation totale de la disposition des choses, Artaud s'identifiera à la figure du Christ, qu'il voit comme « un Magicien qui a lutté dans le désert contre les Démons avec une canne ». En effet, une canne l'accompagne au cours de son voyage en Irlande, qu'il croit avoir appartenu à Jésus-Christ ou à Saint Patrick, et deviendra le symbole de son pouvoir.

Partir pour l'Irlande n'est pas partir pour un pays terrestre, mais partir pour l'au-delà métaphysique. Dans une lettre à Marie Dubuc écrite le 25 mai, probablement juste après l'échec du projet de mariage avec Cécile, Artaud mentionne son destin qui le conduit à « [se] couper du monde » :

Tout est surnaturel autour de moi jusqu'à l'obstination de ce destin d'épreuves.
Pourquoi ?
Pour mener à quoi.
Sion à me couper du monde afin que toute la force du monde puisse se rassembler en moi¹¹⁷.

Il faut « [se] couper du monde » pour trouver un état absolument pur. Ainsi exprime-t-il encore son désir pour l'ailleurs à Breton fin juillet : « Et tant que je pourrai imaginer une chose, une seule qu'il faille sauver, je la détruirai pour me sauver des choses, car ce qui est pur est toujours ailleurs¹¹⁸ ». C'est la distance qui déclenche l'abstraction, la destruction des choses.

¹¹⁷ Lettre à Marie Dubuc du 25 mai 1937, *ibid.*, p. 175.

¹¹⁸ Lettre à André Breton du 30 juillet 1937, *ibid.*, p. 191.

Ses lettres d'Irlande ne nous renseignent presque en rien sur sa réalité pendant le voyage ni sur la réalité du pays. Certes, nous pouvons suivre approximativement son chemin à l'aide de ses lettres : après Cobh, il se rend à Galway et Kilronan, puis retourne à Galway fin août ou début septembre et part pour Dublin dix ou quinze jours plus tard. Nous savons aussi qu'il manquait d'argent : le 23 août à Kilronan, il écrit une lettre qui demande à Paulhan de l'argent, et dans une lettre à Breton du même jour il se plaint des prix élevés en Irlande. Mais à part cela, dans ses lettres qui restent, il y a peu de description du pays ni de l'état physique de leur auteur comme c'était le cas dans ses voyages précédents; la seule exception est la lettre à Breton du 23 août dans laquelle Artaud rend compte simplement du plan de Kilronan. Le corps de ces lettres est constitué par sa spéculation mystique sur la nature de l'être et des avertissements répétés de la destruction totale qui approche.

Il semble vouloir partager ses idées surtout avec Breton. Prenons en un exemple d'une lettre écrite le 5 septembre à Galway :

Le principe de contradiction est dans la nature même de l'être, il faut tuer jusqu'à l'être pour échapper à la contradiction.

Être dans la vie, en refusant la vie, celui qui a su supporter de vivre en s'interdisant la joie de la vie, celui-là a gagné son repos et il ne revient plus, car il a gagné de *rester* dans le Non-Être, et même si la Nature criminelle ressort puisqu'elle ne peut pas avoir de repos, lui ne ressort plus jamais dans la Nature, il échappe à la Hiérarchie des dieux. Il n'est ni le Premier dieu, ni le dernier homme, il demeure dans l'irréalité¹¹⁹.

¹¹⁹ Lettre à André Breton du 5 septembre 1937, *ibid.*, 208.

Nous sommes très loin de la *Correspondance avec Jacques Rivière*, dans laquelle Artaud exprimait son attachement à la réalité. Maintenant il veut demeurer dans l'irréalité. Toutefois, il n'y a pas pour lui de contradiction, car c'est l'irréalité qui est « la Réalité ». Souvenons-nous qu'il utilisait le mot « réalité » dans un sens double, comme nous l'avons constaté dans le premier chapitre. À cette époque, il donne toujours à ce mot, écrit avec la première lettre en capitale, le deuxième sens : état idéal, originel. Il écrit à Breton le 30 juillet : « il suffit de regarder extérieurement autour de soi pour se rendre compte que la Réalité a déjà presque dépassé le Rêve et que dans peu toute la force du Rêve sera balayé par d'étonnantes Réalités¹²⁰ ». Ses lettres continuent donc à faire voir la réalité, mais « la Réalité » de l'au-delà pour qu'elle se développe sur la terre. Elles servent ainsi d'un passage de l'au-delà à l'ici-bas. Si ses propos semblent invraisemblables, c'est qu'on méconnaît « la Nature de la Réalité ». Et il sera bientôt trop tard pour la reconnaître : « Le Monde va payer dans le sang le crime de s'être *sciemment* trompé sur la Nature de la Réalité¹²¹ ».

D'Irlande, Artaud sans cesse annonce la fin du monde à ses amis. L'époque de la guerre a déjà commencé en Espagne et en Chine, et va se propager sur la terre. Mais cela n'a pas d'importance. Selon lui, la destruction sera plus radicale et le monde changera totalement d'apparence. Les hommes ne resteront pas non plus ce qu'ils sont.

Le 8 septembre, il écrit à Anne Manson de Galway :

¹²⁰ Lettre à André Breton du 30 juillet 1937, *ibid.*, p. 190.

¹²¹ Lettre à André Breton du 2 ou 3 septembre 1937, *ibid.*, p. 203.

Mais je m'aperçois que vous *ne voulez pas me comprendre*. Et évidemment il n'y a rien à faire. Je constitue pour vous un beau spectacle, mais vous n'entrez pas dans le jeu. Vous considérez mon existence comme une spéculation brillante peut-être, mais hors du monde; et vous vous croyez, vous, dans le Monde, sans vous apercevoir qu'il est en train de craquer sous vos pieds et que c'est pour vous que je travaille, si vous comprenez. La Vérité, ma chère Anne, *et il faut que cela vous entre dans la tête*, est que dans 1 an, à la même époque, *tout ce qui fait pour vous la vie du monde, AURA SAUTÉ*, vous entendez, et que vous ne vous RECONNAÎTREZ PLUS VOUS-MÊME si vous continuez¹²².

Si on ne lui prête pas l'oreille sérieusement et si on ne lui obéit pas, on ne pourra pas se reconnaître après la disparition des formes et on perdra son unité sous le règne métaphysique à venir. Ainsi l'identité de chacun ne sera pas exemptée de disparition. Dans ses lettres de la dernière phase de son voyage, Artaud entreprend volontairement cette disparition sur lui-même.

Dans la lettre à Breton envoyée de Galway le 5 septembre, on voit pour la première fois qu'Artaud annonce la disparition ou le changement de son nom : « Je signe une des dernières fois de mon Nom, après ce sera un autre Nom ». De pareilles annonces apparaissent de nouveau neuf jours plus tard dans certaines lettres de Dublin. Il écrit à Anne Manson : « Je dois maintenant vous révéler, Anne, que dans quelques jours (20 Environ) je parlerai publiquement Au Nom de Dieu lui-même, [...]»¹²³. D'autre part, il écrit à Anie Besnard (qui deviendra une des destinataires privilégiés pendant l'époque de son internement asilaire) et René Thomas :

¹²² Lettre à Anne Manson du 8 septembre 1937, *ibid.*, p. 213.

¹²³ Lettre à Anne Manson du 14 septembre 1937, *ibid.*, p. 218.

[...] bientôt je ne m'appellerai plus Antonin Artaud, je serai devenu un autre, et le Devoir qui m'incombe est redoutable. Il est redoutable, Annie [*sic*], de découvrir tout d'un coup *qui* l'on est et qu'en réalité on était un autre, et que cet autre a été Ramsès II en Égypte, *réellement*, Annie, *réellement*, et qu'il a été d'autres hommes dans le temps, tous chargés de responsabilités terribles soutenues par des pouvoirs, eux aussi terribles peut-être, mais écrasants¹²⁴.

Comme l'indique Camille Dumoulié¹²⁵, cette confusion identitaire ne peut pas ne pas évoquer celle de Nietzsche dans ses dernières lettres juste avant son aphasie. La différence entre eux est que les propos d'Artaud qui paraissent à première vue délirants s'intègrent dans son projet de transmutation mis en scène soigneusement, bien que l'ensemble du projet soit extravagant. Dès le 14 septembre, la signature de ses lettres, qu'il faisait normalement par son nom entier, est simplifiée : Artaud, Antonin, Art. Ensuite elle disparaît complètement dans des lettres à Jacqueline Breton du 17 et du 21 septembre. On peut facilement les identifier comme étant d'Artaud par leur contenu mystique. Ces lettres-ci sont les dernières lettres qui restent de son voyage en Irlande. Le 23 septembre à Dublin, il est incarcéré à la prison de Mountjoy probablement pour cause de vagabondage et de trouble à l'ordre public.

Les lettres d'Irlande d'Artaud montrent la limite de la distance dans l'épistolaire. Les lettres présupposent de la distance entre les correspondants, mais Artaud tente d'élargir cette distance au point que les lettres ne peuvent plus fonctionner comme telles. Comment peut-on continuer à échanger des lettres dans un monde où chacun des

¹²⁴ Lettre à Anie Besnard et René Thomas du 14 septembre 1937, *ibid.*, p. 220.

¹²⁵ Cf. Camille Dumoulié, *Antonin Artaud, op. cit.*, p. 90.

correspondants ne peut plus être identifié ? Artaud n'est pas le seul épistolier-voyageur à avoir introduit l'impersonnalité dans des lettres de voyage. Écrivant à sa femme lors de son premier séjour en Chine, Victor Segalen insère plusieurs paragraphes de style impersonnel, qu'il demande à sa destinataire de recopier et de faire circuler parmi ses amis. Ce sont des paragraphes destinés à constituer une œuvre qui deviendra *Briques et Tuiles*. Segalen le fait dans le but d'éviter le stéréotype des lettres de voyage et accentuer la distance et la différence : « Pour Segalen, l'art suppose la distance et l'épistolier refuse l'énonciation traditionnellement subjective de la lettre¹²⁶ ». Mais naturellement, l'impersonnalité est insérée dans ses lettres où il s'adresse à sa femme à la première personne. La différence apparaît par contraste entre les deux types de texte. Quant à Artaud, l'enjeu de ses lettres d'Irlande est de faire advenir l'expérience de la distance, de rapporter l'ailleurs à l'ici-maintenant, donc d'effacer la différence. Dans *Antonin Artaud, Voyages*, Mèredieu, en rapprochant les deux écrivains, fait remarquer avec justesse ce qui sépare Artaud du « goût du divers, de la différence » de Segalen : « Artaud, lui, est d'emblée trempé dans la différence, enraciné dans ce qui n'apparaît même pas comme une *terre* d'étrangeté, mais comme une sorte de no man's land où ne s'enracine que l'absurdité de l'être¹²⁷ ». Quand la prophétie d'Artaud se réalisera, il n'y aura plus d'individus qui échangeront des messages entre eux. Et le support matériel des

¹²⁶ Pierre-Jean Dufief, « La correspondance de Victor Segalen ou les tensions d'une écriture », in *La Lettre de Voyage*, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 60.

¹²⁷ Florence de Mèredieu, *Antonin Artaud, Voyages, op. cit.*, p. 18.

lettres ne survivra pas à la destruction totale non plus. Les lettres d'Irlande suivent ainsi l'itinéraire de leur propre disparition.

Au niveau visuel, cela se devine dans un "Sort", qu'Artaud demande à Breton d'envoyer à Lise Deharme le 5 septembre pour que celle-ci ne sache pas qu'il provient de lui. Artaud, furieux d'un propos de Lise Deharme qui nie l'existence des dieux, veut jeter avec ce "Sort" un maléfice sur elle. Mais ce qui est intéressant est, plutôt que son contenu, son état matériel : le papier est troué au centre peut-être par le feu d'une cigarette. On sait qu'il produit également pendant son internement des "Sorts", avec des brûlures plus nombreuses et plus élargies, non seulement pour jeter un maléfice mais aussi comme des talismans qui protègent leurs destinataires contre les forces maléfiques. En brûlant le papier, Artaud tente peut-être de faire disparaître des formes mal faites et torturantes. Il est impossible de dire s'il a, d'une certaine façon et à un certain moment même bref, atteint un état métaphysique et pur à la fin de son voyage. On sait seulement que son corps est capturé et sera enfermé dans des asiles pendant les neuf ans qui suivent. Il est donc sensé de dire que sa recherche pour se libérer des formes a abouti au résultat tout à fait inverse qu'est l'entrave physique. On sait aussi qu'il continue à écrire et à envoyer des lettres. Le fait qu'Artaud ait encore besoin de la correspondance atteste qu'il est toujours en relation avec ce monde. Il écrira des lettres pour recueillir des survivances des brûlures intérieures et extérieures.

CHAPITRE IV.
RÉSEAU ÉPISTOLAIRE SOUTERRAIN :
LETTRES DES ANNÉES
D'INTERNEMENT

1. D'un asile l'autre

Incarcéré à Dublin le 23 septembre 1937, Artaud est rapatrié de force et transféré à l'Hôpital général du Havre; considéré comme violent et dangereux, il est encamisolé et placé en cellule. C'est le commencement de ses années d'internement asilaire qui dureront près de neuf ans. Ses *Œuvres* de la collection « Quarto » reproduisent cinq certificats médicaux établis lors de ses différents transferts. Un certificat établi au Havre le 13 octobre dit : « le nommé Artaud, âgé de quarante et un ans, est atteint de troubles mentaux caractérisés par des idées de persécutions avec hallucinations [...] »¹. Ainsi Artaud est désormais officiellement catalogué comme aliéné. Le 16 octobre, il est transféré à l'hôpital psychiatrique de Sotteville-lès-Rouen où sa mère le retrouve pour la première fois après son départ pour l'Irlande. Les démarches de celle-ci réussissent, le 1^{er} avril de l'année suivante, à le faire déplacer à Paris, au Centre psychiatrique de Sainte-Anne; ce centre à l'époque avait pour vocation de trier les malades. Artaud y séjourne onze mois. Selon des témoignages, il refusait alors de reconnaître sa famille et les amis qui lui rendaient visite². En février 1939, il est envoyé à l'hôpital psychiatrique de Ville-Évrard; son séjour à Ville-Évrard durera quatre ans jusqu'à un nouveau transfert à Rodez en février 1943. Entretemps, a lieu la sortie du *Théâtre et son Double* (février 1938), qu'il avait attendue impatiemment avant son internement. D'autre part, on ne sait pas beaucoup de choses sur ses activités pendant ces années d'internement.

¹ Quarto, p. 847.

² Cf. Florence de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud, op. cit.*, pp. 662-663.

Thomas Maeder présente un propos que Roger Blin lui rapporte comme celui d'un médecin qui a examiné Artaud à Sotteville-lès-Rouen (le docteur L qu'on identifie aujourd'hui comme Jacques Lacan) : selon Blin, le docteur lui confie « que l'excellente santé physique d'Artaud lui permettrait de vivre jusqu'à quatre-vingts ans, mais que son état mental désespéré lui interdirait sans doute toute création³ ». On sait que ce pronostic ne se vérifiera pas; ses textes des dernières années le démentent (il faudrait en même temps écarter le préjugé selon lequel Artaud se libère de sa folie, reprend des forces et se remet à la « création » au cours de son séjour à Rodez). On peut constater néanmoins que pendant cette période, même si on a peu d'informations sur lui, Artaud continue à écrire. Le certificat de transfert pour Ville-Évrard, établi par l'hôpital Saint-Anne le 22 février 1939, en offre une preuve : « Syndrome délirant de structure paranoïde. [...] Revendications multiples, graphorrhée⁴ ». En outre, Mèredieu rapporte le témoignage d'un infirmier qui a travaillé à Ville-Évrard à l'époque. Selon lui, Artaud « ne lisait guère, mais écrivait beaucoup et griffonnait, au crayon, sur les coins de table et, parfois, à même la table⁵ ». On ne saura jamais exactement ce qu'Artaud écrivait « à même la table », et on peut se demander s'il est possible de considérer cela comme de la « création ». Mais ce problème me semble ressembler à celui posé, quinze ans auparavant, concernant les poèmes maladroits dont Jacques Rivière avait refusé la publication. Ce qui compte pour nous est le fait qu'Artaud écrit et s'exprime. Les seuls

³ Thomas Maeder, *op. cit.*, p. 217.

⁴ Quarto, p. 847.

⁵ Florence de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud*, *op. cit.*, p. 686.

écrits qui nous restent de cette époque sont des lettres. Le nombre de celles qui sont publiées est encore limitées (la plupart se trouvent dans *Œuvres* de la collection « Quarto »), mais elles permettent de suivre tant bien que mal la trace de sa pensée et de son expression.

La première lettre d'Artaud que nous connaissons après son internement est celle qu'il a envoyée de Sotteville-lès-Rouen au ministre plénipotentiaire d'Irlande à Paris; on ne connaît pas la date de rédaction ni d'envoi, mais le tampon de la Légation d'Irlande indique qu'elle a été reçue le 23 février 1938, environ cinq mois après sa dernière lettre de Dublin. Dans cette lettre, Artaud se plaint de l'illégalité de son arrestation et de son renvoi par la police irlandaise et demande à son destinataire une aide pour sa libération : « Je vous demande M^r le MINISTRE de vouloir bien intervenir pour ma *libération immédiate* et pour que je puisse retourner en IRLANDE un jour que j'espère prochain⁶ ». Je reviendrai plus tard sur le contenu fantasmatique de cette lettre. De son séjour à Sainte-Anne, aucune lettre n'est retrouvée. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il n'ait voulu en écrire aucune. On peut supposer la possibilité que ses lettres aient été retenues par l'administration du Centre, ou la possibilité qu'Artaud n'ait pas été physiquement en mesure d'en écrire soit que cela lui ait été interdit, soit que son état de santé résultant de certains traitements l'en ait empêché, comme ce fut le cas avec les

⁶ Lettre au ministre plénipotentiaire d'Irlande à Paris, Quarto, p. 851.

électrochocs qu'il a subis à Rodez; il dénonce plus tard « un empoisonnement à l'asile Sainte-Anne, qui m'a laissé un mois dans le coma, [...] »⁷.

Artaud envoie de nombreuses lettres de Ville-Évrard, dont une partie est consultable en publication. Le surlendemain de son transfert (le 1^{er} mars 1939), il écrit à Roger Karl, un acteur qui a joué avec Artaud dans des films : c'est la première lettre que nous avons de son séjour à Ville-Évrard. Dans la lettre, il dénonce un complot ourdi par les "Initiés" qui le met dans cette situation, et les brutalités lors de son transfert :

J'insiste maintenant sur les brutalités dont j'ai été victime à Sainte-Anne au moment de mon transfert ici, avant-hier lundi 27 février. Au moment où je protestais contre un nouveau transfert (le 4^e en 17 mois) et contre le fait de voir depuis tout ce temps l'administration disposer de moi comme d'un colis, QUI N'A PAS LA PAROLE, (ce sont les paroles que j'ai prononcées d'un ton énergique mais sans gestes agressifs) au moment dis-je où je disais au surveillant Ilias « Je n'accepte pas de transfert » 2 infirmiers se sont jetés brutalement sur moi et m'ont immobilisé les bras, et un 3^e infirmier m'a saisi à la gorge, et Ilias, le surveillant lui a dit avec force : « Étrangle-le »⁸.

On peut constater qu'Artaud n'a pas perdu la notion du temps ni peut-être la capacité d'observation. D'autre part, il me semble étrange qu'il ait choisi Roger Karl comme destinataire de l'une de ses premières lettres après le transfert, car c'est une personne qui n'est mentionné que rarement dans sa correspondance ainsi que dans ses biographies, même s'il est vrai qu'il est impossible d'être informé de toutes ses relations. Cette impression est renforcée par une lettre qu'il envoie trois jours plus tard à Adrienne

⁷ Lettre à Maurice Saillet du 29 janvier 1947, *ibid.*, p. 1200.

⁸ Lettre à Roger Karl du 1^{er} mars 1939, *Lettre Ouverte*, n° 2, 1961, p. 60.

Monnier, libraire et organisatrice de soirées et rencontres littéraires. Cette lettre, où Artaud raconte des manœuvres par des sosies ou des doubles dans l'histoire, commence ainsi : « Je n'ai pas encore eu le temps de répondre à ta dernière lettre⁹ ». Il tutoie sa destinataire ainsi que Roger Karl, ce qui n'est pas, comme je l'ai déjà noté, fréquent dans ses lettres. Or, Adrienne Monnier dit n'avoir jamais écrit une seule lettre à Artaud, et que c'était la première fois de sa vie qu'elle en recevait une de lui. Elle continue : « Mais après avoir lu tout ce qu'il raconte, je me demande avec inquiétude si mon double n'a pas fait des siennes¹⁰ ». Artaud, enfermé entre les murs, tente-t-il d'établir par lettre une relation virtuelle ? Sans parler du contenu de ses lettres, le fait même d'envoyer des lettres revient à superposer un réseau imaginaire à la réalité. En avril, Adrienne Monnier publie sans autorisation la lettre d'Artaud dans sa revue la *Gazette des amis des livres*. C'est la première publication d'un de ses écrits après son internement.

De Ville-Évrard, Artaud écrit à ses amis, à sa famille, à des médecins et des hommes politiques pour insister sur l'injustice de son internement et leur demander désespérément d'intervenir pour sa libération. Il réitère également à ses amis la demande de lui apporter de la drogue, « la seule chose qui [lui] rendrait [ses] forces et [le] remettrait en état de lutter contre le Mal¹¹ ». Parmi ses destinataires de la première période de son séjour, le docteur Fouks, qui était alors interne à l'hôpital, est la figure la

⁹ Lettre à Adrienne Monnier du 4 mars 1939, Quarto, p. 853.

¹⁰ *Ibid.*, note 1.

¹¹ Lettre à Génica Athanasiou du 24 novembre 1940, LGA, p. 309.

plus importante. Lié d'amitié avec le docteur, Artaud lui envoie au moins une soixantaine de lettres entre avril et septembre de l'année 1939, dont certaines sont accessibles en publication; je m'y référerai plus tard¹². Il se remet en même temps à fabriquer des "Sorts" (au docteur, à Roger Blin, etc.) et les confie au docteur. En septembre, le docteur Fouks est mobilisé ainsi que d'autres médecins et infirmiers. La guerre éclate. On estime le fameux "Sort" à Hitler de cette période :

Cher Monsieur,

Je vous avais montré en 1932 au café de l'Ider à Berlin, l'un des soirs où nous avons fait connaissance et peu avant que vous ne preniez le pouvoir, les barrages [que j'avais établis sur une carte qui n'était pas qu'une carte de géographie, contre une action de force dirigée dans un certain nombre de sens que vous me désigniez. —

Je lève aujourd'hui, Hitler, les barrages que j'avais mis !

Les Parisiens ont besoin de gaz.

Je suis vôtre¹³.

Le "Sort" n'a pas été envoyé réellement. Il n'est pas absolument impossible qu'Artaud ait vu Hitler lors de son passage à Berlin en 1932. Pour lui, l'invasion par les nazis constituait peut-être un espoir de libération. Ou y a-t-il vu la réalisation de sa prophétie de destruction totale ? Il croit qu'Hitler peut partager sa vision magique, mais pas sans précaution comme le montre le post-scriptum : « Bien entendu, cher Monsieur, ceci est à peine une invitation : c'est surtout un avertissement ». Il va sans dire que son espoir

¹² Florence de Mèredieu consacre de nombreuses pages à la correspondance d'Artaud avec le docteur Fouks dans *C'était Antonin Artaud* (*op. cit.*, pp. 694-721).

¹³ Quarto, p. 855. Le papier est brûlé à quelques endroits.

sera trahi. Après la guerre, Artaud mentionnera Hitler comme une sorte de magicien noir, « un Moldo-Valaque, c'est-à-dire le fils d'une race d'anciens pendus connus pour leurs ténébreuses manigances sur le souffle des anciens morts¹⁴ ».

La guerre ne fait que rendre plus atroce la condition de son internement. En juin 1940, Paris étant occupé par l'armée allemande, la situation des internés asilaires s'aggraverait sur le plan de l'hygiène et de l'alimentation. Les Nazis n'ont pas entrepris d'exterminer les malades mentaux en France comme ils l'ont fait en Pologne. Mais une bonne partie du personnel partie, les malades ont été abandonnés à la misère. Un nombre considérable de patients sont morts pendant l'occupation par manque de nourriture et des maladies qui en résultaient. Ainsi, la souffrance d'Artaud s'accroît. Mèredieu rapporte ses feuilles de pesées mensuelles pendant son internement à Ville-Évrard : tandis qu'à son entrée à l'hôpital en février 1939, il pèse 65,5 kg, il ne fait plus que 52 kg en mars et avril 1942 (c'est son poids le plus bas pendant cette période)¹⁵. Dans des lettres de l'époque à sa famille et à ses amis, il réclame à plusieurs reprises de la nourriture. Par exemple, en mars 1942, il envoie à sa mère, qu'il persiste à ne pas reconnaître, une lettre dans laquelle il énumère longuement les aliments dont il a besoin comme si le fait de les écrire pouvait les matérialiser :

Et maintenant je vous en supplie, préparez-moi pour jeudi un colis convenable et qui ne me déçoive pas. Et mettez-y un bon morceau de brie ou de camembert si vous n'avez pas de beurre, mettez-y des noix et surtout des noisettes, mettez-y des tomates, des olives, des

¹⁴ Lettre à Pierre Bousquet du 16 mai 1946, OCXI, p. 276.

¹⁵ Cf. Florence de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud*, op. cit., p. 722.

croustades au fromage et aux champignons, mettez-y des chocolats, des bananes, des poires, des amandes, des raisins de Malaga, un véritable cake, des galettes, du pain, un petit flacon d'huile, mettez-y des dattes, il y en a, et enfin des figues fourrées, si vous en trouvez trois vous pouvez en trouver une douzaine¹⁶.

Sa mère a des difficultés à trouver de la nourriture, Artaud le sait. En effet sous l'occupation, tout le monde souffre de la pénurie. Mais si sa mère, insiste Artaud, n'en trouve pas, c'est à cause d'un complot; les fournisseurs mentent pour l'empêcher de reprendre ses forces. Il faut donc agir autrement : « au besoin glissez la pièce à un marchand pour qu'il en [des chocolats pralinés] passe une trentaine et ensuite exécutez-le ». Ainsi Artaud demande l'impossible à sa mère comme un enfant gâté. Tourmentée par l'état misérable de son fils, elle fait des démarches pour le faire transférer en zone libre, où la situation est relativement meilleure. Enfin début de l'année 1943, les démarches réussissent à l'aide de Robert Desnos et de son ami, le docteur Gaston Ferdière; Artaud est transféré à l'hôpital psychiatrique de Rodez que le docteur dirige, après une étape administrative à Chezal-Benoît.

Artaud séjourne à Rodez du 11 février 1943 au 25 mai 1946 où il quitte l'hôpital pour rentrer à Paris. Sollicité par le docteur qui est un des précurseurs de l'art-thérapie en France, il s'attèle de nouveau à la production "littéraire"; en été 1943, il traduit des textes de Lewis Carroll. D'autre part, on sait qu'il commence, depuis le début 1945, à écrire régulièrement dans de petits cahiers d'écolier, qui constitueront un chantier pour sa production et une forge pour sa pensée. Entretemps il envoie également de

¹⁶ Lettre à sa mère du 23 mars 1942, Quarto, p. 870.

nombreuses lettres, auxquelles ses *Œuvres Complètes* consacrent deux volumes (tomes X et XI). En écrivant et en publiant parfois des textes, Artaud revient petit à petit à la vie publique; la guerre aussi voit sa fin. Toutefois, ce n'est pas le retour à la raison. Sa sortie de l'hôpital ne signifie en rien sa guérison, mais elle dépendait seulement de sa capacité financière à vivre à Paris. En janvier 1946, alors que sa sortie est déjà envisagée, la mère Artaud se lamente encore sur l'état de son fils dans une lettre au docteur Ferdière : « Mon pauvre fils doit être en ce moment dans une mauvaise période, car ses lettres sont anormales¹⁷ ».

Artaud continuera à vivre sa folie et à la mettre en scène jusqu'à la fin de sa vie. Il est peut-être même plus juste de dire qu'il a toujours vécu dans une certaine folie. Comme l'indique Vincent Kaufmann avec justesse, la folie est tout d'abord « une folie qui engage un rapport spécifique à la littérature, qui s'engage avec un tel rapport, qui consiste à faire du discours littéraire un lieu où lui, Artaud, aurait la possibilité de se faire entendre en personne, dans sa singularité¹⁸ ». C'est ce que nous avons constaté dans les chapitres précédents. Sa folie ne fait que s'approfondir dans ce sens. Pendant son séjour à Rodez, notamment au cours de l'année 1945, sa pensée opérera de nouveau un grand tournant, le plus grand me semble-t-il. Et dans ce tournant, le rôle que joue sa correspondance est essentiel. Je l'examinerai dans ce chapitre. Mais je vais d'abord me plonger plus profondément dans le réseau fantasmatique que tracent ses lettres.

¹⁷ Artaud et l'asile 2, *Le cabinet du docteur Ferdière*, Paris, Séguier, 1996, p. 110.

¹⁸ Vincent Kaufmann, *L'Équivoque épistolaire*, op. cit., p. 194.

Les messages d'Artaud sont acheminés jusqu'à leurs destinataire en passant les murs des asiles d'aliénés et en traversant l'espace précaire en état de guerre. Certains d'entre eux ne parviendront pas à leurs destinataires car ils seront retenus par l'administration des asiles : il préférera parfois confier ses messages en mains propres à des visiteurs-amis. D'autres seront égarés en chemin à cause de l'instabilité de l'acheminement du courrier, ou parce que des destinataires, partis à la recherche d'un refuge, ne se trouveront pas à l'adresse indiquée. Mais tous ces contretemps sont aussi mis en jeu par les lettres d'Artaud elles-mêmes qui brouillent la réception et le va-et-vient ordinaire des messages. Elles débordent les normes que suppose la correspondance, mais d'un autre point de vue elles tirent parti de sa nature tant que leur support matériel et la possibilité de leur réception sont fiables. C'est ce mouvement tracé par les lettres d'Artaud que j'aborderai dans ce chapitre.

2. Métamorphose d'identité

Certains des certificats médicaux établis pendant son internement caractérisent le délire d'Artaud. Le Certificat immédiat du 1^{er} avril 1938 au Centre psychiatrique Sainte-Anne note : « Personnalité double, il connaît peu et par oui-dire la personnalité qui porte son nom¹⁹ ». On retrouve la même mention dans le Certificat de quinzaine du 15 avril 1938 du même centre : « Dédoublement de personnalité ». Le Certificat de

¹⁹ Quarto, p. 847.

transfert pour Ville-Évrard du 22 février 1939 relève également ce caractère : « Idées actives de persécution, d’empoisonnement, de dédoublement de la personnalité ». Artaud ne se reconnaît donc plus lorsque les médecins lui demandent de décliner son identité, car il s’identifie à un autre. Il est depuis toujours en quête de son vrai moi, plein et plus pur. Nous avons vu que ses lettres étaient pour lui une scène pour cette quête. Maintenant il veut faire prendre figure à sa nouvelle identité et lui donner un nom.

Le nom qu’Artaud veut se procurer change plusieurs fois pendant son internement. Dans sa première lettre après son internement, qu’il destine de Sotteville-lès-Rouen au ministre plénipotentiaire d’Irlande à Paris pour lui demander d’intervenir pour sa « *libération immédiate* », il affirme être « sujet grec, né à Smyrne, Turquie d’Asie²⁰ » et s’appeler de son vrai nom « ARLAND ANTONEO, en Grec ARLANAPULOS²¹ ». La lettre est signée également par le nom Antoneo Arlanapulos. Cet Arlanapulos croit que sa demande au destinataire est justifiable parce qu’il s’est fait arrêter à Dublin contre son « droit d’ASILE », par la Police d’Irlande dont une partie travaille sous les ordres de la Légation de France. D’ailleurs, toutes ses mésaventures sont un complot. On lui a volé ses papiers et son « PASSEPORT GREC » à Dublin, et la Police Française essaie de le « faire passer pour un autre ». Il dit vouloir retourner en Irlande pour retrouver « TOUT ce qui [lui] a été enlevé ». Cela est « *de toute importance*

²⁰ Lettre au ministre plénipotentiaire d’Irlande à Paris, *ibid.*, p. 849.

²¹ *Ibid.*, p. 851.

pour un TRES GRAND NOMBRE DE GENS, et non seulement pour [lui] ». Ainsi insiste-t-il de son écriture caractéristique avec plusieurs mots en majuscule et des soulignements. Selon un document établi par le docteur Fouks rapporté par Maeder et aussi Mèredieu, il affirme encore, un an plus tard à Ville-Évrard, s'appeler « Antoneo Arlaud, ou Arlanopoulos » et évoque ses existences antérieures comme Alexandre, Salomon, Anaximandre. En outre, il s'invente la biographie d'Antoneo Arlanopoulos. Voici le résumé que Mèredieu en fait :

[...] : il serait né à Smyrne le 29 septembre 1904, d'un père (officier grec) et d'une mère turque. Il aurait grandi à Smyrne. Orphelin à sept ans, il aurait été élevé par sa grand-mère et serait arrivé à Paris à l'âge de seize ans pour y préparer une « licence ès lettres, civilisation perses, égyptiennes, sémitiques ». Il déclare alors s'adonner à l'ésotérisme. Il serait devenu « caricaturiste et dessinateur de publicité... ». Mariée à une femme turque, morte deux ou trois ans après leur union, il en aurait conçu un grand chagrin. Il aurait eu quelques maîtresses, mais « n'aime pas la sexualité » et se perçoit plutôt comme un ascète. Il prétend désormais être sans famille et pense que sa mère pourrait être une « indicatrice de police »²².

C'est une des prémices de ses inventions biographiques qu'on verra se développer plus tard. Mais dans ses lettres de l'époque (au cours de l'année 1939) au docteur Fouks, Artaud signe, autant que j'ai pu le constater, de son véritable nom.

D'un autre côté, on peut relever dans ses lettres de Ville-Évrard quelques variations de sa signature. Dans une lettre à Balthus du 1^{er} juillet 1939, où il insulte violemment son destinataire avec des mots à connotation mystique (« TU N'ES

²² Florence de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud*, op. cit., pp. 675-676.

DEVANT MOI QUE L'OMBRE D'UN MORPION, TA GUEULE EST VERTE ET PUANTE COMME TA SUEUR [...]»²³ », Artaud ajoute « dieu » après son nom et « Le Néant » en dessous. En 1941, dans trois lettres à Anie Besnard (deux écrites le 26 juin et l'autre le 3 juillet), il signe seulement « Antonin » (il signait ainsi dans sa dernière lettre de Dublin à la même destinataire), mais dans la dernière il rature sa signature²⁴. Dans les deux premières lettres parsemées de signes symboliques qu'il appellera ultérieurement «gris-gris», Artaud demande à « [S]on Ange bien aimé²⁵ » de le visiter avec « Saint-Thomas [René Thomas] » pour le libérer et pour lui apporter de la nourriture (il énumère ici aussi les aliments à la manière de la lettre à sa mère déjà citée). Toutefois, dans la dernière lettre écrite juste après sa visite, il rejette sa destinataire en prononçant sa mort : « ni vous ni René Thomas ne pourrez plus revenir ici ni Jeudi prochain ni jamais car ceux qui portait ce nom en 1937 et qui abritèrent Antonin Artaud sont morts [...]»²⁶ ». Peut-être leur visite ne lui a-t-elle pas donné la satisfaction. La rature de sa signature exprime-t-elle son mécontentement ? Ou bien est-elle un présage de l'arrivée d'une identité nouvelle qui survient à la fin de la même année ?

Le 1^{er} décembre 1941, Artaud écrira une lettre au ministre d'Irlande à Paris, sous le nom d'Antonin Nalpas avec la signature François Salpin (anagramme de Nalpas). Nalpas est le nom de jeune fille de sa mère. C'est encore une lettre revendiquant une

²³ Lettre à Balthus du 1^{er} juillet 1939, Quarto, p. 861.

²⁴ Cf. *Lettres à Anie Besnard*, Le Nouveau Commerce, 1977, p. 10 et p. 13 (fac-similé).

²⁵ Lettre à Anie Besnard, du 26 juin 1941, Quarto, p. 865.

²⁶ Lettre à Anie Besnard du 3 juillet, *ibid.*, p. 867.

intervention pour sa libération. Il dénonce toujours « une monstrueuse erreur et une confusion lamentable²⁷ » concernant son identité lors de son arrestation à Dublin. Mais cette fois-ci Artaud, en tant que Nalpas, affirme être « Irlandais de naissance » et avoir été « *déporté* en France ». Il n'avait donc pas besoin d'avoir sur lui « des papiers d'état civil » à Dublin, « c'est par une manœuvre bizarre de la police française à Dublin que des papiers au nom d'Antonin Artaud [lui] ont été attribués ». Il signera désormais ses lettres du nom d'Antonin Nalpas, même celles adressées à ses amis et à sa famille. Quant au nom d'Antonin Artaud, il l'explique chaque fois différemment. Lorsqu'il demande, dans une lettre du 17 octobre 1942, sa sortie au préfet de la Seine en lui envoyant sa mère (« Je vous envoie Euphrasie Artaud ma plus proche parente sur terre [...] »), il explique le nom d'Antonin Artaud comme un nom de plume ancien : « je suis l'auteur de plusieurs livres et articles sur le théâtre publiés par la N.R.F. sous le nom d'*Antonin* Artaud ». Le personnage d'Antonin Nalpas vivra dans Artaud jusqu'à la lettre du 31 juillet 1943.

Ce n'est évidemment pas pour confirmer les certificats médicaux que je parle de cet avatar de la signature d'Artaud. De plus, le mot « dédoublement de la personnalité » semble impropre, au moins en ce qui concerne les lettres de cette époque, car on peut toujours y reconnaître le registre de sa voix impérative. C'est plutôt l'affirmation d'une autre identité, dont nous savons qu'il en annonçait la naissance avant le voyage en Irlande. Comme nous l'avons vu, à la suite du refus de signer « D'un voyage au Pays

²⁷ Lettre au ministre d'Irlande du 1^{er} décembre 1941, Quarto, p. 868.

des Tarahumaras » de son nom, Artaud faisait de ses lettres d'Irlande la scène de sa propre disparition pour découvrir et convoquer sa nouvelle identité : « bientôt je ne m'appellerai plus Antonin Artaud, je serai devenu un autre ». Son voyage a été interrompu par son arrestation qui coïncidait curieusement avec la disparition de son nom dans ses lettres. Mais il n'est pas difficile de relever dans ses lettres délirantes des asiles un sillon qui provient des précédentes.

Il faudrait donc voir dans cet avatar de signature un désir plutôt qu'un délire. La définition de la folie d'Artaud par Kaufmann, comme une folie « qui consiste à faire du discours littéraire un lieu où [il] aurait la possibilité de se faire entendre en personne, dans sa singularité », éclaire bien notre point de vue. Mais le désir d'essayer d'exprimer sa réalité propre dans son écriture se transforme en celui de faire que sa réalité se rapproche de son écriture, la relation entre la réalité et l'écriture étant complètement renversée. De ce point de vue, Michèle Ramond fait une observation intéressante dans un rapport de colloque, « La Lettre ou le Lien délirant », est intéressante. En observant le caractère imaginaire de l'investissement de l'Autre-destinataire par le sujet qui s'opère dans le lien épistolaire, elle suggère comme une des conséquences de cet investissement « que l'instance sujet qui se met en scène dans la lettre soit essentiellement fantasmatique, c'est-à-dire un moi conforme au désir et qui ouvre accès au désir inconscient [...] »²⁸. Ramond indique aussi : « C'est le lien écrit lui-même qui,

²⁸ Michèle Ramon, « La lettre ou le lien délirant », in *Les correspondances, (Problématique et économie d'un « genre littéraire »)*, Publication de l'Université de Nantes, 1983, p. 366.

par son caractère libidinal, -imaginaire (illusoire) et spéculaire, porte en lui la démence, est générateur de démence ». Je vais analyser plus tard le lien épistolaire qu'Artaud a avec ses destinataires pendant son internement, mais le propos de Ramond me semble s'appliquer aussi au cas d'Artaud.

Il n'est pas mon intention de nier les diagnostics portés sur Artaud. Mais consciemment ou inconsciemment, c'est peut-être son désir d'accomplir par lettre sa transmutation qui déclenche et met en jeu son délire. D'ailleurs, son choix des noms et des identités Antoneo Arlanapulos et Antonin Nalpas n'est pas contingent. La nationalité grecque et la naissance à Smyrne d'Antoneo Arlanapulos peuvent s'expliquer par l'origine de sa famille maternelle²⁹ : ressortissante européenne sous le règne de l'empire ottoman, elle s'est installée à Smyrne où Artaud a passé quelques vacances : dans son enfance, sa mère et sa grand-mère, venue habiter chez Artaud à Marseille, se parlaient en néo-grec qui était une des langues courantes à Smyrne et que l'enfant Artaud comprenait parfaitement. Et comme je l'ai déjà indiqué, Nalpas est le nom de jeune fille de sa mère. Ce qui motive le choix de ces noms semble évident : le désir du retour à l'origine, à l'instance prénatale. Ces nouvelles identités symbolisent la plénitude et la pureté, surtout la pureté sexuelle, qu'Artaud, avant son départ en Irlande, recherchait dans ses relations amoureuses et qu'il veut maintenant obtenir en annulant la conjugalité de ses parents, donc leur liaison sexuelle d'où a résulté sa propre existence.

²⁹ Sur la généalogie d'Artaud, voir : Paule Thévenin, « Le Ventre double ou Petite esquisse généalogique d'Antonin Artaud », in *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993, pp. 11-31.

Artaud met en scène son identité pour se purifier. Comme pendant son voyage en Irlande, sa correspondance est une scène en vue de cet acte. Pendant les premiers mois du séjour à Rodez, il est au comble de l'exaltation christique, qui dérive de son identification à la figure de Jésus-Christ et de son refus du sexe, et ne cesse de faire part à ses correspondants de l'histoire de sa renaissance en tant qu'Antonin Nalpas. Selon cette histoire, il était jadis Antonin Artaud, mais cet Antonin Artaud est mort en 1939. Il révèle un secret d'Antonin Artaud, par exemple dans une lettre à Jean-Louis Barrault du 15 avril 1943 :

L'âme d'Antonin Artaud était celle d'un Ange, l'un des Anges le plus près de Dieu, et cet Ange a nom Hippolyte et il a eu nom et s'est incarné sur terre en la personne de celui que l'Église a canonisé sous le nom de saint Hippolyte qui fut Évêque du Pirée au 2^{me} Siècle après Jésus-christ [sic]. Mais saint Hippolyte est revenu bien des fois sur terre de votre temps à vous, J.-L. Barrault, en la personne d'Antonin Artaud puisque saint Hippolyte était ce qui était son âme et que cette âme ne mourra jamais, [...]. Or cet Ange Hippolyte a porté Dieu sur terre puisque Dieu en ce temps, je veux dire avant le départ d'Antonin Artaud pour l'Irlande, ne pouvait pas encore avoir un corps ici-bas. Et il l'a porté jusqu'à ce que le Pêché en soit lavé et expié, afin que Dieu puisse y descendre quand il serait redevenu Vierge et Purifié. Car le corps d'Antonin Artaud a porté un temps et jusqu'à sa mort les péchés de tous les hommes et c'est de cela qu'Antonin Artaud était malade et souffrait tant. Et souffrait au point d'avoir oublié un temps lui aussi les Sacrements de l'Église de Jésus-christ³⁰.

Une note des *Œuvres Complètes* suppose que saint Hippolyte à qui Artaud s'identifie est un martyr du 3^e siècle et l'auteur d'un traité *Sur le Christ et l'Antéchrist*³¹. La raison

³⁰ Lettre à Jean-Louis Barrault du 15 avril 1943, OCX, p. 39.

³¹ Cf. *Ibid*, p. 278.

pour laquelle Artaud s'attache à ce saint n'est pas claire. On constate seulement qu'il donne une cause religieuse à sa maladie, donc qu'il l'attribue à des péchés. Mais il dit être retourné à Dieu à Dublin : « Antonin Artaud est revenu à l'Église et à la foi catholique et chrétienne de l'Église de Jésus-christ à Dublin, en septembre 1937, et il s'est confessé et a communié un dimanche matin dans une Église de cette ville, [...] ». Ensuite advient, écrit-il, la mort d'Antonin Artaud en 1939 à Ville-Évrard; il s'acquitte ainsi des péchés. Dans une lettre à Claude-André Puget, le dramaturge, il décrit théâtralement la scène de cette mort et de sa réincarnation en Antonin Nalpas :

Antonin Artaud a souffert 2 ans au Havre, à Rouen, à Sainte-Anne à Paris et à l'Asile de Ville-Évrard et il est mort en août 1939 à force de sévices et d'empoisonnements. Mais voilà où le Miracle s'accuse et qui fait que je suis traité, moi, de Mythomane et de délirant, c'est que si Antonin Artaud est mort et si son corps a été sorti nuitamment de Ville-Évrard, fait dont d'innombrables personnes ont été témoins, Dieu cette nuit-là a mis une autre âme dans un même corps que le sien et que quelqu'un d'autre s'est réveillé le lendemain matin dans la même cellule d'Asile et dans le lit d'Antonin Artaud et dans le corps identique au sien, mais neuf et Vierge, mais ce n'était plus du tout Antonin Artaud, et il a pris peu à peu avec le temps conscience de qui il était. Ce quelqu'un a retrouvé son nom et il s'appelle Antonin Nalpas, c'est moi-même, [...] ³².

Antonin Artaud mort, évoqué à la troisième personne, c'est une existence passée. Le corps laissé est rendu pur, vierge pour que Dieu ou un autre âme puisse y descendre. Artaud qui est maintenant Antonin Nalpas insiste sans cesse dans ses lettres de l'époque sur sa virginité, car le péché s'identifie pour lui d'abord au sexe. Il insiste également sur la reproduction sans sexe : « Dieu ne veut pas que l'on fasse d'enfants par le moyen de

³² Lettre à Claude-André Puget du 18 juillet 1943, *ibid.*, pp. 70-71.

la procréation sexuelle, [...]»³³. Ainsi il veut écarter tous les péchés de sa renaissance. Toutefois, sa nouvelle identité ne le libèrera pas de la douleur. Celle-ci l'accompagne toujours. Antonin Nalpas ne restera pas longtemps intact.

L'affirmation d'Artaud perturbe naturellement ses destinataires. Sa mère, à qui le fils supplie de lui écrire sous le nom de Nalpas, demande conseil au docteur Ferdière. Le docteur lui recommandera de ne pas entendre sa supplication³⁴. C'est en septembre 1943, après la première série de traitements par électrochocs en juin et la reprise du travail littéraire encouragée par le docteur Ferdière, qu'Artaud renonce au nom d'Antonin Nalpas pour retrouver le nouvel Antonin Artaud. Dans une lettre au docteur, il écrit :

[...] je me sens retrouver la maîtrise de moi : Si ma mémoire a été un moment atteinte, elle me revient mieux qu'avant car bien des poussières et des scories qui engorgeaient mon moi profond sont sorties de ma conscience.

Je m'appelle Antonin Artaud, parce que je suis fils d'Antoine Artaud et d'Euphrasie Artaud, [...]»³⁵.

Il est très probable que la douleur causée par les électrochocs l'a forcé à abandonner son fantasme. Selon Florence de Mèredieu, « l'électrochoc semble [...] particulièrement opérant pour délier de manière brutale et péremptoire l'attachement du malade à ce que

³³ Lettre au docteur Jacques Latrémolière du 19 juillet 1943, *ibid.*, p. 78.

³⁴ *Artaud et l'asile 2*, *op. cit.*, p. 42. « Je crois que ce serait une grosse erreur de se prêter aux idées absurdes et de lui écrire sous un autre nom [Lettre de Gaston Ferdière destinée à Euphrasie Artaud le 26 août 1943] ».

³⁵ Lettre à Gaston Ferdière du 17 septembre 1943, NER, p. 59.

les psychiatres nomment ses obsessions et son délire³⁶ ». Reprendre son nom ne signifie donc pas la guérison ni le rétablissement de sa stabilité identitaire. Sept mois plus tard où il a subi une autre série d'électrochocs, Artaud écrira dans une lettre :

Je ne suis plus Antonin Artaud parce que je n'en ai plus le moi, ni la conscience, ni l'être bien que je sois dans le même corps que lui et que civilement et légalement je porte le même nom que lui et que cette lettre-ci soit signée de ce nom-là parce que sur cette terre-ci je ne puis en avoir d'autres³⁷.

Les poussières et les scories ne semblent pas être sorties de sa conscience, mais avoir engorgé davantage son moi. Il continuera à signer ses lettres et ses textes du nom Antonin Artaud. Mais ce nom n'assurera point la stabilité ni la pureté de son identité. Il écrira, comme depuis toujours, pour dénoncer sa douleur. Et on verra que, plus il écrit, plus ses textes seront remplis de poussières et de scories.

3. Destination fantomatique

D'après les lettres écrites par Artaud pendant son internement, ce n'est pas sa personnalité qui semble dédoublée mais plutôt le monde ou sa vision du monde. On ressent l'impression, à leur lecture, que la destruction du monde, donc de toutes les formes, annoncée pendant son voyage en Irlande, a été mal menée; le monde est maintenant rempli de sosies et de doubles, sans qu'on s'en aperçoive. Cela continue

³⁶ Florence de Mèredieu, *Sur l'électrochoc, le cas Antonin Artaud*, Paris, Blusson, 1996, p. 104.

³⁷ Lettre à Adrienne Monnier du 25 avril 1944, OCX, pp. 234-235.

depuis des siècles, et Artaud l'explique dans la lettre de Ville-Évrard à Adrienne Monnier :

— Oui, cette histoire des sosies est vieille comme les siècles, et tous les grands personnages à travers l'histoire se sont trouvés des doubles, réels, qu'ils leur ressemblaient physiquement ou non, et qui jouaient leur rôle à leur place, pour le commun du peuple, et seuls les Initiés connaissaient le personnage réel. Tout cela, pour les non-Initiés qui ne savent pas que la vie est entièrement truquée par les Initiés, tient du roman et de la fable. C'est ainsi que j'ai entendu dire chez les Initiés cette énormité incroyable que ce n'est pas le véritable Nicolas II qui aurait été assassiné à Ekaterinenburg par les Bolcheviks et que le Tzarévitch serait encore vivant³⁸.

Ce truquage ne se limite pas au domaine politique, mais il est répandu aussi dans celui de l'art. Tout le monde ne sait pas que « J.S. Bach n'est pas l'auteur des œuvres qui lui sont attribuées » ni que « le mystère Shakespeare est une histoire d'Initiés³⁹ ». Dans ce monde plein de complots, il n'est guère étonnant que les Initiés dérobent des œuvres à Artaud. C'est en effet ce qu'il affirmera désormais sans cesse. D'ailleurs, comme nous l'avons vu, son identité a été déjà faussée, d'où cet internement.

Alors, si ce monde est truqué à ce point, les messages d'Artaud peuvent-ils arriver à la bonne adresse ? C'est douteux. Depuis les années 1920, il projetait son imaginaire ou sa métaphysique sur ses destinataires; ses messages visaient au delà de ceux-là. Cette adresse potentiellement dédoublée se met maintenant à apparaître clairement dans ses lettres. La lettre à Adrienne Monnier est bien arrivée à sa

³⁸ Lettre à Adrienne Monnier du 4 mars 1939, Quarto, p. 853.

³⁹ *Ibid.*, p. 854.

destinataire, mais Artaud y confond volontairement Monnier avec l'héroïne du *Livre de Monelle* de Marcel Schwob, dont le titre est inscrit en tête de lettre : « Les choses sont allées trop loin et il va falloir renverser les choses et cela Monelle est ce que vous avez vu; [...]»⁴⁰ ». Il est difficile d'éclairer la logique mystérieuse qui est à l'œuvre pour lier Monnier et la prostituée qui répète des mots de sagesse⁴¹. Le réseau épistolaire que tracent ses messages tient de la fable, et le statut de leurs destinataires paraît de plus en plus incertain.

Pendant son séjour à Ville-Évrard et à Rodez, Artaud met en doute l'identité de ses destinataires. Le docteur Fouks, son meilleur interlocuteur de l'année 1939, est sa première cible. Il lui fait part comme toujours des complots et des envoûtements qui l'empêchent d'agir et qui ont causé son internement. Dans cette situation, le docteur est pour lui tour à tour un ami et un ennemi. L'attitude d'Artaud à son égard semble changer d'une lettre à l'autre car, pour Artaud, la personnalité du docteur est dédoublée. Il apprend au docteur que celui-ci est envoûté par des Initiés à son insu, ce pourquoi le docteur agit contre Artaud en lui refusant la demande de libération ou d'héroïne : « Ceux qui sont parvenus à vous rouler en vous faisant croire que je briserai tout quand j'aurai pris de l'héroïne et qu'il ne faut pas m'en donner pour m'empêcher de tout briser,

⁴⁰ *Ibid.*, p. 855.

⁴¹ Certaines paroles de Monelle ne s'empêchent pas d'évoquer celles d'Artaud de l'époque. Par exemple, cette invitation à la destruction : « Détruis, détruis, détruis. Détruis en toi-même, détruis autour de toi. Fais de la place pour ton âme et pour les autres âmes [Marcel Schwob, *Cœur double / Le Livre de Monelle*, Paris, Flammarion, 2008, p. 253] ». Mais ce rapprochement n'explique naturellement en rien celui de Monelle et d'Adrienne Monnier.

sont les mêmes qui vous ont envoûté vous, afin d'extraire de vous un Double qui me hait et de faire de vous un Né-de-la-Sueur [...]»⁴² ». Le docteur ne sait pas ce qu'il est ni ce qu'il fait en Double, car les Initiés lui impose l'oubli. Artaud l'informe de crimes qu'il vient de commettre :

Ce Double de haine était ce matin à la Coupole et il a assisté au martyr qui m'était une fois de plus imposé. Il a rencontré une femme vers 5 h 1/2 au carrefour Montparnasse Raspail et a couché avec elle dans la rue et il a essayé de détacher cette femme de moi. Il a voulu me condamner à l'éternelle torture et prendre une place devant les gens, et retourner à son profit la révolte de la foule et la force que celle-ci lui offrait pour me sauver.

Rappelons qu'Artaud prévoyait, pendant son voyage, qu'un jour on ne pourra plus se reconnaître; il écrivait à Anne Manson : « vous ne vous RECONNAÎTREZ PLUS VOUS-MÊME si vous continuez ». Ce jour est arrivé. Bien qu'interné, lui seul peut voir clairement la réalité dans ce monde truqué et connaît mieux ses destinataires qu'eux-mêmes ne se connaissent. Le docteur Fouks a le mauvais rôle, le Double, mais il a en même temps le beau rôle, qui est son « VERITABLE PERSONNAGE » : « je crois que le meilleur et le plus représentatif de votre volonté et de vos forces est capable d'imposer silence à ce Double attardé de vous-même [...] ». Si ce « VERITABLE PERSONNAGE » était bien averti, il aiderait sans aucun doute Artaud, qui peut seul sauver ce monde des envoûtements des Initiés. Il faut donc rappeler au destinataire ce qu'il est vraiment et réveiller son véritable être, ce qui semble être la grande motivation

⁴² Lettre au docteur Fouks du 3 juin 1939, in *Parapluie*, n° 4, 1972, p. 4.

de ses lettres de cette époque, lettres dans lesquelles se multiplieront les tournures telles que « Vous avez oublié... », « Ne vous souvenez-vous pas... ? ».

Au comble de l'enthousiasme christique, Artaud tente de faire se manifester les êtres angéliques de ses amis et de son entourage. Ainsi peu après son transfert à Rodez, écrira-t-il au docteur Ferdière : « je ne vous ai écrit cette lettre que pour vous demander de vous en souvenir littéralement et objectivement car en réalité ce qui est votre âme est un Ange et vous êtes un Ange de Jésus-Christ⁴³ ». Pour Artaud, certains de ses amis incarnent des saints légendaires : le docteur Fouks est Jean de l'Apocalypse⁴⁴, Jean Paulhan, Denys l'Aréopagite ; « Pour moi, Jean Paulhan, vous êtes l'Aéropagite [*sic*] ou rien⁴⁵ ». Il imagine également une armée de Dieu composée de ses amis, qui se battent contre la horde d'Initiés pour son secours. Les Initiés ont effacé aussi le souvenir de ces batailles, tandis qu'Artaud les décrit pour les évoquer auprès de ses destinataires. Par exemple, en 1943 à Rodez, il affirme avec insistance au docteur Latrémolière que celui-ci a participé à des batailles au Havre menées par André Breton six ans auparavant :

P.-S. — Vous étiez au Havre, D^r Latrémolière, en octobre 1937 pendant qu'Antonin Artaud à son retour d'Irlande y était maintenu en camisole de force et empoisonné sur l'ordre de la police par une religieuse et trois infirmiers. Vous y étiez avec celle qui est maintenant Madame Latrémolière et vous vous êtes battu comme un enragé avec André Breton et ses amis, et avec l'Action Française contre la police qui avait installé des

⁴³ Lettre au docteur Ferdière du 12 février 1943, NER, p. 29.

⁴⁴ Cf. Thomas Maeder, *op. cit.*, p. 224.

⁴⁵ Lettre à Jean Paulhan du 17 novembre 1940, Quarto, p. 865.

mitrailleuses autour de l'hôpital général et qui tirait sauvagement sur la foule pour empêcher sa libération. La bataille a duré plusieurs jours et il y a eu des millions de morts.

Vous êtes l'un des plus grands amis de Dieu et l'un des partisans les plus acharnés de la chasteté intégrale. Que vous l'ayez si complètement oublié, comme vous avez oublié le fait que vous avez payé de votre corps au Havre en octobre 1937 dans d'épouvantables batailles de rues, est la preuve des sévices affreux et des épouvantables effractions morales que le Mal a fait subir en vous à votre âme la plus élevée⁴⁶.

Ces batailles au Havre seront mentionnées maintes fois dans ses lettres. Quand Artaud revoit Breton après son retour à Paris, la dénégation des faits par celui-ci le décevra énormément⁴⁷.

Artaud exige que ses destinataires répondent et réagissent sur le même plan que lui, sinon il refusera leurs réponses. Pour lui ces réponses ne proviennent pas de ceux à qui il s'adressait. Ce sont des doubles mal intentionnés qui les écrivent à leur place. C'est le cas d'une carte interzone envoyée par Paulhan en été 1943 : « une carte interzone, écrit Artaud, signée de votre nom et où j'ai cru reconnaître votre écriture mais où je n'en ai pas reconnu l'esprit, mais où je n'ai rien reconnu ni de votre esprit ni de votre cœur à vous et qui m'a paru être purement et simplement un faux⁴⁸ ». Il croit que cette carte est « écrite par un homme mal intentionné et uniquement afin de confirmer un mensonge ». Sa colère provient de ce que Paulhan a démenti que *Le*

⁴⁶ Lettre au docteur Jacques Latrémolière du 19 juillet 1943, OCX, p. 84.

⁴⁷ André Breton se rappelle leur tête-à-tête : « Force me fut de répondre, en propres termes (de manière à le heurter le moins possible) que, sur ce point, mes souvenirs ne corroboraient pas les siens. Il me regarda avec désespoir et les larmes lui vinrent aux yeux [*La Tour de Feu*, n° 136, décembre 1977, p. 6] ».

⁴⁸ Lettre à Jean Paulhan du 7 juillet 1943, OCX, P. 54.

Théâtre et son Double, entièrement revu par lui, ait paru en novembre 1937 dans la collection blanche et remporté un grand succès public (le fait est que le livre a paru dans la collection « Métamorphose » en février 1938; Artaud le sait mais insiste sur l'existence des deux versions différentes). Quant à Anie Besnard, qu'il n'a pas revue depuis sa visite à Ville-Évrard malgré sa demande de le visiter à Rodez, il ne veut même pas reconnaître son écriture. En mars 1946, dans une lettre à Marthe Robert, à qui il a demandé de visiter Anie pour lui passer sa lettre, il exprimera sa déception à l'égard de la réponse d'Anie : « Je n'ai reconnu ni son écriture, ni son style, ni sa manière d'être⁴⁹ ». Pour Artaud, celle qui lui répond n'est plus l'Anie qu'il connaît, mais un double aussi. Il lui écrit en octobre 1945 : « la femme à qui j'écris et qui s'appelle Anie Besnard n'est qu'un double produit par les démons et chargé d'empêcher de me rejoindre ici l'âme de la petite Anie que j'entends partout siffler et zézayer⁵⁰ ». La petite Anie, où est-elle allée ? Étrangement, elle prendra la parole dans un texte qui se trouve parmi les lettres reprises dans *Suppôts et Supplications* : « Où Antonin Artaud raconte ses déboires sur lesquels moi, Anie Besnard, j'ai les plus pénibles souvenirs personnels, [...]»⁵¹ ». Ce texte, qui est une sorte de commentaire sur les *Lettres de Rodez* (1946), est écrit probablement en 1946 après son retour à Paris par Artaud lui-même, qui reprend la parole à la fin. Cet emprunt de voix a-t-il pour but de compléter la perte de l'être cher ? Les lettres d'Artaud parviennent rarement à leur vrai destinataire et peuvent s'égarer en

⁴⁹ Lettre à Marthe Robert du 18 mars 1946, *Suppôts et Supplications*, OCXIV★, p. 89.

⁵⁰ Lettre à Anie Besnard du 6 octobre 1945, OCXI, p. 132.

⁵¹ « Lettres de Rodez », *Suppôts et Supplications*, OCXIV★, p. 126.

cours de route même si elles arrivent à leur adresse en franchissant la censure des asiles et de la guerre.

Artaud semble vouloir installer par le moyen épistolaire un réseau idéal dans lequel communiquent des êtres angéliques. Mais, ce qui est étrange, c'est que, si on en croit ce qu'Artaud écrit, il peut communiquer avec ses vrais destinataires sans la médiation de la lettre, ni de la parole. C'est ce que remarque exactement Vincent Kaufmann en analysant les deux instances des destinataires : « D'un côté, il y a les correspondants, "interlocuteurs" auprès desquels protester, et de l'autre il y a les "partisans", âmes s'obstinant à aimer l'interné de Rodez, et destinataires tellement idéaux qu'ils rendent toute lettre ou toute parole superflues : les lettres peuvent alors s'abolir au profit d'une communion d'ordre télépathique⁵² ». En effet, Artaud évoque plusieurs fois une communication télépathique dans ses lettres pendant l'internement comme dans cette lettre à Jean Paulhan, écrite en septembre 1945 :

— Nous avons eu bien des pensées ensemble depuis huit ans que je ne vous ai plus revu, et nous nous sommes bien des fois parlé à travers la distance et l'espace, [...] et j'ai recueilli de vous et de Jeanne Paulhan un certain nombre de paroles de cœur que vous ne m'avez pas redites, celles-là, dans votre lettre, non parce que vos lettres n'ont pas de cœur, elles en sont bondées au contraire, mais pas de la même nature de cœur comme chaque jour et chaque fois où nous nous sommes parlé en tête à tête à travers l'espace et *dans le temps* — mais parce que ces paroles de cœur on vous les a fait méchamment oublier, afin de vous faire méchamment oublier que l'âme parle dans tout l'espace, et que les âmes de ceux qui

⁵² Vincent Kaufmann, *L'Équivoque épistolaire*, op. cit., p. 149.

s'aiment se répondent à travers les espaces comme votre âme m'a répondu ce matin dimanche 10 septembre sur le coup de 10 heures environ avec l'âme de Jeanne Paulhan⁵³.

On trouve d'autres exemples dans une lettre à Arthur Adamov (« j'ai vu l'âme de votre visage passer dans l'air au-dessus de moi⁵⁴ »), ou une autre au docteur Jean Dequeker (« pour moi, que vous soyez loin ou près c'est la même chose⁵⁵ »). « Les âmes de ceux qui s'aiment » n'ont donc pas besoin de correspondance épistolaire. Cette communication télépathique est la réalisation ultime de l'immédiateté rêvée par Artaud depuis longtemps, dont la concrétisation caractéristique était, comme nous l'avons constaté dans le premier chapitre, l'avion postal. Ce fantasme rythme sa correspondance et lui donne son intensité. Kaufmann écrit : « La fascination que peut exercer sa "parole" serait ainsi liée à une capacité d'exposer comme réalisé le vieux rêve — constitutif peut-être de tout geste poétique depuis Orphée — d'une communion avec les morts ou, plus généralement, d'une communion entre les âmes, sur fond de destruction de la parole⁵⁶ ». Néanmoins, il faut se demander si c'est vraiment à ce réseau orphique, dans lequel même Cerbère est calmé par la musique enchanteresse, qu'Artaud épistolier pense. Certes, ce rêve de la communication pleine est persistant chez lui, et à côté de ce

⁵³ Lettre à Jean Paulhan du 10 septembre 1945, OCXI, pp. 100-101. Jeanne Paulhan est le nom de la mère de Jean Paulhan. Mais il ne doit pas s'agir d'elle, déjà morte, mais de la femme de Paulhan, Germaine, dont Artaud écrivait correctement le nom dans une lettre précédente. On peut supposer donc qu'il écrit ainsi délibérément. Il continue à le faire dans des lettres suivantes. À ce propos, voir la note 2 de cette lettre (*ibid.*, pp. 307-308).

⁵⁴ Lettre à Arthur Adamov du 24 mars 1945, *ibid.*, p. 64.

⁵⁵ Lettre au docteur Jean Dequeker du 13 mai 1945, *ibid.*, p. 88.

⁵⁶ Vincent Kaufmann, *L'Équivoque épistolaire*, *op. cit.*, p. 151.

rêve le statut du moyen épistolaire reste toujours ambigu. Mais pourquoi Artaud continue-t-il à écrire des lettres alors qu'il peut parler avec les âmes de ses destinataires « à travers l'espace » ? Est-ce parce qu'elles ne sont pas encore assez réveillées ? C'est probable. Toutefois cela ne semble pas expliquer suffisamment l'attachement d'Artaud au moyen épistolaire que l'on voit de plus en plus clairement dans la dernière période de son séjour à Rodez. Bizarrement, dans la lettre à Paulhan où il évoque la communication télépathique, on trouve un exemple de cet attachement :

Vous m'avez demandé un livre, j'en profite pour vous écrire une lettre. Je ne sais pas si elle sera longue puisque je viens de la commencer, mais je tiens à ce qu'elle soit publiée puisque je l'écris comme un poème qui vous est, à vous, dédié⁵⁷.

Écrire une lettre à la place d'un livre, cela paraît être la répétition de ce qui se passait au temps de la *Correspondance avec Jacques Rivière*. En effet, de même que cette *Correspondance* a été accompagnée la publication de nombreuses lettres, Artaud s'intéresse désormais de nouveau à la publication de textes épistolaires. Mais étrange propos que celui-là, puisque Artaud disqualifie la parole épistolaire en faveur de « la parole de cœur ». Que peut-on penser de cette contradiction ? Il me semble plutôt que son activité épistolaire paradoxale mette en évidence la fin de ce vieux rêve de la communion et l'impossibilité de la communication pleine et originelle. Ses lettres ne transmettent pas de la musique harmonieuse, mais des mots de plus en plus malpropres et impropres. Et l'importance croissante de l'épistolaire chez lui depuis la dernière

⁵⁷ Lettre à Jean Paulhan du 10 septembre 1945, OCXI, p. 100.

période de son séjour à Rodez répond sans doute à un changement de sa pensée, c'est-à-dire à l'abandon de toutes les religions et de toutes les métaphysiques. Cela nous conduit donc à réfléchir à ce qui l'a amené à ce changement.

4. La défiguration de la Vierge Marie

Dans une lettre à Roger Blin datée du 23 septembre 1945, Artaud précise la date de son rejet du christianisme et de toutes les formes de religion :

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 envoûtement 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 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 irrégieux 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 lamas⁵⁸.

C'est donc la date du 1^{er} avril 1945 qu'il indique. Mais ce rejet ne s'est pas fait d'un seul coup et cette datation par Artaud lui-même doit être prise comme un simple repère; la date est donnée d'une manière très symbolique. En fait, le rejet s'effectue lentement avec une réflexion continue, ce que prouvent surtout, ainsi que ses lettres de l'époque, les cahiers dans lesquels il se met à écrire des pensées quotidiennes à partir du début de cette année-là. Qu'est-ce qui l'a alors amené à ce rejet ? Il n'y a pas de doute que

⁵⁸ Lettre à Roger Blin du 23 septembre 1945, *ibid.*, p. 120.

l'écriture et la douleur y ont joué des rôles essentiels. Pour mieux saisir le problème, je vais me focaliser sur une figure qui occupe la place centrale dans sa conversion au christianisme : la Vierge Marie.

La Sainte Vierge est une figure qu'il mentionne souvent à l'époque de conversion avec celle de Jésus-Christ. C'était d'abord dans sa relation avec Cécile Schramme qu'il y fait allusion en comparant leur relation à la Sainte Famille : « Nous étions vous et moi la Mère et le Père et la personne d'à côté était notre enfant ». Comme nous l'avons examiné, Artaud imputait sa division existentielle à la présence même du sexe et cherchait à trouver l'unité de son moi par l'unification des deux principes sexués et par l'effacement du sexe lui-même. C'est une auto-reproduction métaphysique, et paradoxale car elle ne peut pas se passer du sexe qu'elle refuse en même temps. La figure de la Sainte Vierge est donc invoquée pour résoudre ce paradoxe. Artaud l'invoque également dans *Les Nouvelles Révélations de l'Être* pour mettre fin à ce monde attaché aux formes :

Une force naturelle que la femme avait altérée va se libérer contre la femme et par la femme. Cette force est une force de mort.

ELLE A LA RAPACITÉ TÉNÉBREUSE DU SEXE. C'EST PAR LA FEMME QU'ELLE EST PROVOQUÉE MAIS C'EST PAR L'HOMME QU'ELLE EST DIRIGÉE. LE FÉMININ MUTILÉ DE L'HOMME, LA TENDRESSE ENCHAÎNÉE DES HOMMES QUE LA FEMME AVAIT PIÉTINÉE ONT RESSUSCITÉ CE JOUR-LÀ UNE VIERGE. MAIS C'ÉTAIT UNE VIERGE SANS CORPS, NI SEXE, ET DONT L'ESPRIT SEUL PEUT PROFITER⁵⁹.

⁵⁹ *Les Nouvelles Révélations de l'Être*, OCVII, pp. 127-128.

La figure de la Vierge privée de corps et de sexe symbolise le processus de l'abstraction des choses, après lequel le principe masculin qu'est l'esprit installe un ordre nouveau et juste dans le monde. Dans d'autres termes, elle est un filtre qui permet à Artaud d'atteindre à une unité suprême en s'identifiant lui-même à la figure de Jésus-Christ. Les deux figures contribuent ensemble à sa conversion.

Pendant son internement, la Sainte Vierge revient plusieurs fois dans ses écrits. Rappelons qu'il a refusé longtemps de reconnaître sa mère. Son refus atteint son paroxysme à la fin de l'année 1942, lorsqu'il s'agit de son transfert à Rodez contre son gré. Dans une lettre, Artaud, qui affirme alors être Antonin Nalpas, nie obstinément l'identité de sa mère, car sa vraie mère n'est autre que la Vierge Marie :

Madame,

Je ne partirai en aucune façon pour Rodez ni pour la province car ma véritable famille est à Paris *et vous n'en faites pas partie.*

La mère de Nanaqui est morte et son âme a quitté ce monde et vous n'êtes plus que le démon qui m'a *empoisonné* dans son corps.

D'ailleurs *et je vous l'ai déjà dit* : la mère de Nanaqui, Euphrasie Nalpas est ma fille, car je ne peux avoir de mère, et se dire ma mère en ce monde-ci c'est m'insulter. Je n'ai d'autre mère que la Vierge Marie. Et jamais Euphrasie Nalpas ma fille ne chercherait en ce moment à *m'éloigner* d'elle comme vous le faites *crapuleusement.* —

Ma *fille* Euphrasie m'aurait déjà fait sortir d'ici en toute liberté alors que vous faites exprès de perdre les lettres de sortie qui vous sont remises par le Préfet. —

Antonin Nalpas – J-C⁶⁰.

⁶⁰ Lettre à sa mère du 31 décembre 1942, Quarto, p. 872,

En effet, Artaud ne reconnaît pas sa mère puisque celle-ci ne le satisfait pas. Mais avoir comme mère la Vierge Marie répond à sa renaissance comme Antonin Nalpas, une existence vierge qui a vu le jour sans l'intermédiaire du contact sexuel. D'autre part, sa mère Euphrasie n'est pour lui que le double de la vraie Euphrasie, de même que le docteur Fouks et Jean Paulhan sont leurs doubles. En outre, la vraie Euphrasie est curieusement transformée en sa fille, la filiation étant inversée. On retrouvera cette inversion dans son invention d'une famille mythique. Le refus par Artaud de sa mère voit sa fin en même temps que son abandon du nom Antonin Nalpas. Le même jour où il écrit au docteur Ferdière la lettre citée plus haut qui annonce la retrouvaille de son nom, il écrit aussi à sa mère : « Je crois que j'ai dû vous faire souvent de la peine au cours de l'année écoulée, mais je vous écris aujourd'hui pour vous soulager et vous délivrer le cœur à mon sujet et pour que vous sachiez que l'amour profond, absolu et véritable que j'ai eu pour vous ne s'est départi une minute et aussi le grand respect filial que je vous dois et que vous avez toujours attendu de moi, [...]»⁶¹. Son optique est-elle donc mise au point ? Nous savons que ce n'est qu'une stabilisation provisoire. Et c'est juste à ce moment que la figure de la Vierge Marie se met à virer dans une tout autre direction pour subir des déformations.

On peut trouver le symptôme du changement de la figure de la Vierge Marie, par exemple, dans la lettre à Gaston Ferdière du même jour. Dans cette lettre, comme nous l'avons vu, il affirme avoir repris « la maîtrise de [s]oi ». Toutefois juste après cette

⁶¹ Lettre à sa mère du 17 septembre 1943, OCX, p. 90.

affirmation, on assiste à un symptôme du dédoublement de la Vierge Marie. Artaud explique la raison du choix du nom Nalpas et évoque le nom d'une ville et la « Légende » d'où provient ce nom :

Quant au nom de Nalpas, c'est comme je vous l'ai dit, le nom de jeune fille de ma mère, qui était fille de Louis et de Mariette Nalpas, et qui est née (ma mère) à Smyrne le 13 décembre 1870. Mais ce n'est pas pour cela que j'en ai parlé, et *je m'étonne grandement de l'avoir fait.*

Car ce nom a d'autre part des origines légendaires, Mystiques et sacrées qui auraient exigé qu'il fût laissé dans l'ombre du point de vue où il en a été question ici.

Vous connaissez dans le Midi un endroit non loin des bouches du Rhône et qui s'appelle LES SAINTES-MARIES-DE-LA-MER. Les Saintes Maries étaient QUATRE :

Marie-Bethsabée, Marie-Galba, Marie l'Égyptienne et la Sainte Vierge Marie Mère de Jésus-Christ. Et qu'elles ont abordé là en bateau après le Supplice du Golgotha.

Or la Légende dit et cela m'a été assuré par divers occultistes réputés à Paris que le nom civil et social de l'une d'entre elles était Nalpas, Marie Nalpas⁶².

Artaud mentionne plusieurs fois dans ses lettres de l'époque cette ville qui est un lieu de pèlerinage pour les gitans. Par exemple deux mois auparavant, il écrit à Frédéric Delanglade : « Jésus-christ, vous le savez peut-être, est le Roi des Bohémiens et c'est lui qui préside aux fêtes qui tous les ans le 25 mai ont lieu aux Saintes-Maries-de-la-Mer⁶³ ». Il n'est pas impossible qu'il ait visitée cette ville dans son enfance et qu'il évoque ce souvenir. Mais la « Légende » qu'Artaud raconte dans la lettre au docteur Ferdière ne coïncide pas avec la version généralement admise de cette légende, selon laquelle, ce sont Marie-Madeleine, Marie Salomé et Marie Jacobé qui ont

⁶² Lettre au docteur Ferdière du 17 septembre 1943, NER, p. 60.

⁶³ Lettre à Frédéric Delanglade du 18 juillet 1943, OCX, p. 67.

abordé à cet endroit. La raison de cette substitution n'est pas claire. Artaud confond-il Marie l'Égyptienne avec Marie-Madeleine comme on le fait parfois, ou avec Sara la noire qui servait Marie Salomé et Marie Jacobé, et est vénérée par les gitans ? À propos de Marie-Bethsabée et Marie-Galba, il est difficile de dire qui elles sont exactement. Et la légende selon laquelle la Vierge Marie aurait accompagné d'autres Marie et que l'une d'entre elles se serait appelée Marie Nalpas revient sans aucun doute à son invention. Néanmoins ce qu'il faut remarquer d'abord, plus encore que l'invention ou l'altération de la légende, c'est l'apparition de plusieurs Marie. Notons qu'Artaud lui-même est une Marie, car son nom entier est Antoine Marie Joseph; il le mentionne dans la lettre au docteur Ferdière. Sa mère aussi s'appelle Euphrasie Marie Lucie. D'ailleurs, comme il l'a écrit, sa grand-mère s'appelait également Marie. Certes ce prénom était très courant mais il est évident qu'il sert à Artaud de charnière pour lier sa généalogie à des légendes mystiques. Sous ce nom convergent ainsi des figures légendaires et concrètes.

Pour Artaud, à cette époque, la figure de la Vierge Marie elle-même ne semble pas encore avoir subi de grande modification. Toutefois cette apparition de plusieurs Marie semble annoncer un tournant de sa pensée. En effet dès 1945 dans ses premiers cahiers de Rodez, on voit qu'il ne cesse de réfléchir sur la nature de la Vierge Marie. C'est en même temps réfléchir sur sa propre existence, son "Incarnation" et la douleur dont il souffre toujours. Au cours de cette réflexion, il invoque encore les autres Marie qu'il mentionne dans la lettre au docteur Ferdière citée ci-dessus et d'autres femmes mythiques ou réelles, et il superpose ces figures à celle de la Vierge Marie. Dans ses cahiers, il est très souvent difficile de trouver un sens précis à chacune des notes. Sa

pensée paraît instable et change parfois grandement d'une note à l'autre. En outre, il ne les écrit pas dans l'ordre; il arrive qu'il en prenne un puis passe à un autre sans avoir achevé le premier, qu'il reprend par la suite. Il est donc impossible de suivre le changement de sa pensée dans l'ordre strictement chronologique. Mais on peut y constater grosso modo ceci : la figure de la Vierge Marie qui était une sorte de médiation transparente entre Dieu et le moi, perdra sa pureté par le dédoublement.

Parmi les figures de femmes légendaires ou réelles qu'Artaud superpose à celle de la Vierge Marie dans les cahiers, la plus signifiante serait celle de la Vierge noire, figure négative dans un sens de la Vierge Marie. Il en fait plusieurs fois mention. Par exemple dans le cahier 4, qu'on suppose dater de mars 1945, Artaud mentionne la Vierge noire de l'abbaye de Saint-Victor à Marseille :

La Vierge noire de Saint-Victor est sainte Philomène,

Le premier esprit de Virginité de Ciel après la Sainte Vierge.

C'est sainte Philomène qui avec son cercle de cœurs a été appelée la Bonne Mère priée par les matelots sur la mère [*sic*] et celle donc qui distribua en principe le Cœur de Dieu aux êtres,

mais cela sera changé et elle remontera avec Dieu au ciel un jour proche parce que les êtres n'ont pas mérité son cœur mais n'ont cherché qu'à le lui voler en la violant journellement dans son cœur⁶⁴.

L'appellation « la Bonne Mère priée par les matelots » doit être normalement attribuée à la Basilique Notre-Dame de la Garde de Marseille, qui se trouve, avec une statue de la Sainte Vierge au sommet, sur un piton côtier, tandis que La Vierge noire est installée

⁶⁴ OCXV, p. 67.

dans la crypte de l'abbaye située en bas du piton. Il y a donc dans cette note un renversement vertical. Sainte Philomène est un des noms les plus fréquemment cités dans les cahiers. On ne connaît pas clairement l'attachement d'Artaud à cette jeune martyre dont on a découvert les ossements à Priscille au début du 19^e siècle et dont la vénération s'est diffusée à la suite de miracles. La statue de Saint-Victor ne représente pas cette martyre; certains la considèrent comme provenant d'Isis. Les statues de la Vierge noire sont répandues dans le monde. Mais leur couleur n'a pas une origine commune : certaines sont noires simplement à cause de salissures, d'autres sont supposées être des survivances des déesses-mères préhistoriques telles Cybèle et Isis. Il faudrait rappeler aussi qu'aux Saintes-Maries-de-la-Mer, il y a une statue noire qui représente Sara la noire. On ne sait pas à quel point Artaud s'intéressait à ces divers aspects de la Vierge noire. Pourtant, il est évident que son grand intérêt pour cette figure vient de ce que la couleur noire représente pour lui la douleur. On trouve plus loin dans le même cahier cette phrase : « La Noire ne fut noire que par la douleur répulsive⁶⁵ ». Dans la note citée plus haut, Artaud imagine l'Assomption de la Vierge noire. Ainsi elle se délivra de la douleur. Mais cette image est sans aucun doute loin de la réalité dans laquelle se trouve Artaud. La douleur dont il souffre l'oblige à avoir conscience de la pesanteur de son corps qui ne lui permet pas de remonter au ciel.

Artaud renverse le mouvement et fait descendre la Vierge noire dans l'abîme de douleur. Dans le cahier 6 également utilisé en mars 1945, il note ceci :

⁶⁵ *Ibid.*, p. 73.

Est-il que la Sainte Vierge ne peut pas descendre comme le christ mais rester en haut pour le recueillir dans son repos et qu'il y a une Vierge noire qui le suit au plus bas du mal ou que Dieu a coupé la Sainte Vierge en deux. Celle qui reste en haut est Marie et je n'en veux plus. Je ne suis pas l'homme du repos, de la halte arrêt de l'être et qui coupe la Sainte Vierge en deux pour se donner à lui aussi d'exister comme tout le monde, je suis la douleur perpétuelle qui ne se repose pas et ne se fatigue pas⁶⁶.

La douleur accompagne toujours la vie d'Artaud et conditionne sa pensée. Pendant son internement, comme nous l'avons vu, elle ne fait qu'aggraver. Le manque de nourriture due aux conditions de la guerre, les électrochocs qu'on lui a fait subir à maintes reprises, tout cela rend sa douleur plus atroce. Il écrit à sa mère le 25 août 1944 : « — Je sens, vois-tu, que mon âme à la fin s'en va à force d'être cloîtré et de ne pas avoir tout le nécessaire et que bientôt je ne pourrai plus résister à cette éternelle douleur⁶⁷ ». À « la douleur perpétuelle », l'unité métaphysique du soi assurée par Dieu ne pourra pas résister. Mais après l'effondrement de cette unité, Artaud doit s'affronter encore à son corps torturé. C'est comme sorte de réceptrice de sa douleur physique qu'il invoque temporairement la figure de la Vierge noire. D'autre part, il n'a plus besoin de Dieu. Dans une note ajoutée en vue de la publication à la lettre à Arthur Adamov du 24 mars 1945, il écrit :

Le Père ne fut pas le maître de son corps, mais la douleur du corps a formé tous les Pères et tué éternellement le sien : Dieu. Car elle eut un autre nom, que Marie Mère des

⁶⁶ *Ibid.*, p. 176.

⁶⁷ Lettre à sa mère du 25 août 1944, OCX, p. 256.

Sept Douleurs mérita : et qui est son Fils et l'Autre : celui qui ne sera jamais Dieu mais son éternel assassinat : une croix avec l'Invisible *dedans*, en lutte contre l'infini Démon⁶⁸.

Artaud n'admet plus comme le créateur celui qui n'a pas de corps, c'est-à-dire ne subit pas de douleur. Il n'y a pas d'incarnation ni de parturition sans douleur. Ainsi il repousse Dieu le Père et abandonne la voie de l'abstraction. Dans une lettre au docteur Jean Dequeker du 6 avril 1945, il écrit : « Dieu le rêve a manqué l'esprit du corps parce qu'il a eu peur de ce point de mort où la douleur devenait obscène, et qu'il a voulu s'écarter de son corps au lieu de foncer au dedans du corps afin d'en écarter tout l'obscène, qui n'est jamais que le rêve *profus* de la mort et de la douleur⁶⁹ ». Dans la même lettre, il renie l'expression « une vierge sans corps, ni sexe » qu'il a faite dans *Les Nouvelles Révélations de l'Être* huit ans avant :

Et je ne me rendais pas compte à quel point ce poème était pervers. Car livrer l'idée de la Vierge à l'esprit, et la lui livrer d'abord, et ensuite la lui livrer sans corps c'est lui faire naître un sexe automatiquement. Que peut faire l'esprit d'une idée sinon de s'y introduire ou de se rouler en elle et autour d'elle, car l'esprit n'a jamais été autre chose que l'allongement étendu d'un corps, et le corps est l'infinitésimal et inaccessible atome du principe de toute irréductibilité et ce principe ne peut pas être esprit puisqu'il n'est qu'un point invisible et qu'il ne pense pas et ne bouge pas, mais il est corps d'abord en vérité et c'est bien du corps que l'esprit est sorti et non l'esprit du corps. Ce qui veut dire qu'avant de naître en personne il a d'abord fallu mériter d'être corps par additionnement des invisibles du corps et tout ce qui est désir ou esprit, que ce soit Dieu ou le Saint-Esprit, ne peut que disparaître devant la haine du corps qui est tout ce qui a souffert dans l'homme et

⁶⁸ Notes ajoutées à la lettre à Arthur Adamov du 24 mars 1945, OCXI, p. 67.

⁶⁹ Lettre au docteur Jean Dequeker du 6 avril 1945, *ibid.*, p. 72.

mérité un jour d'être un homme, quand l'esprit ne l'a jamais mérité, car pour être pensée consciente il a fallu souffrir la réduction des corps⁷⁰.

Le retour du corps marque celui d'Artaud de sa conversion christique. Toutefois il ne voit pas ce « corps » au sens habituel. Ce « corps », qui est « l'infinitésimal et inaccessible atome du principe de toute irréductibilité », se trouve hors de la portée de ce que l'esprit peut penser, imaginer ou rêver. Le « corps » n'a donc pas d'unité, et il n'y a pas de distinction entre la pureté et l'obscénité ni entre la santé et la maladie. Ce ne sont que des idées que l'esprit donne au corps, seule la douleur qui le traverse peut le définir. C'est une sorte de "bas matérialisme" ou une infra-physique.

La figure de la Vierge Marie, en se dédoublant et en s'altérant, prépare ainsi un nouveau regard d'Artaud sur le corps. On trouve cette altération aussi au niveau de son écriture. Dans ses cahiers apparaissent souvent des mots insolites qui échapperaient au contexte et au symbolique. « Otarie » est l'un d'eux et apparaît plusieurs fois quand Artaud parle de la Vierge Marie ou d'autres femmes. Par exemple dans le cahier 5, on trouve cette phrase : « Celle que j'aime et qui sur la terre est cette femme noire qui marche comme une otarie m'aime aussi parce qu'elle est mon âme, et où pourrais-je avoir une âme si cette femme ne la portait pas⁷¹ ». Ou quelques pages plus tard, celle-ci : « et il faut que la Sainte Vierge Absolue Marie tire toute cette capacité incarnatoire de douleur du corps temporellement incarné de l'otarie⁷² ». Dans

⁷⁰ *Ibid.*, p. 73.

⁷¹ OCXV, p. 90.

⁷² *Ibid.*, p. 93.

Artaud/Joyce, le corps et le texte, Evelyne Grossman considère ce mot comme anagramme du nom d'Artaud⁷³. Ce type de défiguration est un procédé fréquent dans ses derniers écrits : on en trouve plusieurs exemples dans des anagrammes comme « ARTO » et dans des phrases glossolaliques. Artaud laisse tomber certaines lettres d'un nom et change son orthographe, comme si une secousse avait traversé ce nom. De même manière, on peut deviner dans le mot « otarie » aussi une déformation du nom de Marie, qui, en devenant une otarie, retombe sur la terre. Que ce nom provienne d'Artaud ou de Marie, on ne peut plus y reconnaître sa forme originale. La douleur ne leur donne pas lieu de s'identifier et les jette sans cesse dans la transformation et l'amputation. L'identité assurée par Dieu ou l'esprit, Artaud la met en doute, tandis que ce qui reste après, c'est le corps qui subit la douleur et qui s'agrège et se diffuse par là. Ainsi en s'exposant à la déformation, la figure de la Vierge Marie elle-même ne reste pas telle quelle et perdra sa place dans les écrits d'Artaud.

Artaud affirme désormais être son propre créateur. Lui, qui a une Marie dans son nom, s'identifie à la Sainte mère et la dépasse en douleur. La mère, c'est maintenant lui. Il écrit dans le cahier 25, qui date vraisemblablement d'août 1945 :

éloigner le sexe de soi afin de toujours flotter dans l'étendue est ce qu'a fait
Jésus-christ pour être dans le placenta de la mère quand il n'y a pas de mère éternelle
(laquelle ne fait qu'une déchirure de crime)
mais un Taraud père
qui est mère et père

⁷³ Cf. Evelyne Grossman, *Artaud/Joyce, le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996, p. 166.

la mère c'est moi et j'ai de petites mères, mes filles premières-nées⁷⁴.

Pendant qu'il était en quête de son unité et de sa pureté, il a toujours écarté le sexe comme un danger qui compromettrait cette quête. Dans l'union amoureuse qu'il rêvait, il voyait un abîme où les flots des choses anéantiraient son unité. Maintenant comme mère, il veut rester et descendre dans cet abîme d'où il engendre ses « filles », des êtres qui sont comme des membres détachés de son corps au cours de souffrance. Il ne s'agit plus des principes sexués à unifier, mais de substances insignifiantes ou plutôt immondes. Dans une lettre à Henri Parisot du 6 octobre 1945, Artaud nomme ainsi la mère qu'il est : « Madame Morte, qui depuis le siècle des siècles sonde sa colonne de morte, sa colonne anale de morte, dans l'excrément d'une survie abolie, cadavre aussi de ses mois abolis, et qui pour le crime de n'avoir pu être, de jamais n'avoir pu être un être, a dû tomber pour se sonder mieux être, dans ce gouffre de la matière immonde et d'ailleurs si gentiment immonde où le cadavre de Madame Morte, de madame utérine fécale, madame anus, géhenne d'excrément par géhenne, dans l'opium de son excrément, fomenté fama, le destin fécal de son âme, dans l'utérus de son propre foyer⁷⁵ ». Après le changement radical de perspective, quel statut ses lettres peuvent-elles avoir ?

⁷⁴ OCXVII, p. 181.

⁷⁵ Lettre à Henri Parisot du 6 octobre 1945, *Lettres de Rodez*, OCIX, p. 174.

5. *Lettres volées et volantes*

Bien qu'elles restent tributaires des conditions dans lesquelles elles ont été rédigées, les lettres ont le pouvoir de s'affranchir de l'espace et du temps. Leur scripteur pourrait en retirer un sentiment d'omniprésence. Artaud écrit le 15 mars 1946 dans une lettre à Colette Thomas, femme d'Henri Thomas : « — Je vous dis cela aussi comme du fond du temps, [...] »⁷⁶ (il dira encore dans *Ci-gît*, écrit novembre de la même année : « Je dis / de par dessus / le temps / [...] »⁷⁷). Mais cela ne veut pas dire qu'il pense sérieusement à la communication pleine qui se réaliserait sans aucune médiation. J'examinerai la temporalité des lettres de ses dernières années dans le dernier chapitre, mais il est évident qu'Artaud est très conscient de la limite matérielle de ses messages; il ne peut pas ne pas l'être. On le voit parfois dans ses lettres de Rodez se lamenter sur la mauvaise condition de la communication qui découle de la guerre ou de l'administration asilaire qui retient certaines lettres. Par exemple en octobre 1944, étonné à la réception de deux lettres de sa mère, lettres antérieures de deux mois d'après leurs dates, il lui répond : « Je n'ai cessé de penser à toi et j'étais désolé à l'idée que tu ne recevrais pas de nouvelles de moi parce que les communications étaient coupées »⁷⁸. Ou en mai 1945, il reproche à Paulhan de ne pas répondre à ses lettres : « Je sais que votre cœur ne me quitte jamais, et il devient alors pour moi absolument inexplicable que

⁷⁶ Lettre à Colette Thomas du 15 mars 1946, OCXIV★, p. 84.

⁷⁷ *Ci-gît*, OCXII, p. 100.

⁷⁸ Lettre à sa mère du 9 octobre 1944, OCX, p. 258.

vous n'avez jamais répondu aux trois dernières lettres que je vous ai envoyées, [...]»⁷⁹ ». Artaud isolé de ses amis, la communication avec eux est difficile à établir hors du moyen épistolaire. Toutefois, ce moyen est si précaire qu'il ne veut pas tout confier à ses lettres. Il écrit à Paulhan en septembre 1945 : « il s'est passé ici à l'asile de Rodez une chose ignoble que je n'ai pas pu vous écrire par lettres, [...]»⁸⁰ ». Et en mars 1946, en dénonçant à Marthe Robert encore les complots des initiés, il continue : « — Ceci dit grosso modo et que je vous expliquerai mieux de vive voix⁸¹ ». Il ne cesse ainsi de demander à ses destinataires de venir le voir. On peut y constater sa préférence depuis toujours pour les rencontres “en chair et en os”, mais cette préférence semble renforcée d'une part par la censure opérée par l'asile et d'autre part par la précarité des voies postales d'alors. Toutefois, on note en même temps que l'importance que donne Artaud aux lettres grandit à la fin de son internement, notamment à partir de septembre 1945. Le fait qu'il mentionne de plus en plus fréquemment “lettre recommandée” en haut de la première page semble en témoigner.

En effet à partir de cette époque, il commence à écrire des lettres importantes, dont certaines sont destinées à la publication dès leur rédaction. Son intérêt pour la publication, accru depuis l'année 1945, s'explique non seulement par le changement de sa pensée mais aussi par celui de la situation extérieure : la fin de la guerre et la reprise des activités littéraires. Il se peut que, sa libération étant prévue, Artaud ait préparé son

⁷⁹ Lettre à Jean Paulhan du 3 mai 1945, OCXI, p. 83.

⁸⁰ Lettre à Jean Paulhan du 25 septembre 1945, *ibid.*, p. 122.

⁸¹ Lettre à Marthe Robert du 26 mars 1946, *Suppôts et Supplications*, OCXIV★, p. 96.

retour à la vie publique. Certes en 1944, la revue *Poésie 44* a publié son adaptation du « Bébé de feu » de Robert Southwell. C'est sa première publication depuis la lettre à Adrienne Monnier de 1939. Mais celle-là avait été faite à l'initiative du docteur Ferdière et Artaud en corrigera le texte en 1946, comme ceux écrits pendant sa conversion christique. La publication qui marque son vrai retour est sans aucun doute celle des *Lettres de Rodez* en avril 1946⁸², recueil de cinq lettres destinées à Henri Parisot entre le 17 septembre et le 27 novembre 1945⁸³.

L'éditeur Henri Parisot entre en contact avec Artaud à la fin de l'année 1943, pour lui proposer la réédition chez Rober-J. Godet de « D'un voyage au Pays des Tarahumaras ». Artaud y consent, mais le projet reste sans suite jusqu'en juillet 1945, où Parisot lui propose de publier les textes lui-même. Artaud lui donne son accord, à condition de remplacer le « Supplément », déjà écrit en janvier 1944, par une lettre, dans laquelle il récuse violemment ce « Supplément » écrit en état de conversion : « *j'ai eu l'imbécillité de dire [dans le « Supplément »] que je m'étais converti à Jésus-christ alors que le christ est ce que j'ai toujours le plus abominé, et que cette conversion n'a été que le résultat d'un épouvantable envoûtement qui m'avait fait oublier à moi-même*

⁸² Cette publication ne s'est pas faite sans obstacle. Le docteur Ferdière a voulu l'empêcher pour « défendre les biens des aliénés placés sous son autorité ». Cf. OCIX, pp. 278-279, note 4.

⁸³ Artaud exprimait son souhait d'ajouter au recueil aussi une lettre à Parisot du 9 décembre accompagnée d'un texte de style épistolaire intitulé « L'Évêque de Rodez ». Mais ces textes n'y apparaissent pas, vraisemblablement à cause de la pénurie de papier.

ma nature [...]»⁸⁴. Au cours de leur correspondance, Parisot propose encore à Artaud de publier ses lettres suivantes en un volume, ce qu'il accueille avec plaisir : « Je vous remercie de toute mon âme, et vous ne pouvez savoir à quel point je tiens à ce qu'elles paraissent toutes, [...]»⁸⁵. On peut y voir une répétition de la *Correspondance avec Jacques Rivière*. Mais Artaud, qui insistait sur l'authenticité de sa maladie vingt ans auparavant, est obligé maintenant de dénier sa maladie pour obtenir sa libération. Dans la même lettre, il explique ce qui le motive à publier ces lettres : « je veux que la conscience des derniers amis que je peux avoir sur terre, et qui sont mes derniers lecteurs, soit éclairée et comprenne que je n'ai jamais été fou ni malade, et que mon internement est le résultat d'un épouvantable complot occulte où toutes les sectes d'initiés chrétiens, catholiques, mahométans, juifs, bouddhistes [*sic*], brahmaniques, plus les lamas des lamasseries thibétaines [*sic*], ont participé⁸⁶ ». À la fin de la lettres (et aussi du recueil), il écrit : « Ceci est toute la vérité de mon histoire et de ma vie⁸⁷ ». Il veut donc dissiper par cette publication les malentendus des amis et de la société concernant sa maladie et son internement en y déployant sa vie telle quelle. Sur ce point, comme je l'ai déjà mentionné dans le premier chapitre, Artaud est très proche de Rousseau, notamment le Rousseau qui écrivait à Malesherbes, afin de donner les raisons sur sa retraite, les lettres qui ont constitué le germe des *Confessions* et qu'il pensera à

⁸⁴ Lettre à Henri Parisot du 7 septembre 1945, *Les Tarahumaras*, OCIX, p. 51.

⁸⁵ Lettre à Henri Parisot du 27 novembre 1945, *Lettres de Rodez*, *ibid.*, p. 186.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 186-187.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 189.

publier. Rousseau écrit dans une lettre datée du 4 janvier 1762 : « Je me peindrai sans fard, et sans modestie, je me montrerai à vous tel que je me vois, et tel que je suis, car passant ma vie avec moi je dois me connaître et je vois par la manière dont ceux qui pensent me connaître interprètent mes actions et ma conduite qu'ils n'y connaissent rien⁸⁸ ». Mais, malgré ces manifestations semblables et leur manie de la persécution, il y a une grande différence entre les raisons des deux écrivains de raconter leur vie. C'est que, chez Artaud, sa "nature" est exposée au risque de perte. En effet, ce qu'il raconte dans les *Lettres de Rodez* et d'autres lettres de l'époque, ce sont des histoires de perte. Dans sa vie, tout est volé ou truqué, sa "nature", sa naissance et même sa mort. À partir de sa lettre du 6 décembre 1945, destinée à Parisot mais non envoyée, Artaud répétera, dans ses lettres, une histoire selon laquelle il était déjà vivant il y a deux mille ans. Il s'appelait Mr Artaud et c'est lui qui a été crucifié au Golgotha à la place de Jésus-Christ qui s'appelait alors Antonin Nalpas : « — Je me souviens aussi du supplice ignoble du crucifiement en un lieu nommé Golgotha et du cri qui m'enleva les entrailles lorsque la croix fut redressée et plantée, et que tout mon corps d'un coup plongea vers la terre sous les clous qui le retenaient par les mains et par les pieds⁸⁹ ». Jésus-Christ lui a dérobé sa douleur et sa mort.

Rappelons-nous que le motif du vol a été toujours présent chez lui depuis la *Correspondance avec Jacques Rivière* : « Un quelque chose de furtif qui m'enlève les

⁸⁸ Jean-Jacques Rousseau et Chrétien-Guillaume de Lamoignon de Malesherbes, *Correspondances*, Paris, Flammarion, 1991, p. 166.

⁸⁹ Lettre à Henri Parisot du 6 décembre 1945, *Suppôts et Supplications*, OCXIV★, p. 72.

mots *que j'ai trouvés* ». Nous avons vu aussi dans ce chapitre qu'il accusait le vol de son passeport grec à Dublin, lequel devait l'identifier comme Antoneo Arlanapulos. Cette phobie d'être volé devient de plus en plus extravagante et culmine depuis la dernière période de son séjour. Ses écrits en sont sans cesse la cible sont parfois volés ou plagiés même avant d'être écrits. Par exemple, il affirme que des vers de *L'Ombilic des limbes* ont fait l'objet d'un plagiat dans le *Dictionnaire d'Hagiographie*, ouvrage dans lequel il croyait, avant de partir en Irlande, avoir trouvé une prophétie concernant son destin. Il écrit à madame Jean Dubuffet : « Mon histoire n'est donc pas celle de cette prophétie qui en 1894, 2 ans avant ma naissance, contenait des tronçons de vers de *l'Ombilic des limbes* publié en 1925, mais une autre histoire qui essaye par tous les moyens d'échapper à celle de cette prophétie qui *avant* ma naissance lisait mes vers dans ma tête de mort-né⁹⁰ ». Ou encore à propos d'une adaptation du chapitre « Humpty Dumpty » de *La Traversée du miroir*, qu'il a effectuée en 1943 à l'instigation du docteur Ferdière, il se sent plagié par Lewis Carroll. Lorsque la version revue de ce texte est publiée, sous le titre de *L'Arve et l'Aume*, en 1947 par Marc Barbezat l'éditeur, Artaud lui confesse : « J'ai eu le sentiment, en lisant le petit poème de Lewis-Carroll sur les poissons, l'être, l'obéissance, le "principe" de la mer, et dieu, révélation d'une vérité aveuglante, ce sentiment que ce petit poème c'est moi qui l'avais et pensé et écrit, en

⁹⁰ Lettre à madame Jean Dubuffet du 29 novembre 1945, *ibid.*, p. 61.

d'autres siècles, et que je retrouvais ma propre œuvre entre les mains de Lewis Carroll⁹¹ ». D'où vient ce sentiment ?

Avant d'aborder cette question, voyons un autre exemple de vol qu'Artaud évoque dans les *Lettres de Rodez* en même temps que l'adaptation de Lewis Carroll. C'est un livre légendaire, sans existence réelle, intitulé *Letura d'Eprahi Falli Tetar Fendi Photia o Totre Indi*. Il en parle dans une lettre à Parisot du 22 septembre :

Et j'ai, en 1934, écrit tout un livre dans ce sens, dans une langue qui n'était pas le français, mais que tout le monde pouvait lire, à quelque nationalité qu'il appartint. Ce livre malheureusement a été perdu. Il a été imprimé à très peu d'exemplaires, mais des influences abominables de personnes de l'administration, de l'église, ou de la police se sont entremises pour le faire disparaître, [...] ⁹².

Artaud lui-même sait à peine ce que ce livre légendaire contenait. Une réminiscence lui permet d'imiter tant bien que mal cette langue, d'où proviennent des phrases glossolaliques éparses dans ses derniers écrits : « Voici quelques essais de langage auxquels le langage de ce livre ancien devait ressembler⁹³ ». On est tenté de voir ici une variation du vieux rêve de la communication pleine. Mais il me semble que l'on doit prêter plus d'attention au fait que ce livre ait disparu et que cette perte soit irréparable.

⁹¹ « Post-Scriptum », OCIX, p. 147. Ce texte est originellement le post-scriptum d'une lettre à Marc Barbezat du 23 mars 1947 (Cf. *L'Arve et l'Aume* suivi de *24 lettres à Marc Barbezat*, Décines, l'Arbalète, 1989, pp. 65-66).

⁹² Lettre à Henri Parisot du 22 septembre 1945, *Lettres de Rodez*, OCXI, p. 171.

⁹³ *Ibid.*, p. 172.

Il faut considérer le contexte dans lequel Artaud évoque ce *Letura d'Eprahi*. Dans la lettre où il le mentionne pour la première fois ainsi que dans celle qui la suit dans les *Lettres de Rodez*, il tente de donner sa définition de la poésie et du poète; dans la deuxième lettre, il parle de « la poésie fécale » de Madame Morte que j'ai présentée dans une citation plus haut. Dans la première, il cite le nom de Lewis Carroll comme un contre-exemple, et on peut voir dans ce rejet la cause de son sentiment d'être plagié. Il croit que Jabberwocky, un poème qualifié de non-sens qui apparaît dans *La Traversée du miroir*, est un plagiat de *Letura d'Eprahi* :

Jabberwocky est l'œuvre d'un profiteur qui a voulu intellectuellement se repaître, lui, repu 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 mauvais⁹⁴.

Artaud, qui a vécu le non-sens par sa douleur et dans son corps, déteste Lewis Carroll, parce qu'il sent que celui-ci fabrique un effet de non-sens sans souffrance mais par un travail purement intellectuel. Autant dire pour lui que Lewis Carroll vole sa propre douleur ainsi que Jésus-Christ. À Lewis Carroll, il oppose Villon, Baudelaire, Poe et Nerval, poètes qui ont souffert comme lui :

J'aime les poèmes des affamés, des malades, des parias, des empoisonnés : François Villon, Charles Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval, et les poèmes des suppliciés du langage qui sont en perte dans leurs écrits, et non des ceux qui s'affectent perdus pour mieux étaler

⁹⁴ *Ibid.*, p. 170.

leur conscience et leur science et de la perte et de l'écrit. Les perdus ne le savent pas, ils bêlent ou brament de douleur et d'horreur. Abandonner le langage et ses lois pour les tordre et dénuder la chair sexuelle de la glotte d'où sortent les âcretés séminales de l'âme et les plaintes de l'inconscient est très bien, [...] ⁹⁵.

La poésie doit donc sentir la douleur vécue, le pourrissement, le déchirement, la perte. C'est après sa redéfinition de la poésie qu'Artaud mentionne *Letura d'Eprahi*. Comment peut-on considérer cette mention dans cette perspective ? Artaud ne le fait-il pas pour affirmer que ce rêve est bien perdu et que cette langue universelle volée n'est plus réparable dans son intégralité plutôt que pour évoquer le vieux rêve de la communication pleine ou que pour exprimer son désir de réparer une langue universelle ? Même si ce livre avait existé, il aurait été écrit pour être agressé et perdu. Ses messages ne sont plus destinés à traverser un espace transparent pour transmettre des mots intacts avec leur sens propre.

Il ne faudrait pas confondre la disparition de cette langue avec la disparition de toutes les formes qui devait précéder, ainsi qu'Artaud le prévoyait au cours de son voyage en Irlande, l'arrivée du règne métaphysique, du règne de la vérité (la Réalité) dans lequel les âmes réveillées pourraient communiquer entre elles directement, sans médium, rendant alors les lettres inutiles. Chez Artaud, la correspondance a toujours été, malgré son importance constante, en quelque sorte un pis-aller. Sa tentative de réaliser par elle sa propre unité montrait des fissures; c'est donc à la disparition totale des lettres, de l'écriture, qu'il a enfin recouru. Mais, maintenant qu'il n'a plus besoin de l'unité et

⁹⁵ *Ibid.*, p. 170-171.

qu'il la repousse, il me semble qu'il voit dans l'épistolaire sa plus grande valeur : la possibilité de la perte ou de la dispersion. Certes, il n'a pas l'intention d'égarer ses lettres volontairement. Il mentionne sans cesse « lettre recommandée » en haut de la première page et demande impatiemment confirmation de leur réception. Mais la lettre envoyée ne lui appartient plus. Dès qu'elle est destinée à quelqu'un, elle est déjà susceptible d'être volée et de s'envoler. Envoyer une lettre, c'est la perdre. Dans « Le Facteur de la vérité », Jacques Derrida, en critiquant l'interprétation phallogocentrique par Lacan de *La Lettre volée* de Poe (« ce que veut dire “la lettre volée”, voire “en souffrance”, c'est qu'une lettre arrive toujours à destination »), écrit « une lettre n'arrive pas toujours à destination et, dès lors que cela appartient à sa structure, on peut dire qu'elle n'y arrive jamais vraiment, que quand elle arrive, son pouvoir-ne-pas-arriver la tourmente d'une dérive interne⁹⁶ ». Ses lettres ne sont plus convoquées pour assurer son identité, pour compléter son manque, mais pour se diviser et s'égarer.

Dans la lettre à Paulhan du 10 novembre 1945 où il parle de leur communion télépathique, Artaud écrit : « ce qui est le moi ou le soi n'est pas axé sur une perception unique, et que le moi n'est plus unique parce qu'il est dispersé dans le corps au lieu que le corps soit rassemblé sur soi-même dans une égalité sensorielle absolue, et ne compose une perception d'absolue⁹⁷ ». Le moi, dispersé dans le corps, échappe à l'unification. Trois semaines plus tard, il décrit à Paulhan dans une « phrase chaotique »

⁹⁶ Jacques Derrida, *La Carte Postale, de Socrate à Freud et au-delà*, op. cit., p. 517.

⁹⁷ Lettre à Jean Paulhan du 10 septembre, OCXI, p. 103.

comment il a essayé de communiquer avec lui « de loin ». Cette phrase fait se demander si l'on peut toujours qualifier cette communion de télépathique. Pour faire signe à Paulhan, Artaud sonde son corps. La communion ne se fait pas sans médium :

[...] j'ai vu votre âme de loin et lui ai fait quelques signes avec la main et le souffle dans l'espace pendant que dans l'utérus de mon sexe avec mon souffle je cherchais ce que je suis et veux être en formant des taus ou des barres au bas de mon abdomen, entre mes cuisses, dans mon anus, dans l'utérus de ma rotule gauche, avec mon souffle senti en épanchement de synovie dans l'anus et l'utérus de la rotule, et tout mon désir poussé jusqu'à la maladie, l'appétit veux-je dire effréné d'enfin vivre, comme deux fesses, deux postérieurs intenses au sommet, au sommet dans ce sondant de l'insondable interne dans le fond du milieu, dans le milieu du fond de cette monstrueuse terre osseuse de la masse, du sondant interne, le fémur droit, — et à la porte du mon fémur droit, ces fesses postérieures de vivre, elles-mêmes comme un caïn remords, comme les seins équivalent des fesses à la porte d'une interne faim remords : la faim fémur, tibia, d'à rotule, verticale toujours de l'abyssale faim d'être ne veut pas son ascension mais son sexuel anal, kraumatique, son *chromatique* approfondissement⁹⁸.

La tentative de communion est ainsi corporelle et aussi scripturale car c'est sans doute par le dérangement du signifiant qu'Artaud découvre son corps. L'écriture fait et défait son corps. En juillet 1946, dans une lettre à Peter Watson, l'éditeur d'une revue anglaise *Horizon*, écrite pour présenter son œuvre aux lecteurs anglais, il appelle son travail « l'escharrasage à perpétuité » ou le « raclement indéfini de la plaie⁹⁹ ». Les feuilles de ses lettres sont des escarres qui tombent de ses plaies. Elles s'envolent et tombent dans une terre inconnue.

⁹⁸ Lettre à Jean Paulhan du 1^{er} octobre 1945, OCXI, pp. 126-127.

⁹⁹ Lettre à Peter Watson du 27 juillet 1946, OCXII, p. 236.

6. Communauté de la douleur

En expliquant la raison de la publication des *Lettres de Rodez*, Artaud écrivait : « je veux que la conscience des derniers amis que je peux avoir sur terre, et qui sont mes derniers lecteurs, soit éclairée et comprenne que je n'ai jamais été fou ni malade ». Même si les messages peuvent se perdre, il espère naturellement que ceux-ci arriveront à ses amis possibles, au-delà du destinataire nommé (Henri Parisot). De Rodez, il demande sans cesse à ses amis de le visiter, de venir le libérer. Effectivement, certains d'entre eux lui rendent visite et les démarches en vue de sa sortie de l'asile commencent : Artaud reçoit ainsi Arthur Adamov et Marthe Robert en février 1946, puis Colette et Henri Thomas en mars. Ce n'est pourtant pas seulement eux qu'il attend, il y a selon lui d'autres personnes déjà en route pour Rodez qui n'y sont pas encore arrivées. Dans une lettre à madame Jean Dubuffet du 2 décembre 1945, il écrit : « plusieurs personnes qui ont pris le train avec des aliments et tout ce qu'il me faut ne sont jamais arrivées ici¹⁰⁰ ». Depuis son internement, il a évoqué de temps en temps dans ses lettres un groupe d'amis qui se battait pour sa libération contre les initiés. Dès la dernière moitié de l'année 1945, l'évocation de ce groupement est de plus en plus fréquente; il constitue tantôt une armée¹⁰¹ tantôt une compagnie théâtrale, avec elle

¹⁰⁰ Lettre à madame Jean Dubuffet du 2 décembre 1945, *Suppôts et Supplications*, OCXIV★, pp. 68-69.

¹⁰¹ Dans une lettre à Colette Thomas du 27 mars 1946, on trouve cette phrase : « une petite armée qui existe et vit comme par exemple un groupe de chouans ou un soulèvement d'anciens esclaves [*ibid.*, p. 99] ».

Artaud compte partir pour le Tibet. Il demande à ses destinataires de le rejoindre : « *je compte un jour*, écrit-il à Parisot, *aller au Thibet [sic] pour me vider de dieu et de son saint-esprit. M’y suivrez-vous ?*¹⁰² ». Et il convie Marthe Robert dans ces termes :

[...] j’ai l’intention de constituer une compagnie théâtrale quand je pourrai partir pour Paris. J’espère que vous voudrez en faire partie. Car je ne prendrai avec moi que des êtres de cœur fidèle¹⁰³.

Mais par la publication de ses lettres ou par l’intermédiaire de ses destinataires, il veut que ses messages parviennent à la connaissance d’autres amis à qui il ne peut pas s’adresser directement, ne sachant pas où ils sont. À leur tête, il compte ses “filles premières-nées” ou “ses filles de cœur à naître”, un fameux groupe de filles imaginaires inventées à partir d’êtres réels, une famille que l’on pourrait considérer comme un antipode de la Sainte Famille. Ces filles sont fréquemment mentionnées dans les cahiers et les lettres de ses dernières années, et il me semble que de leur présence se dessine un réseau épistolaire qui est tout à fait différent du précédent. Nous avons vu dans la publication de ses textes épistolaires des années 1920 la figure de l’Autre au-delà des destinataires réels, instance qui lui assure l’unité. Certes, on peut penser qu’il continue à s’adresser à cet Autre en publiant ses lettres bien que ce soit maintenant exclusivement pour s’en débarrasser. Mais les lettres, détournées par leur “pouvoir-ne-pas-arriver”, peuvent arriver à une adresse imprévisible, adresse où peuvent se trouver “ses filles”.

¹⁰² Lettre à Henri Parisot du 7 septembre 1945, *Les Tarahumaras*, OCIX, p. 52.

¹⁰³ Lettre à Marthe Robert du 11 mars 1946, *Suppôts et Supplications*, OCXIV★, p. 80.

Les “filles de cœur” sont constituées de femmes, vivantes ou mortes, mais fictives et réelles en même temps. Leur nom et leur nombre variant sans raison prévisible. Dans les « Fragmentations », constituées de notes reprises de cahiers des alentours de mars 1946 pour être insérées dans *Suppôts et Supplications*, Artaud compte six filles : « Yvonne, Catherine [*sic*], Neneka, Cécile, Ana et la petite Anie¹⁰⁴ ». Ce qui est remarquable dans l’apparition de ces femmes, c’est d’abord leur pluralité, qui fait contraste avec sa façon de voir ses amoureuses comme la moitié du soi. Cette pluralité provient sans doute de celle de Marie que nous avons examinée plus haut. Il est aussi possible qu’Artaud ait pris certaines de ses sources dans des œuvres littéraires : *Les Filles du feu* de Nerval (il réfléchira longuement sur *Les Chimères* dans une lettre); *Le Livre de Monelle* de Schwob, dont nous avons vu la mystérieuse mention par Artaud dans la lettre à Adrienne Monnier du 4 mars 1939. Notamment « Les sœurs de Monelle » de ce dernier ouvrage se rapproche des “filles de cœur” en ceci qu’elles sont destinées à la disparition. Beaucoup d’entre les sœurs de Monelle, hantées par un rêve ou par une obsession, partent et finissent par s’égarer. De même, les “filles de cœur” partent au secours d’Artaud mais se perdent en route, piégées par les initiés. Prenons l’exemple de la petite Anie, c’est-à-dire la vraie Anie Besnard remplacée selon Artaud par un sosie. Artaud raconte son histoire dans une lettre à Jean Dubuffet du 29 novembre 1945 :

¹⁰⁴ « Fragmentations », *ibid.*, p. 13.

[...] j'ai appris qu'elle avait quitté Paris pour me rejoindre, le 14 octobre 1944, avec tout le nécessaire pour moi, j'ai su et vu qu'elle était en chemin tombée dans un guet-apens, qu'elle y avait été assassinée et son cadavre mis en poussière et jeté aux vents et que pour dissimuler cette disparition et cet assassinat la police qui est celle des initiés avait fait mettre à sa place à qui les initiés avaient donné la mémoire de la vie d'Anie Besnard, [...] ¹⁰⁵.

Les autres “filles” sont également perdues en route à Rodez. Parmi elles, Catherine et Neneka Chilé sont les plus remarquables. On sait en réalité qu'il s'agit à l'origine de ses deux grands-mères et qu'elles étaient sœurs; Artaud en fait donc ses “filles” en inversant ainsi le sens de sa filiation. Originaires de Smyrne, elles ont traversé la Méditerranée, comme les Saintes Maries, pour rejoindre la famille Artaud à Marseille. Elles sont souvent mentionnées comme étant en rapport spécial avec des textes d'Artaud. Catherine, sa grand-mère paternelle, morte avant sa naissance, est porteuse d'un exemplaire de *Letura d'Eprahi*. Artaud écrit en post-scriptum d'une lettre à Guy Lévis Mano l'éditeur des *Lettres de Rodez* : « Catherine Chilé a publié *Letura d'Eprahi*, elle publiera aussi toutes mes lettres écrites de Rodez ¹⁰⁶ ». Neneka est un nom

¹⁰⁵ Lettre à Jean Dubuffet du 29 novembre 1945, *ibid.*, p. 58.

¹⁰⁶ Lettre à Guy Lévis Mano supposée datant de décembre 1945, *ibid.*, p. 75. Catherine Chilé est présentée aussi comme poétesse. Artaud écrit dans une lettre à Paulhan du 20 octobre 1945 : « Cette jeune Catherine Chilé dont je vous parle est une poétesse, de son métier infirmière puis médecin et dont je vous ai un jour porté des poèmes admirables, d'une inspiration jusque-là jamais vue ni entendue chez un homme ou une femme et que vous avez publiés *d'enthousiasme* dans un n° de la Nouvelle Revue Française je ne sais plus de quelle année, probablement vers 1927 ou 1930, puis 34, et il y avait quelque chose dans le principe de leur langue qui vous avait saisi et paru comme un mystère [...] [OCXI, pp. 147-148] ». On ne trouve pas de poème écrit sous le nom de Catherine Chilé dans les numéros de *La N.R.F.*

d'amitié pour sa grand-mère maternelle Marie Nalpas, venue habiter chez Artaud à Marseille après la mort de son mari. Dans ses lettres et ses cahiers, Artaud l'appelle parfois Elah Catto et il écrit à son propos : « [...] il y a une jeune fille de Kaboul qui a traduit *l'Art et la Mort* en afghan¹⁰⁷ ». Elles sont ainsi perdues avec ses écrits¹⁰⁸, c'est-à-dire qu'elles ont le même statut que ceux-là. Les mentions aux autres filles sont moins fréquentes mais nous pouvons deviner parmi elles des personnes qui nous sont déjà familières : Yvonne Allendy qui a soutenu certaines activités d'Artaud dans les années 1920-30, mais morte en 1935; Cécile Schramme, son ex-fiancée, qu'Artaud croit selon la rumeur déjà morte mais ressuscitée dans une autre jeune fille. En revanche, on n'a pas de renseignement sur Ana Corbin hors des écrits d'Artaud. Artaud attend toujours ses "filles".

Peut-être ne faut-il pas réduire ces "filles" à une pluralité définie car, difficilement identifiables, elles changent parfois de nom et même se confondent. Dans une lettre à Anie Besnard du 3 novembre 1945, Artaud évoque une conscience appelée « Catherine Anie Chilé » et dit qu'Anie Besnard elle-même aurait pu s'appeler « Anie

¹⁰⁷ Lettre à Colette Thomas du 27 mars 1946, *Suppôts et Supplications*, OCXIV★, pp. 99-100. On ne trouve pas la traduction en afghan de *L'Art et la Mort*.

¹⁰⁸ Dans le cahier 102, utilisé vers avril-mai 1946, on trouve une lettre de Catherine Artaud destinée à Artaud. La lettre est rédigée par Artaud lui-même qui emprunte la voix de Catherine à la manière des « Lettres de Rodez » où c'est la petite Anie qui prend la parole. Catherine écrit : « Mon cher papa, / Depuis un an que j'ai quitté Paris et que je fais l'impossible pour arriver jusqu'à vous au milieu des difficultés que vous connaissez et que je vous raconterai dans tous leurs détails quand nous serons de nouveau ensemble et cette fois, je n'en puis plus douter, pour toujours, je pense arriver à Rodez aujourd'hui [OCXXI, p. 375] ». La date donnée (19 mai 1943) est fictive.

Catherine Chilé » si elle avait voulu l'aimer « jusqu'au bout ». Il explique ensuite la raison de cette dénomination : « Anie est une abréviation de Neneka (qui veut dire besoin de Kah, le souffle anal fœtal utérin de l'âme Kah Kah d'amour appelé vulgairement ca ca, c'est-à-dire réduction compression de l'âme par *ex crément*, ex—crémant souffle de la perpétuelle *crémation* ex—crémation)¹⁰⁹ ». Anie, Catherine et Neneka s'agrègent par le souffle, sans quoi elles s'éparpilleraient comme des cendres, des excréments ou peut-être des morceaux de chair; elles ne seraient plus reconnaissables. Les “filles de cœur” subissent toute sorte d'agressions corporelles, qu'Artaud énumère dans ses cahiers et ses lettres. Dans une lettre à Marthe Robert du 29 mars 1946, s'inquiétant du sort de Catherine, il se demande :

Je sais qu'elle a aussi quitté Paris en 1945, vers Pâques. Mais où est-elle maintenant ?

Dissoute par les sortilèges ? Assassinée, étranglée, magnétisée, démagnétisée, dirimée, métamorphosée, remplacée dans son corps et dans sa propre conscience par quelle déroutante théorie de moi, je veux dire d'ego supplantateurs. Et elle erre comme un golem dans son corps pour avoir voulu m'apporter un métalloïde interdit et quelque chose comme la pierre obscure d'un Graal qu'on ne trouve pas¹¹⁰.

Dans la même lettre, il parle également de Colette Prou, comédienne, « dépecée à coup de hache dans une cellule voisine de la [s]ienne en septembre 1937 » au Havre, et de Sonia Mossé, amie de Cécile Schramme, « *incinérée*¹¹¹ ». Des corps ravagés et leurs

¹⁰⁹ Lettre à Anie Besnard du 3 novembre 1945, OCXI, p. 151.

¹¹⁰ Lettre à Marthe Robert du 29 mars 1946, *Suppôts et Supplications*, OCXIV★, p. 102.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 101. Sonia Mossé était en effet morte dans un camp d'extermination.

morceaux se dispersent ainsi sur la route qui mène à Artaud, où s'égarer aussi ses messages.

Pourquoi appelle-t-il ces femmes ses "filles" ? C'est parce qu'elles naissent de sa douleur à lui, qui accouche des êtres comme des morceaux amputés de son corps. C'est dans la même perspective qu'Artaud lit *Les Chimères* de Nerval, sur lesquelles il réfléchit dans un projet de lettre à Georges Le Breton au début de mars 1946, laquelle semble jeter une lumière sur la compréhension des "filles de cœur". Indigné par l'interprétation symbolique et alchimique de l'œuvre de Nerval que Le Breton présente dans une revue, Artaud réproouve toute lecture abstraite de la douleur vécue par l'auteur. Il affirme que les personnages mythiques des Chimères sont « 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 plus¹¹² ». La même idée est paraphrasée plus tard :

Mais de temps en temps, je veux dire de loin en loin sur l'espace enténébré du temps, un poète a poussé un cri pour faire revenir de petits enfants. Et Antéros, Artémis, Horus, Delfica et le Desdichado sont ces femmes, les âmes de ces petits enfants, les êtres nés dans la tuméfiante escharre de son cœur d'immortel suicidé qui viennent bramer au premier plan leur drame, la tragédie de leur volonté de clarté : Éclairer l'insistante ténèbre comme je dirais si j'étais Mallarmé, mais je dirai comme Antonin Artaud que je suis, l'insistance de ces ténèbres qui montent autour de ma volonté d'exister¹¹³.

¹¹² Projet de lettre à Georges Le Breton, OCXI, p. 185.

¹¹³ *Ibid.*, p. 197.

Les héros des *Chimères* ne sont pas des êtres mythiques, mais « de petits enfants » du poète, nés de son « escharrasage »; Artaud les voit sans aucun doute sur le même plan que ses “filles de cœur”. Mais les « ténèbres », dont la première est, écrit-il ensuite, « esprit », c’est-à-dire « référence », les entourent et les privent de « clarté ».

Les héros de Nerval apparaissent pour Artaud avec une clarté ou une matérialité, car ils allongent leur racine aussi dans sa douleur. Cela se devine à ce qu’il se fonde sur la lecture d’« Antéros », notamment sur le dernier tercet : « Ils m’ont plongé trois fois dans les eaux du Cocyte, / Et protégeant tout seul ma mère Amalécyte, / Je resème à ses pieds les dents du vieux dragon [Artaud transcrit le tercet en remplaçant ‘tout seul’ par ‘toujours’] ». Il considère Antéros non seulement comme un vengeur « contre le dieu vainqueur », mais aussi comme un rebelle contre « sa mère Amalécyte » qui a désiré « le principe inné de dieu » :

[...] s’il y quelque chose d’héroïque dans ce toujours par lequel Gérard de Nerval Antéros continue à protéger sa mère, au milieu même de sa descente aux enfers, on y peut ressentir aussi, [...] ce resserrement des dentitions premières, et je dirai cette affreuse tripsion dentaire d’un devoir sur le point de lâcher prise et de se révolter contre les servages filiaux. Car l’Amalécyte est connue dans la Bible pour être aussi la première mère qui ait voulu prendre à la terre le principe inné de dieu, et dans la partie la plus humide de sa propre caverne de terre, l’utérus, l’incuber *comme* son propre fils. Et ressemer à ses pieds les dents du vieux dragon c’est planter des racines pour la faire pousser peut-être, mais aussi ressortir contre elle toutes les dents d’une maternelle mamelle afin surtout de s’en débarrasser¹¹⁴.

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 186-187.

Artaud superpose sans doute la figure de la Vierge Marie à Amalécyte et lit ainsi dans l'histoire d'Antéros celle de sa conversion et de sa propre renaissance. Ce n'est pourtant pas tout ce qui l'attire dans ce poème. S'il y découvre sa douleur, c'est tout d'abord par le motif des dents. Dans ses lettres de l'époque, il mentionne à plusieurs reprises la perte de ses propres dents pendant son internement. Par exemple, il écrit à Paulhan : « j'y ai perdu entre 1938 et 1943 les 8 dernières dents qui me restaient¹¹⁵ ». Il voit donc dans « les dents du vieux dragon » ses dents perdues, et celles-ci ne sont rien d'autre que ses “filles de cœur”. On peut trouver, dans les « Fragmentations » de *Suppôts et Supplications*, ces phrases où il qualifie sa “fille” Neneka de dentaire :

Et elle fut l'opium dentaire, car rien de plus dur qu'une rage de dents. L'opium des canines masticatoires de la terre que tout le monde a pilées sous son pied.

Elle m'aima quand je mastiquai un jour afin de composer la terre, la terre que je mangerai¹¹⁶.

Dans un texte mexicain des années 1930, « La Montagne des Signes », apparaissait déjà une dent : Artaud a vu « une sorte de dent phallique énorme¹¹⁷ » au-dessus d'un village, une sorte de signifiant transcendantal qui décèle le secret du soi. À ce signe s'opposent les dents perdues que sont les “filles de cœurs”, corps ou cadavres divisés, amputés, dispersés dans la terre. Elles ne peuvent plus avoir de sens en dehors de cela, mais c'est en même temps leur pouvoir de se rebeller contre le dieu qui leur en impose un.

¹¹⁵ Lettre à Jean Paulhan du 23 mars 1946, OCXI, p. 213.

¹¹⁶ « Fragmentation », *Suppôts et Supplication*, OCXIV★, p. 19.

¹¹⁷ « La Montagne des Signes », *Les Tarahumaras*, OCIX, p. 37.

Artaud veut aller avec elles et ses amis au Tibet, dans l'Himalaya pour reprendre son corps au Dalai-Lama qui tient celui-ci par la force de l'esprit, qui est « un moi absolu et qui me commande toujours du haut de son éternité par l'esprit de tous les doubles qui ne veulent pas avancer, mais perdurer dans leur confiture inaliénable de boudhas [sic] contemplatifs de je ne sais quel éternel esprit qui n'a jamais existé, [...] »¹¹⁸. Dans la lettre à Parisot du 27 novembre, à la fin des *Lettres de Rodez*, il explique le but de son voyage futur :

Allez au Thibet pour moi, c'est d'abord écraser le Thibet de l'âme, l'Himalaya de l'âme dans mon corps et faire de mon corps un himalaya où les esprits de haine ne pourront plus accéder jamais. Toutes les âmes qui m'aiment seront-elles aussi d'autres himalayas à côté du mien et que j'aiderai à exister contre la haine qui a voulu les perdre et n'a cessé de les rabaisser¹¹⁹.

Il veut ainsi remplacer l'Himalaya par son corps ou d'autres corps qui le suivent, lesquels seront de nouveaux himalayas. Mais cela ne veut pas dire reconstituer un corps intact, une « dent phallique », un tout, à plus forte raison, prendre la place du dieu. Mécontent de l'image de l'Himalaya, il emprunte celle d'une autre montagne, d'un volcan mexicain, Le Popocatepetl (il écrit Popocatepel), pour nommer un livre en travaux : *Pour le pauvre Popocatepel la charité éesse vé pé*, qui sera finalement *Suppôts et Supplications*. Dans une lettre à Colette Thomas du 10 avril 1946, en expliquant ce titre, Artaud compare le Popocatepel à l'Himalaya :

¹¹⁸ Lettre à Henri Parisot du 27 novembre 1945, *Lettres de Rodez*, *ibid.*, p. 189.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 189.

J'y dis que je pense que le Popocatepel condamné par dieu et la science comme volcan se réveillera malgré tout bientôt. Car il est axé de telle sorte qu'on y voit les choses de moins haut que l'Himalaya, mais plus complètement et à peu près entièrement au lieu que de par son altitude même l'Himalaya les perd¹²⁰.

Le Popocatepel permet de voir ce que l'on manque des hauteurs de l'Himalaya. Mais son privilège ne provient naturellement pas seulement de l'altitude relativement basse (le Popocatepel mesure tout de même 5 426 mètres), mais de sa nature de volcan : activité souterraine. Dans une lettre à Adamov du 22 mars, Artaud écrit :

Le pauvre Popocatepel n'est pas seulement endormi, mais il est mort quand le Vésuve n'est qu'endormi. Et mort, il faut en passer, même volcan, par bien des refoulement et bien des gouffres, bien des portes d'écartèlement avant d'éclater comme on voudrait, car je veux que ce que j'écris fasse éclater quelque chose dans la conscience, mais je veux que ce qui éclate dans la conscience fasse éclater quelque chose en dehors : terre, guerre, nations, dialectes, épidémies¹²¹.

Ses textes des dernières années sont marqués par le mouvement de descente : la descente dans le corps, dans la douleur. C'est aussi la descente sous la terre comme la chute de son cadavre dans un fumier après avoir été crucifié au Golgotha il y a deux mille ans ou la dissémination des dents perdues. Les morceaux de chair qui perdent leur forme en s'enfonçant dans le sol s'entasseront ainsi dans des chambres magmatiques en attendant l'éruption. Artaud écrit à Henri Thomas : « l'ailleurs d'où je viens n'est pas le ciel mais quelque chose comme l'enfer de la terre à perpétuité¹²² ». La musique

¹²⁰ Lettre à Colette Thomas du 10 avril 1946, *Suppôts et Supplications*, OCXIV★, p. 113.

¹²¹ Lettre à Arthur Adamov du 22 mars 1946, *ibid.*, p. 93.

¹²² Lettre à Henri Thomas du 15 mars 1946, *ibid.*, p. 86.

orphique ne retentirait pas dans cet enfer qu'obture le flot magmatique. Mais c'est par ce flot souterrain qu'Artaud tente de communiquer avec ses "filles" ou ses amis perdus dans une terre impossible à repérer et de former une armée pour « éclater quelque chose en dehors ». Comment procède-t-il à cet éclatement ? Il ne sera plus la destruction totale des formes qu'il prophétisait d'Irlande. Je vais réfléchir dans le dernier chapitre sur ce problème du point de vue épistolaire.

CHAPITRE V.
LETTRES POUR “SUR-VIVRE”

1. Problématiques à reprendre

Artaud quitte l'asile de Rodez le 25 mai 1946 et habitera à Ivry, près de Paris, jusqu'à sa mort (le 4 mars 1948), aidé par des amis et sous la tutelle du docteur Achille Delmas dans la maison de santé qu'il dirige. Je n'ai pas l'intention de consacrer un chapitre aux années qui ont suivi son retour et qui ont vu la naissance de ses derniers textes célèbres que sont *Artaud le Môme*, *Van Gogh le suicidé de la société* ou *Pour en finir avec le jugement de dieu...* Sa pensée de cette époque découle entièrement de son refus de toute forme de religion : tout ce qui définit son existence est son corps et sa douleur. Son retour à la vie publique et les retrouvailles de ses amis semblent avoir affecté sa pratique épistolaire. Le quotidien occupe de nouveau plus de place dans sa correspondance¹. Mais je n'ai pas non plus l'intention de suivre ce quotidien. Dans ce

¹ Nombre de ses lettres écrites après son retour sont consultables dans certaines publications, notamment dans *Œuvres* de la collection « Quarto ». Toutefois, bien que cet ouvrage reproduise plusieurs lettres importantes, il me semble que celles-ci ne sont pas assez nombreuses pour imaginer seulement par elles la pratique épistolaire quotidienne d'Artaud. Je ne sais pas si les *Œuvres Complètes*, qui annonçaient la publication de lettres de l'époque, auraient pu nous la fournir. La nature de ces textes ne leur permet pas d'être complets et de constituer un tout, et on ne peut qu'imaginer leur rythme et leur ton quotidiens. Mais il est néanmoins regrettable que la publication des tomes prévus des *Œuvres Complète* ait été annulée. D'autre part, on peut entrevoir ses échanges quotidiens de lettres dans *En compagnie d'Antonin Artaud*, le journal de Jacques Prevel (Paris, Flammarion, 1994). Poète et admirateur d'Artaud, Prevel y enregistre leur fréquentation et recopie aussi les missives d'Artaud destinée à lui ou à sa femme. On peut consulter également *L'Arve et l'Aume* suivi de *24 lettres à Marc Barbezat* (*op. cit.*), lesquelles nous permettent de découvrir son échange avec l'éditeur concernant la publication de *L'Arve et l'Aume* et des *Tarahumaras*.

chapitre, je vais examiner ses lettres et ses textes épistolaires destinés à la publication depuis les *Lettres de Rodez* jusqu'à sa mort. Je vais donc parfois reprendre certaines lettres écrites à Rodez pour voir plus clairement leur statut. Cela pour considérer de nouveau les problématiques que j'ai posées dans le premier chapitre : œuvre, authenticité, temporalité épistolaire. Ce sera là la conclusion de ma réflexion.

Commençons par regarder les publications de lettres des dernières années. Aussitôt après les *Lettres de Rodez*, Artaud projette de réunir d'autres lettres écrites de Rodez dans un livre, qui sera intitulé bientôt *Suppôts et Supplications* et qui intégrera enfin sous ce titre le projet de *Pour le Pauvre Popocatepel la charité éesse vé pé*. On sait que l'ouvrage issu de ce projet, qui est sans aucun doute une des œuvres plus importantes de ses dernières années, n'a pas été publié de son vivant et qu'il l'a été pour la première fois dans les *Œuvres Complètes*. Cependant certaines lettres qui composent le livre, ainsi que certains autres textes, ont paru de son vivant en revues : la lettre à Adamov du 22 mars 1946 et celle à Colette Thomas du 3 avril de la même année. Il faut noter qu'il se trouve parmi les textes qui ne sont pas classés dans les lettres la « Lettre sur Lautreámont », lettre ou texte épistolaire écrit à la demande de Jean Ballard des *Cahiers du Sud* et publié dans cette revue en 1946. Je reviendrai plus bas sur l'enjeu de la publication des lettres de *Suppôts et Supplications*.

En 1946, Artaud écrit nombreux textes sous forme de lettres. En guise d'introduction à ses *Œuvres Complètes* que Gallimard proposait de publier, il réécrit

certaines adresses surréalistes : « Adresse au Pape », « Adresse au Dalaï-Lama »². Certaines lettres sont écrites en vue de présenter aux lecteurs ses textes récents ou plutôt la vie de leur auteur comme la lettre à Maurice Saillet du 9 août, dont le but est de compléter la publication des deux textes qui composeront *Artaud le Môme* (« Centre-Mère et Patron-minet » et « Aliénation et magie noire »), ou encore comme la lettre à Peter Watson (datée en tête du 27 juillet et en fin du 13 septembre) qui a été écrite pour l'édition anglaise de ces mêmes textes; ces publications ne verront pas le jour³. La même année, Artaud répond à la demande que lui fait Parisot pour une préface à son recueil de traductions de poèmes de Coleridge. Il rédige une lettre intitulée « Coleridge le traître⁴ »; envoyée trop tard pour la publication du recueil, elle ne paraîtra qu'après sa mort dans *K, Revue de la poésie*.

En 1947 et 48, Artaud essaie de rendre publiques quelques lettres en réaction à des avis sur ses œuvres ou ses activités. Après la fameuse séance tenue au Vieux-Colombier le 13 janvier 1947 dont l'auditoire, venu uniquement pour satisfaire

² Artaud a sans doute envisagé de réécrire les autres lettres parues vingt ans plus tôt dans *La Révolution Surréaliste*. On en trouve des ébauches dans des cahiers de l'époque (Cf. OCXXII). En outre, au cours de 1947, il tente de reprendre le sujet du texte inséré dans *L'Ombilic des Limbes*, « à Monsieur le Législateur de la loi sur les stupéfiants », texte inséré dans *L'Ombilic des Limbes*, sous le titre « Procédure contre la loi de 1916 sur les stupéfiants ». Le texte étant inachevé, il n'est pas certain qu'Artaud ait eu l'intention de le rédiger sous la forme épistolaire. On en trouve également des ébauches dans des cahiers de l'époque (Cf. *Cahiers d'Ivry, février 1947-mars 1948*, Paris, Gallimard, 2011).

³ Cf. Lettre à Maurice Saillet du 9 août 1946, OCXII, pp. 227-229. Lettre à Peter Watson, *ibid.*, pp. 230-239.

⁴ Cf. « Coleridge le traître », Quarto, pp. 1113-1116.

sa curiosité, lui a causé une grande déception, il envoie le 31 janvier à Pascal Pia une lettre dont il souhaite la publication dans son journal, *Combat*⁵. Après la publication d'un extrait de *Van Gogh* (« On peut vivre pour l'infini ») dans le même journal, Artaud écrit cette fois à Albert Camus, qui a succédé à Pia comme directeur. Dans la lettre⁶, il dénonce toujours l'ignominie de la société qui s'empare de son corps et de celui des génies, ignominie qu'il veut mettre au jour par cette publication. Ces deux lettres ne paraîtront pas dans *Combat*, alors que le journal reproduira partiellement une lettre d'Artaud à Adamov du 26 octobre sous le titre « J'ai depuis trente ans une chose capitale à dire », lettre dans laquelle il tente de préciser ses idées sur le théâtre⁷. Les circonstances qui ont conduit à cette publication ne sont pas claires, du moins dans la lettre, mais il semble qu'Artaud réponde à un article paru dans le journal⁸. En 1948, lors de l'interdiction de la radiodiffusion de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, il veut toujours se servir de lettres comme lieu de débat public. Il exprime ainsi à Fernand Pouey, directeur des émissions dramatiques et littéraires à la radio qui lui a proposé ce projet, son désir de publier une lettre à Wladimir Porché, le directeur général qui en a

⁵ Cf. Lettre à Pascal Pia du 31 janvier 1947, Quarto, pp. 1201-1202. Artaud écrit en post-scriptum : « Voudriez-vous, s'il vous plaît, publier cette lettre-ci ».

⁶ Cf. Lettre à Albert Camus du 7 mai 1947, Quarto, pp. 1614-1618. On trouve dans *Œuvres* une autre lettre à Camus (*ibid.*, pp. 1608-1614), datée du 4 mai mais non envoyée. Dans la lettre du 7 mai effectivement envoyée, Artaud reprend le même sujet. En post-scriptum de cette lettre-ci, on trouve ceci : « Laissez-moi vous dire, Mr Albert Camus, que la publication de cette lettre éclaircirait l'atmosphère sur bien des points ».

⁷ Cf. Lettre à Arthur Adamov du 26 octobre, Quarto, pp. 1630-1632.

⁸ Cf. Florence de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud*, *op. cit.*, p. 981.

décidé l'interdiction⁹. Il écrit également une lettre ouverte au Révérend Père Laval¹⁰, membre de jury convié à écouter l'émission; celui-ci a en fait soutenu l'émission, mais Artaud n'a pas aimé qu'un ecclésiastique intervienne. En avril (c'est-à-dire après la mort d'Artaud), les deux lettres, avec des lettres à Pouey, accompagneront la publication du texte même chez K éditeur.

À première vue, ces publications épistolaires des dernières années donnent l'impression qu'Artaud répète son geste des années 1920 et 1930 : faire de lettres donc de morceaux de sa vie une œuvre, s'insérer par lettres dans le présent. On pourrait ainsi conclure qu'il a fait un itinéraire bouclé, qu'il est retourné à son point de départ. Cette conclusion pourrait s'imposer mais elle laisserait de côté certains aspects importants. Ce qu'il décrit comme l'enjeu de la publication des lettres dans *Suppôts et Supplications* semble s'apparenter à ce qu'il écrivait dans le texte qui ouvre *L'Ombilic des Limbes*. Dans l'avant-propos (écrit vers février 1947) de *Suppôts et Supplications*, il explique d'abord la composition de ce livre : « Fragmentations », « Lettres », « Interjections ». Il montre ensuite l'enjeu de chaque partie :

La première constitue une espèce de révision haletante de la culture, une abracadabrante chevauchée du corps à travers tous les totems d'une culture ruiné avant d'avoir pris corps.

Dans la seconde, le corps souffrant qui entreprit cette chevauchée se découvre :

⁹ Cf. Lettre à Wladimir Porché du 4 février 1948, OCXIII, pp. 130-132. Dans une lettre à Pouey, Artaud parle de cette lettre-là : « Il faudra demander à Wladimir Porché cette lettre pour la reproduire dans la Presse [*ibid.*, p. 134] ».

¹⁰ Cf. Lettre ouverte au R. P. Laval, *ibid.*, pp. 142-145.

et on voit bien qu'il s'agit d'un homme qui est un homme et non un esprit¹¹.

Artaud veut donc montrer, en publiant des lettres, que l'auteur du livre est bien un homme vivant avec un corps souffrant. Il affirmait vingt ans auparavant dans *L'Ombilic des Limbes* : « Je ne conçois pas d'œuvres comme détachée de la vie ». Comme il le proclamait dans une lettre à Rivière, ses lettres devaient être entendues comme « le cri même de la vie » et « la plainte de la réalité ». Les lettres sont ainsi toujours convoquées pour assurer sa réalité à l'égard du monde extérieur. Pourtant il faut se rappeler que l'authenticité de ses écrits épistolaires, de même que celle de ses autres écrits, était très souvent mise en cause. Ses lettres ne sont pas parvenues à établir le lien entre ce qu'il vit et ce qu'il écrit, entre le présent et le moment de l'écriture ou de la lecture.

Le problème de l'authenticité est-il alors résolu ? Il n'est pas encore temps d'y répondre. Rappelons d'abord ce que la réalité a impliqué pour Artaud depuis les années 1920. Elle avait un sens double : d'un côté, la réalité dans laquelle il se trouve alors, avec souffrance et manque; de l'autre, la réalité idéale (la Réalité) à laquelle, sans maladie, il pourrait atteindre, et qui représente le soi originel, intact. Comme nous l'avons constaté, il employait ses lettres pour retrouver cette Réalité en s'appuyant à la fois sur des éléments mystiques et ésotériques. Mais au cours de son séjour à Rodez, l'atrocité de la douleur lui a fait abandonner violemment la recherche du soi par la voie métaphysique et se décider à s'affronter au corps endommagé. En somme, il est retourné à la réalité dans son premier sens. Naturellement, cela ne signifie absolument

¹¹ *Suppôts et Supplications*, OXCIV★, p. 9.

pas que le problème de l'authenticité a été résolu. Comme nous l'avons constaté dans le chapitre précédent, Artaud n'admet aucune distinction entre ses écrits et sa douleur. Mais malgré son insistance et l'atrocité de sa douleur, il reste que l'équivoque y intervient dès qu'il s'exprime avec des mots. C'est justement ce qu'il dénonce comme un envoûtement.

Sa déception après la séance au Vieux-Colombier provient de ce point même.

Dans la lettre à Pascal Pia du 31 janvier 1937, Artaud écrit :

[...] il y a des choses qu'on ne dit plus, mais qu'on assène, et devant la salle du Vieux-Colombier, je me suis rendu compte tout d'un coup après la *vocifération* de mes poèmes qu'on ne les assène plus avec des mots, mais avec des coups : canons, bombes (extra-atomiques), bâtons, torpilles, bref, tout l'arsenal¹².

Donner des coups de poing ou de feu à la place de mots, c'est ce qu'il proclame sans cesse. Le désir de contact est persistant chez lui. Mais il manifeste d'autre part parfois la prudence de ne pas recourir aux voies de faits, car ce serait profiter à ses ennemis, qui captureraient de nouveau son corps. Dans la lettre à Adamov du 22 mars 1946, lettre dans laquelle il évoque le volcan Popocatepel comme modèle de son écriture, il dit : « J'ai donc à me plaindre de toutes sortes d'immenses saletés qui m'ont été faites mais je n'aurai pas, cette fois, la naïveté d'aller tel que je suis, et que nous sommes tous, les attaquer par-dessus les toits comme en Irlande¹³ ». Artaud veut quand même donner des coups, mais par les mots. Dans un texte de *Suppôts et Supplications*, intitulé « Cogne et

¹² Lettre à Pascal Pia du 31 janvier 1947, Quarto, p. 1202.

¹³ Lettre à Arthur Adamov du 22 mars 1946, *Suppôts et Supplications*, OCXIV★, p. 92.

foutre » (écrit en septembre 1946), il explique la raison pour laquelle il emploie les mots malgré sa haine à leur égard :

Les mots que nous employons on me les a passés et je les emploie, mais pas pour me faire
comprendre, pas pour achever de m'en vider,
alors pourquoi ?
C'est que justement *je ne les emploie pas*,
en réalité je ne fais pas autre chose que de me taire
et de cogner¹⁴.

En utilisant les mots, Artaud ne demande plus la compréhension. Il veut en donner des coups. Mais comment cela est-il possible ?

Ses propos risquent d'être pris au sens figuré. Depuis l'époque de la *Correspondance avec Jacques Rivière*, c'est toujours ce qu'il veut éviter par-dessus tout. À l'extrême, on peut dire qu'Artaud n'aime même pas le fait que les mots qu'il utilise aient un sens; il préférerait les « taire ». J'ai évoqué dans le chapitre précédent le réseau souterrain de ses messages, son identification au volcan Popocatepel; l'opposition entre le ciel et la terre lui servait pour exprimer ses idées. Mais dès que ses mots risquent d'être comprises, il les repousse. Lorsque Colette Thomas, qui semble les comprendre, lui envoie ce mot : « Je suis la terre, etc. », Artaud rejette son interprétation :

[...], moi je ne suis pas la terre, ni le ciel ni les enfers.
Je ne suis rien d'explorable ou de connu,
je suis
Antonin Artaud
tout simplement,

¹⁴ « Cogne et foutre », *Suppôts et Supplications*, OCXIV★★, p. 26.

un corps
maltraité par tout le monde,
[...] ¹⁵.

Ce qu'il attend de ses interlocuteurs n'est pas l'entente au niveau sémantique, mais quelque chose d'effectif, par exemple, dans le cas de Colette Thomas, courir à son secours : « Au lieu de chipoter sur mes origines et sur les vôtres vous feriez mieux si vous m'aimez de faire l'impossible pour que la tonne d'héroïne que j'attends me parvienne ».

L'acte de cogner par les mots pourrait donc ne pas se limiter au choix de vocables obscènes ou choquants. À plus forte raison, on ne doit pas considérer cet acte comme une effusion spontanée de la souffrance ou du sentiment; Artaud a depuis longtemps perdu la spontanéité. L'usage des mots comme des coups doit être sans doute un acte qui perturberait le transport de sens, acte d'« éclater quelque chose dans la conscience » comme il le déclarait dans la lettre à Adamov du 22 mars 1946. Pour cela, il faut une stratégie. Les phrases glossolaliques et la déformation de certains mots en font partie. Quant à la correspondance, quel rôle y tient-elle ? Artaud exprime le vœu que la publication de ses lettres fonctionne comme une attaque contre la société. C'est ce qu'il écrit dans une lettre à Paulhan du 10 avril 1946, en pensant au projet de *Suppôts et Supplications* (il semble qu'il pense en même temps à celui de ses *Œuvres Complètes*) :

¹⁵ Lettre à Colette Thomas du 7 décembre 1946, Quarto, p. 1428.

Je voudrais comme préface à la publication de mes anciennes œuvres réunir un certain nombre de lettres où je mets les points sur les i à propos d'un certain nombre de choses *souffertes* et que *d'autres* personnes ont souffertes avec moi — je crois que cela serait d'une terrible efficacité et poétique et *sociale*. Car on parle mieux souvent dans des lettres que dans des livres. Ces lettres sont du vitriol mais le monde présent a besoin de recevoir un bol de vitriol à la face¹⁶.

Les lettres-vitriol dissolvent donc la société et la conscience du monde. Dans ce rôle qu'Artaud assigne à ses lettres, il semble possible de deviner, malgré toute l'apparence de l'invariabilité de son attitude depuis vingt ans à l'égard de la réalité, un changement crucial. Rappelons-nous que, dans *L'Ombilic des Limbes*, qui reproduisait certaines de ses lettres, il exprimait l'enjeu de leur publication de la manière suivante : « je veux qu'il [*L'Ombilic des Limbes*] soit mordu par les choses extérieures ». La relation entre les lettres et le monde extérieur est maintenant inversée; ce sont les lettres qui mordent « les choses extérieures ». Certes, au cours de son voyage en Irlande, il annonçait la destruction du monde. Mais ses lettres étaient aussi destinées à la disparition, parallèlement à celle de leur auteur qui devait se transfigurer en un être métaphysique. Ce n'est plus ce à quoi Artaud pense en publiant ses lettres; il veut montrer « un homme et non un esprit ». Pourtant, on ne peut pas considérer naïvement cet « homme » au sens d'homme car, pour que les lettres fonctionnent comme du « vitriol », cet « homme » devrait être en rupture avec le sens d'homme et ne devrait pas être comprise à l'image de l'homme. Comment peut-on alors entendre l'authenticité ? Quelle stratégie Artaud a-t-il pour « cogner » par lettres ?

¹⁶ Lettre à Jean Paulhan du 10 avril 1946, OCX, pp. 243-244.

2. *L'épistolaire comme trompe-l'œil*

Pour examiner de plus près ce problème, regardons un autre propos d'Artaud sur la publication de ses lettres. Dans une lettre de février, il demande à Gide d'intervenir pour la publication de ses *Lettres de Rodez* car « une cabale s'est élevée à Paris » qui tente d'empêcher leur publication. Il lui explique le caractère de ces lettres :

Je ne sais pas littérairement ce que ces lettres valent et je crois qu'elles ne valent du point de vue du style genre grand écrivain absolument rien, car j'ai voulu y bousculer tout le langage, mais je crois que du point de vue *humanité* du langage on peut y sentir quelque chose de plus que dans tous mes livres, ceci du point de vue de leur recevabilité par un lecteur homme autre que moi¹⁷.

Le choix du destinataire me semble significatif parce qu'Artaud ne s'adresse peut-être pas à Gide pour la seule raison que celui-ci est un grand écrivain qui l'a parfois protégé et qui pourrait lui donner un autre coup de main par son renom. Ce choix évoque la *Correspondance avec Jacques Rivière*, que Gide fut l'un des premiers à apprécier. D'ailleurs, le mot « recevabilité » renvoie bien à celui dont il était question dans la *Correspondance*; Artaud y interrogeait Rivière sur « la recevabilité de [s]es poèmes¹⁸ », « leur recevabilité absolue » ou « leur existence littéraire ». Il pense sans doute à la *Correspondance* en publiant les *Lettres de Rodez*, c'est-à-dire qu'il esquisse lui-même un retour circulaire de ses œuvres. Mais ce retour n'est pas complet car, dans les *Lettres de Rodez*, on peut « sentir quelque chose de plus que dans tous [s]es livres » par le fait

¹⁷ Lettre à André Gide du 22 février 1946, OCXI, p. 171.

¹⁸ Lettre à Jacques Rivière du 5 juin 1923, OCI★, p. 24.

qu'Artaud a voulu « y bousculer tout le langage ». Il dit probablement « bousculer tout le langage » comme il dit employer les mots pour « cogner », donc rompre ou troubler le rapport entre les mots et leurs sens. On sent « quelque chose de plus », cela peut s'entendre comme on sent un coup de poing ou une brûlure de vitriol. Et on sent « plus » par rapport à ses œuvres anciennes, que la *Correspondance* inaugure avec la garantie littéraire du grand écrivain qu'est Gide. Le point crucial est évidemment ce « plus » et la manière de le recevoir.

Nous avons vu qu'Artaud réécrit plusieurs de ses textes anciens dans ses dernières années. Cette réécriture ne traduit-elle pas la volonté de leur apporter ce « plus » ? En effet, bien qu'il dise « bousculer tout le langage », ces derniers écrits ne sont pas complètement incompréhensibles au point que leur lecture en devienne impossible; sa stratégie ne consiste jamais à inventer une graphie pure et totalement libérée du règne de la sémantique. Pour mieux comprendre sa stratégie, il peut être utile de savoir davantage ce qu'il pense de ses anciennes œuvres, notamment celles de la première période qu'il reprend consciemment. Prenons ce qu'il raconte de *L'Ombilic des Limbes* et du *Pèse-Nerf* dans la lettre à Peter Watson. Ces livres qu'il trouvait jadis simplement avortés lui apparaissent sous une autre lumière :

Sur le moment ils m'ont paru plein de lézardes, de failles, de platitudes, et comme farcis d'avortements spontanés, d'abandons et d'abdications de toutes sortes, voyageant toujours à côté de ce que je voulais dire d'essentiel et d'énorme et que je disais que je ne dirai jamais. — Mais après 20 ans écoulés ils m'apparaissent stupéfiants, non de réussite par rapport à moi mais par rapport à l'inexprimable. C'est ainsi que les œuvres prennent de la bouteille et que *mentant* toutes par rapport à l'écrivain, elles constituent par elles-mêmes

une vérité bizarre et que la vie, si elle était elle-même authentique, n'aurait jamais dû accepter. — Un inexprimable exprimé par des œuvres qui ne sont que des débâcles présentes, et ne valent que par l'éloignement posthume d'un esprit mort avec le temps, et en échec dans le présent, voulez-vous me dire ce que c'est ?¹⁹

En somme, ces livres sont des échecs par rapport à la vie. Mais ils expriment, malgré leurs « lézardes » ou leurs « failles », « l'inexprimable » que la vie n'accepterait pas. Qu'est-ce que cela veut dire ? Ce qui ne peut ou doit pas être exprimé s'exprime à cause du manque d'expression du soi, de l'impossibilité de s'exprimer. Artaud a commencé sa carrière en déclarant qu'il était au-dessous de soi-même ou qu'il ne pouvait pas s'atteindre (il écrit à Peter Watson : « J'ai débuté dans la littérature en écrivant des livres pour dire que je ne pouvais rien écrire du tout, [...] »²⁰). Cette déclaration du manque se fait par allusions au moi complet ou pur, à la Réalité idéale, à l'esprit ou à l'accès spontané à la Langue que l'Autre lui autoriserait (revoici le début du *Pèse-Nerf* : « J'ai senti vraiment que vous rompiez autour de moi l'atmosphère, que vous faisiez le vide pour me permettre d'avancer, [...] »). Le vrai moi qui ne peut pas accéder au présent ne peut être désigné que postérieurement par le travail de l'intellect, comme un fragment ou une ombre du moi idéal qui n'est pas moi. Entretemps le moi idéal s'empare du corps en profitant de l'absence du moi présent, c'est ce dont nous avons vu plusieurs exemples dans sa manie du double. Afin de dissiper ce qui est l'esprit, il faut tout d'abord renverser la hiérarchie entre l'esprit et le moi présent et transformer le

¹⁹ Lettre à Peter Watson, OXCII, pp. 230-231.

²⁰ *Ibid.*, p. 230.

manque de celui-ci en « quelque chose de plus ». Il est donc nécessaire d'exprimer le moi présent.

On peut avoir l'impression de demeurer toujours dans un cercle clos. Nous avons déjà constaté que le contact avec le présent était pour Artaud la chose la plus interdite et que sa poursuite éperdue de ce point imaginaire ne l'avait conduit à rien. Néanmoins, ses derniers écrits font penser qu'il est toujours à la quête de ce point. En lisant ses lettres ainsi que d'autres textes, on est souvent frappé par son effort ou sa manie de précision. Artaud date ses lettres plus fréquemment qu'avant bien que parfois de manière erronée et il date aussi plusieurs textes non-épistolaires. En outre, il précise le temps et l'endroit des événements qu'il raconte, quelquefois avec un soin insensé. Cette habitude a à voir sans doute avec son internement. Comme Florence de Mèredieu l'indique²¹, il se peut que le questionnaire médical l'ait incité à fabriquer le récit de sa vie comme un « échappatoire ». Les précisions de la date et de l'endroit devenaient ainsi nécessaires pour doter ce récit d'une authenticité institutionnelle. On peut constater son soin de précision déjà dans la lettre au ministre plénipotentiaire d'Irlande à Paris (la première lettre de lui que nous possédons, écrite après son internement), dans laquelle il insiste sur les dates et même les heures de sa déportation : « J'ai été embarqué sur le WASHINGTON, le soir de ce 30 septembre vers 6 heures et suis arrivé au HAVRE le lendemain vers 10 heures²² ». Il est fort probable qu'il le fait pour donner

²¹ Cf. Florence de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud, op. cit.*, pp. 677-680.

²² Lettre au ministre plénipotentiaire d'Irlande à Paris, Quarto, p. 850.

la preuve qu'il n'a jamais perdu sa raison ni le lien avec la réalité extérieure. De même, il ne cesse de donner des précisions à des événements imaginaires. Par exemple, la partie de la Petite Anie pour Rodez est bien datée : « j'ai appris qu'elle avait quitté Paris pour me rejoindre, le 14 octobre 1944 [lettre à Jean Dubuffet du 29 novembre 1945 que j'ai déjà citée] ». Dans un autre exemple, celui d'un coup de couteau dans le dos qu'il a reçu à l'âge de 19 ans d'un maquereau envoûté à Marseille, il ne précise pas la date (« un certain jour du printemps 1915 ») mais désigne l'endroit en détail : « Je passais devant la pharmacie qui fait l'angle du cours Devilliers et du boulevard de la Madeleine, [...] »²³. Cet attachement aux repères chronologiques et spatiaux semble montrer la tentative d'Artaud de marquer les points précis qui lui assureraient le lien avec la réalité et qui garantiraient ainsi la singularité des événements qu'il a vécus.

Toutefois, il y a lieu de se demander si ces repères ou références peuvent vraiment garantir la singularité des expériences et permettre à Artaud d'avoir prise sur le présent. Ne pourrait-on pas dire au contraire que ces repères nuisent à la singularité en la rendant reconnaissable et compréhensible par tous. C'est justement ce qu'Artaud dénonce dans la lettre à Georges le Breton. En critiquant l'interprétation symbolique des *Chimères* de Nerval et en dénonçant les « ténèbres qui montent autour de [s]a volonté d'exister », il écrivait :

La première de ces ténèbres est esprit, vouloir savoir le comment et le quand par date et référence aux falaises et aux côtes des mers battues de la géographie éprouvée, référence

²³ Lettre à Henri Parisot du 9 octobre 1945, *Lettres de Rodez*, OCIX, p. 180.

à ce fleuve inventé du temps des faits qui dans le temps s'écoule, référence à des sentiments déjà cadré et délimité par l'histoire, référence à des conflits éprouvés ou des passions (par le cercueil happées), dans le cercueil dissoutes, et que le recul de la mort a fixées, mais qui fixées sont encore plus mortes que si les êtres qui les ont vécues venaient ici les revivre en double sur les modèles du passé²⁴.

La référence, c'est la mort, le figement de la vie. Pourquoi alors Artaud y recourt-il ? Peut-être qu'il n'y a pas d'autres moyens ? En fait, s'il invoque souvent des références chronologiques et spatiales, c'est, plutôt que pour y recourir, pour les nier ou les mettre en cause. On le constate quand il mentionne l'événement le plus fatidique de sa vie, sa naissance. Mais sa naissance officielle, enregistrée sur son état civil, n'est pas pour lui la vraie. On sait qu'il ne cesse d'affirmer ne pas être né de ses parents mais être son propre créateur; la fameuse phrase de *Ci-gît* dit : « Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père, ma mère, / et moi; [...] »²⁵. Sa naissance officielle n'est, selon lui, qu'un point de passage à propos duquel il écrit, par exemple, dans la lettre à Peter Watson : « Je ne me souviens pas d'être né à Marseille dans la nuit du 3 au 4 septembre 1896, comme le porte mon état civil, mais je me souviens d'y avoir débattu une question grave, dans un endroit qui n'en était pas un, situé quelque part entre l'espace et un monde sinistre, fortuit, invivable, grotesque, épouvantablement inexistant²⁶ ». Ces repères spatio-temporels ne lui importent pas et n'expliquent en rien sa singularité.

²⁴ Lettre à Georges Le Breton, OCXI, p. 197.

²⁵ *Ci-gît*, OCXII, p. 77.

²⁶ Lettre à Peter Watson, *ibid.*, p. 231.

Artaud les évoque seulement pour les nier et pour les taire, parce qu'ils signifient encore quelque chose pour les autres.

L'analyse de Paul Celan par Jacques Derrida peut jeter une lumière sur cet usage paradoxal de la référence. Dans *Schibboleth*, Derrida réfléchit sur le problème des dates inscrites dans les poèmes de Celan. Chacune d'elles témoigne d'un événement singulier, d'un ici-maintenant et en même temps efface sa singularité; Il écrit :

Une date ne se marque et ne devient lisible qu'à s'émanciper de la singularité que pourtant elle rappelle. Elle est lisible dans son idéalité; son corps devient un objet idéal : toujours le même, à travers les différentes expériences qui le visent ou le constituent, objectif, garanti par des codes. Cette idéalité porte l'oubli dans la mémoire, mais elle est la mémoire de l'oubli même, la vérité de l'oubli. La référence à l'événement singulier s'annule dans l'anneau, quand un mois rappelle et annule une année. [...] Risquant l'annulation de ce qu'elle [la date] sauve de l'oubli, elle peut toujours devenir la date de rien et de personne, essence sans essence de la cendre dont on ne sait même plus ce qui s'y est un jour, une seule fois, sous un nom propre consumé²⁷.

Les dates sont les cendres des événements auxquels elles renvoient. En dépit de la perte de la singularité de ces événements, elles reviennent chaque année comme commémorations, elles s'adressent aux autres pour les leur faire partager, ce qui constitue la condition de la poésie. On peut dire de même que chez Artaud aussi, les dates ainsi que les noms de lieu et de personne sont des cendres, des cadavres. Comme nous l'avons constaté dans le chapitre précédent, ses textes mêmes en sont parsemés. Néanmoins, Artaud ne veut pas accepter le partage des cendres ni participer à la

²⁷ Jacques Derrida, *Schibboleth, pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 2003, pp. 65-66.

commémoration; il ne veut pas laisser les cadavres morts²⁸. Et il insiste sur ce que les références et surtout les dates ne coïncident pas avec les faits qu'elles veulent désigner, comme il l'écrit à Pierre Bousquet le 16 mai 1946 : « on me traitera encore de fou car mes souvenirs personnels ne concordent pas avec ceux de mon état civil, [...]»²⁹.

La coïncidence n'est pas possible, parce que le cours du temps est, selon lui, falsifié par les initiés et les institutions sous leurs ordres; ceux-là volent des moments et dissimulent leurs crimes comme si rien ne s'était passé. Tous ne s'en aperçoivent pas car l'oubli leur a été imposé ou bien certains feignent de ne pas s'en apercevoir par peur. Mais Artaud évoque des moments effacés par l'oubli; la douleur les lui rappelle. Il indique ainsi les heures et les endroits de ces crimes dont personne hors lui ne peut témoigner. Dans les *Lettres de Rodez*, il décrit une intrigue d'envoûtements :

Quand ces envoûtements se produisent, la circulation est pour une heure interdite par la police dans la rue où ils se produiront, et il y en a eu avant-hier rue de Prony vers 4 heures de l'après-midi, il y en a eu hier soir vers 11 heures (donc le dimanche 16 septembre) place

²⁸ Dans ses dernières années, Artaud repousse l'idée de mort. Mourir, c'est pour lui céder la prise du moi aux envoûtements. Dans une lettre à Marthe Robert du 9 mai 1946 (insérée dans *Suppôts et Supplications*), en refusant l'idée de Bardo, qui représente dans le bouddhisme tibétain les stades intermédiaires entre la mort et la renaissance, il écrit : « Il y eut un temps où les hommes ne mouraient pas. Et ce n'était pas le paradis terrestre mais la vie de l'histoire présente, et jusque vers l'an 1000 il y avait encore un peu partout sur la terre des gens qui n'étaient jamais morts depuis des siècles qu'ils étaient nés, et que l'église poursuivait partout pour les décider à enfin disparaître. — Et il y avait ainsi avant l'an 1000 des villages de morts vivants que les vivants ne pouvaient pas supporter parce qu'ils en savaient plus long que tout le monde [OCXIV★, p. 123] ». Pour refuser la mort, il faut "en savoir plus long". Il s'agit toujours de montrer ce "plus".

²⁹ Lettre à Pierre Bousquet du 16 mai 1946, OCXI, p. 269.

de la Concorde, sur les Champs-Élysées, du côté du Ministère de la Marine. Tous les Français ont oublié par envoûtement consenti qu'à ces envoûtements j'ai répondu par des monceaux de cadavres dans Paris même, et que les rues où ces cadavres étaient tombés ont été aussi interdites par la police, le temps que les fossoyeurs et les cantonniers puissent ramasser les morts et nettoyer la rue, mais cela personne n'a plus voulu le savoir afin de s'offrir le luxe de croire que la vie ordinaire continuait, et les populations de Paris et de la terre commencent à être terriblement clairsemées, M. Henri Parisot, mais tous ceux qui ont perdu un parent ou un ami ont reçu l'ordre de ne rien dire et de ne pas se plaindre, afin que cette monstrueuse affaire puisse espérer être étouffée pendant que j'aurai ici colique sur colique et diarrhée sur diarrhée et c'est le moins que je puisse vous dire³⁰.

Le cours de la vie n'est pas tel qu'on le croit, il y avait en fait quelque chose de plus qu'on ne pouvait voir; bataille sur bataille entre les initiés et lui, moments de sa douleur. Pendant un temps, le cours du temps a été coupé, la circulation a été interrompue, des tas de cadavres ont encombré des rues. Pourtant toute la mémoire de ces événements a été refoulée; il n'y a rien dans le monde qui puisse assurer leur authenticité. Les journaux et les radios les taisent. Seul en reste le souvenir de la souffrance due à la colique ou à la diarrhée. Et ses lettres rendent compte de ces événements insolites que rien ne pourrait confirmer. Mais elles cherchent à puiser leur force au pouvoir de ne pas être doublées par quoi que ce soit.

Que ce que racontent ses lettres dérive de la folie, cela est vrai. Mais Artaud lui-même met en scène cette folie et en fait sa nouvelle stratégie pour s'exprimer. Il s'agit pour lui depuis toujours de la non-coïncidence entre la réalité et les expressions qu'il en donne. La raison en était attribuée à sa maladie qui ne lui permet pas de saisir le

³⁰ Lettre à Henri Parisot du 17 septembre 1945, *Lettres de Rodez*, OCIX, p. 168.

présent et aux défauts de son expression. Ce n'est plus le cas. Artaud se sert de la non-coïncidence pour renverser la hiérarchie entre la réalité et ses écrits, pour bousculer le problème de l'authenticité; c'est la réalité extérieure, truquée, qui n'arrive pas à attester le surplus qu'expriment ses lettres. En d'autres termes, la réalité n'existe que dans celles-là. En effet, cela ne signifie pas la prise du présent telle qu'il la rêvait jadis; tant que le cours du temps est falsifié, le présent serait toujours insaisissable. Mais la temporalité que montrent ses écrits n'est plus basée sur un temps qui court du passé vers l'avenir de manière continue et à la même vitesse. Artaud ne le suit pas mais se pose volontiers dans des failles du temps où tombent les cendres et les cadavres expulsés du courant. C'est dans ce sens qu'il faut entendre ses propos de la lettre à Colette Thomas du 15 mars 1946 cités dans le chapitre précédent (« — Je vous dis cela aussi comme du fond du temps ») et de *Ci-gît* (« Je dis / de par dessus / le temps / [...] »). Dans *Ci-gît*, il continue : « comme si le temps / n'était pas frite, / n'était pas cette cuite frite / de tous les effrités / du seuil, / réembarqués dans leur cercueil³¹ ». Il écrit ainsi des lettres pour ouvrir les cercueils et pour en faire sortir les effrités. Le cours du temps est bloqué et parfois même inversé (Artaud fait de ses grand-mères ses filles), il n'est pas mesurable en intervalles égaux.

Les repères chronologiques et géographiques, ainsi que les noms de personne mentionnés dans ses lettres sont autant de cercueils à ouvrir. Ils ne disent rien pour Artaud, mais fonctionnent pour les autres comme des entrées aux faits débordant la

³¹ *Ci-gît*, OCXII, p. 100.

réalité qui les entoure. Quand les lettres sont publiées, leur date de rédaction ou d'envoi inscrites et les noms des destinataires ont la même fonction. De ce point de vue, on peut considérer ces lettres comme des sortes de trompe-l'œil. Dans *La Défiguration*, Evelyne Grossman, en examinant les textes d'Artaud sur Balthus, attire l'attention sur la notion de trompe-l'œil qu'Artaud dégage des œuvres de Balthus³². Dans un texte écrit en 1934 pour la première exposition du peintre à la Galerie Pierre, il explique « une sorte de réalisme organique » de Balthus. Bien qu'elles soient figuratives, ses œuvres nous permettent d'« entrer dans le mystère d'un corps pourvu d'un sexe qui se détache avec toutes ses aspérités³³ ». Cela se fait par un effet de trompe-l'œil, qui n'est pas un jeu de simulacre à l'intérieur de l'image comme on l'entend normalement par ce mot, mais qui agit sur l'extérieur en défaisant la réalité :

Anti-réelle, pour finir, cette conception détachée de la peinture [*La Toilette de Cathy*], je veux dire où aucune toile ne peut être jugée en elle-même mais qui n'a une valeur qu'en fonction du sens où on la met. C'est la notion du trompe-l'œil prise sous l'angle de sa splendeur et non sous celui de sa servitude. C'est le trompe-l'œil qui n'est pas dans la toile mais dans la toile plus le décor où on la met. C'est la peinture qui reprend dans le réel, par l'éclairage *artificiel* de la toile, par le couloir, la galerie, la rue passante, son sens secret, son utilité précieuse, c'est la réalité de l'esprit qui se met à la place de nos gestes désaccordés³⁴.

L'Artaud des dernières années n'admettrait pas que l'esprit ait affaire à la réalité, mais sauf sur ce point qui est quand même crucial dans l'évolution de sa pensée, ses propos

³² Evelyne Grossman, *La Défiguration, Artaud-Beckett-Michaux*, Paris, Minuit, 2004.

³³ « Exposition Balthus à la Galerie Pierre », OCII, p. 242.

³⁴ *Ibid.*, p. 243.

sur Balthus semblent exprimer aussi sa propre expression postérieure. Grossman rapproche ce commentaire de celui sur un de ses propres dessins réalisés à Rodez, *La Mort et l'homme* : « Je voudrais en le regardant de plus près qu'on y trouve cette espèce de décollement de la rétine, cette sensation comme virtuelle d'un décollement de la rétine que j'ai eue en détachant le squelette d'en haut, de la page, comme une mise en place pour *un œil*³⁵ ». Décoller la rétine, c'est mettre en débâcle la visibilité et en même temps l'intelligibilité : « Ce dessin ne s'adresse pas à l'intelligence ou à l'émotion mais à la *conscience* toute pure et toute nue ». Grossman y voit encore le décollement de l'« image narcissique » ; le trompe-l'œil défait l'identité. Dans l'avant-texte de *Suppôts et Supplications*, Artaud exprimait son désir de montrer par la publication des lettres qu'« il s'agit d'un homme qui est un homme et non un esprit ». Il ne faut bien sûr pas considérer ce propos comme une revendication de l'identité. En effet, il insiste sans cesse sur son nom dans ses derniers textes. Mais cette insistance est aussi un trompe-l'œil. Ce n'est pas pour nier être Antonin Artaud, mais pour affirmer être plus Antonin Artaud comme il l'écrit dans une lettre à Henri Thomas insérée dans *Suppôts et Supplications* : « [...] la douleur m'a appris à manœuvrer pour n'avoir plus

³⁵ « La Mort et l'homme », OCXXI, pp. 232-233. Le dessin lui-même est reproduit dans plusieurs ouvrages (ex. *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 175). Selon le commentaire, il a voulu par ce dessin saisir « le mouvement de la mort réduit à ses os essentiels / sans plus ». Il me semble possible de paraphraser son intention : surprendre le moment du vol ou le vol du moment. Il décrit ensuite le dessein : « Un homme qui tombait dans le vide et en tombant volé à un autre homme les boîtes de souffle de ses poumons. / Quelque chose comme un tic tac d'horlogerie réduit à son insecte simple, hors l'ample horloge qui serait tombée où ? »

d'embêtement quand j'agis en étant encore plus Antonin Artaud qu'avant³⁶ ». C'est par le surplus qu'il fait des mots ainsi que des lettres des coups de poing.

3. Le timbre de la poste

La réalité dont les lettres d'Artaud rendent compte dépasse la réalité que l'on croit ou à laquelle la société veut faire croire. Ses lettres perturbent l'entente, la circulation des messages, comme des cadavres entassés dans la rue embarrassent la circulation. Pour ne pas entraver, les initiés complotent d'en débarrasser le surplus, de dissimuler la douleur d'Artaud dont ils veulent ensuite se repaître. Le dispositif de ce complot, Artaud l'appelle "treuil du sang" (un texte de *Suppôts et Supplications est intitulé* « *Les treuils du sang (Réalité)* ») ou "tourniquet de sang". Cette appellation est évoquée dans « Coleridge le traître », texte écrit sous la forme d'une lettre à Henri Parisot. Artaud pense que Samuel Taylor Coleridge, dont Parisot a traduit « Le Dit du vieux marin », « Christabel » et « Koubla Khan », n'entre pas dans « ce courant des poètes maudits, des réprouvés capables de *transsuder* à heure dite, d'éjecter ce petit mucus noir, ce pet ciré de la douleur affreuse, à la sortie du tourniquet de sang³⁷ », courant dans lequel Artaud range Baudelaire, Poe, Nerval, Villon et Lautréamont. Selon Artaud, Coleridge avait voulu dans sa jeunesse « dire ce qu'il avait vu qu'il était », mais

³⁶ Lettre à Henri Thomas du 21 mars 1946, *Suppôts et Supplications*, OCXIV★, p. 91.

³⁷ « Coleridge le traître », Quarto, p. 1113.

il est mort entre vingt et vingt-quatre ans, c'est-à-dire il a cédé à « l'occulte » devant « le tourniquet de sang »; ses célèbres poèmes mystiques traduits par Parisot ne sont pas « autre chose que le reliquat d'une perte insensée que la poésie il y a quelque cent cinquante ans a faite³⁸ ». Les initiés imposent le silence aux poètes sous la menace de les passer à la machine qui vidange leur sang, leur douleur. Ils n'aiment que la poésie « sans sang », celle qu'Artaud appelle « la 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.

Et en avant le po-ème en chant. Et *sans* sang.

Car ce qui était fait avec du sang, nous, nous en avons fait un poème³⁹.

Le « tourniquet de sang », en réduisant la réalité, facilite la digestion des poèmes et la circulation des messages. C'est une machine qui, dans un mouvement rotatoire, délivre un équivalent de la réalité, donc son double, qui n'équivaut qu'en apparence à celle-là, une machine intrinsèque de l'activité langagière comme de l'activité commerciale (Artaud mentionne parfois le marché noir comme complice des initiés).

³⁸ *Ibid.*, p. 1114.

³⁹ *Ibid.*, p. 1114-1115.

On peut trouver le “tourniquet de sang” à la base du commerce épistolaire qui consiste dans l’échange et la circulation des messages. Le dispositif rend possible la correspondance, mais tant que celui-là marche sans heurt, la correspondance peut s’éterniser sans déboucher sur aucune réalité. Il faut donc craquer le dispositif. Le trompe-l’œil peut être considéré comme un moyen de débiter le surplus (plus de sang et de cadavres) au point que le dispositif ne peut plus le régler. Écrire une lettre, c’est donc pour Artaud écrire contre la condition de sa transmission. C’est sans doute le même déficit qu’il croit avoir trouvé dans une lettre d’Isidore Ducasse. Comme je l’ai noté, il est exceptionnel qu’il se réfère aux lettres d’écrivains ou d’artistes; c’est donc l’un des rares exemples avec celui de Van Gogh. Il écrit la « Lettre sur Lautréamont » à la demande de Jean Ballard qui prépare un numéro des *Cahiers du Sud* consacré au poète, texte ensuite destiné à constituer *Suppôts et Supplications*. Écrit sous la forme d’une lettre, le texte semble condenser l’intérêt épistolaire d’Artaud. Il est possible que le nom de la revue marseillaise, dans laquelle il a publié des textes épistolaires en 1926 (la « Lettre à personne » et la « Lettre de ménage [deuxième] », ait suscité chez lui cet intérêt. Il aborde Lautréamont non par *Les Chants de Maldoror* ni par les *Poésies*, mais par une des rares lettres laissée par le poète, de « ces lettres extravagantes coercitives » qu’il appelle : « cette extravagance stridente d’un homme qui marche avec son lyrisme comme une plaie vengeresse⁴⁰ ».

⁴⁰ « Lettre sur Lautréamont », *Suppôts et Supplications*, OCXIV★, p. 32.

Jetons d'abord un coup d'œil à la partie suivante du texte dans laquelle Artaud s'interroge sur la mort du poète qui fut « anodinement plate⁴¹ ». Il l'impute à l'invention du nom de Lautréamont, le nom « très beau » et « très grand » :

Et moi je dis qu'il y avait dans Isidore Ducasse un esprit qui voulait toujours laisser tomber Isidore Ducasse au profit du compte 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 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 vie⁴².

En somme, Artaud affirme qu'Isidore Ducasse a été assassiné par le comte de Lautréamont qui, du coup, lui a dérobé son œuvre. Le comte de Lautréamont est « la conscience de tout le monde » qui profite du génie, des « œuvres archi-individualistes d'Isidore Ducasse ». L'erreur de celui-ci est d'avoir inventé ce beau nom pour plaire à tous, ce « mot de passe », pour avoir laissé marcher le « tourniquet ».

En revanche, Artaud trouve, dans « une lettre usuelle simple » peut-être comme les autres lettres laissés par le poète, ce que son nom de plume a laissé passer, une extravagance, « cette trépidation épileptoïde du Verbe, qui, de quoi qu'il puisse s'agir, ne veut pas être utilisé sans frémir⁴³ ». Il écrit encore : « Grenouille de l'infiniment petit, la recluse de ce verbe, la Poésie, dont Lautréamont fait, dans chaque lettre, un canon de

⁴¹ *Ibid.*, p. 33.

⁴² *Ibid.*, p. 35.

⁴³ *Ibid.*, p. 32.

marine afin de repousser le principe du bœuf ». Il s'agit donc d'un coup de feu, de quelque chose de surplus. La lettre en question est celle à l'éditeur Verboeckhoven, datée du 21 février 1870, dans laquelle Isidore Ducasse demande qu'il lui envoie *Le Supplément aux poésies de Baudelaire (Le Complément aux Fleurs du Mal)*. Artaud attire l'attention sur le fait que le poète y écrit « en timbres de la poste » au lieu d'« en timbres-poste » :

Une lettre, non pas de deux francs, mais de deux fois l'intouchable prix de la poésie de Baudelaire ajouté à celle de Lautréamont, annonce à un éditeur le paiement, non en timbres-poste, mais en timbres, dit-il, de *la* poste, du *Supplément aux poèmes de Baudelaire*. Et si ce *la*, qui décharne, par le creux insistant d'un subreptice humour, les formes vignettes des timbres, de par les espèces desquels le prix du livre sera payé, et les décharne par l'écharde-esquille de l'être d'une petite idée, ce *la*, mis là comme une basse, comme le point d'un orgue noir, sous la pédale d'un grand pied, s'il n'est pas senti comme tel par le lecteur, c'est que celui-ci n'est que le goujat rétif d'une pute, et la matière incarnée d'un porc⁴⁴.

Il me semble impossible de savoir si Isidore Ducasse a écrit « en timbres de la poste » avec une intention spéciale et si la lecture par Artaud est juste. Mais l'important n'est pas là. On peut constater qu'Artaud voit dans cette tournure quelque chose qui dépasse ce que peut signifier l'expression courante « les timbres-poste ». Cette tournure met au jour ce qu'efface ce dernier par un trait d'union en facilitant sa propre communication. Il y trouve donc un surplus qui perturbe la signification ordinaire. Par ailleurs, ce qui est mis au jour par ce surplus, notamment par l'ajout de « la », c'est un mouvement de

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 32-33.

« décharner les formes vignettes des timbres », mouvement sourd « comme une basse, comme le point d'un orgue noir ». Que peut-on penser de cette lecture ? Il ne serait pas abusif d'y entendre le mouvement du « tourniquet » qui vide le corps de sang et qui substitue une idée à une réalité. Dans le paragraphe suivant, Artaud paraphrase : la « bête qui veut garder, entre ses cuisses impures, les trente deniers à valoir du poète, [...] sur cette poche incarnadine saignante, [...] »⁴⁵. L'écrit d'Isidore Ducasse, à première vue sans importance, est ainsi pour lui une dénonciation d'un complot invisible et inaudible dans le cours de la vie ordinaire.

Il faut être bien attentif au fait qu'Artaud s'intéresse au timbre, qui, apposé sur la lettre, permet à celle-ci de partir vers son destinataire et de circuler dans le réseau postal. Le timbre a aussi la fonction fiscale de représenter un prix, prix pour l'acheminement d'une lettre ou pour autre chose comme le livre de Baudelaire dont il s'agit justement dans la lettre d'Isidore Ducasse. L'argent est souvent lié à l'épistolaire⁴⁶. Nous avons plusieurs fois constaté qu'Artaud écrit des lettres pour demander de l'argent à ses

⁴⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁶ C'est un aspect présent notamment dans la correspondance de Baudelaire ainsi que le remarque Kaufmann dans *L'Équivoque épistolaire* : « L'épistolaire tient lieu pour Baudelaire de fausse monnaie (titre, on s'en souvient, d'un des textes du *Spleen de Paris*) : tout se passe comme s'il écrivait des lettres plutôt que de payer ses dettes, ou même, plus fondamentalement peut-être, *pour* ne pas les payer : [...]. Ce qui revient à dire aussi, si on tire toutes les conséquences de cette inversion, qu'il s'endette *pour* écrire, et en particulier pour faire savoir qu'il ne paie pas ses dettes, s'endettant ainsi nécessairement toujours davantage : [...] [*op. cit.*, pp. 57-58] ». Kaufmann devine dans la correspondance de Baudelaire le déficit à l'Autre symbolique. Il n'est pas certain qu'Artaud ait connaissance de la correspondance du poète. Mais la référence à son nom (par Isidore Ducasse ainsi que par Artaud) semble tripler le défi.

destinataires. Or il croit que c'est en fait la société qui est en dette avec lui. Dans ses dernières lettres, il revient plusieurs fois sur des droits d'auteur à régler et notamment sur un compte qu'il a à la Banque de France. Le 29 novembre 1945, il écrit à madame Jean Dubuffet :

Je vous rappelle pour finir que j'ai de l'or à la Banque de France et que voilà huit ans qu'on me l'avait fait oublier par envoûtement afin de me faire croire que j'étais sans un sou et de m'obliger à vivre d'aumônes de la part de ceux qui m'aiment, alors que c'est à ceux qui me haient [*sic*] que ceux qui m'aiment doivent arracher l'or qu'ils m'ont volé. — J'ai fait en 1918 un dépôt d'une somme importante à la Banque de France de Marseille, cette somme a été transférée à Paris quand j'y suis allé en 1920, et une masse de barres d'or correspondant à cette somme a été entreposée dans les caves de la Banque, rue de La Vrillière⁴⁷.

Le compte est introuvable⁴⁸, et on pourrait toujours penser que c'est un propos de folie. Mais cette somme que nul ne peut constater et donc « intouchable », n'est-ce pas un autre trait de « subreptice humour » ? On peut encore y remarquer le soin qu'Artaud met dans la précision, qui invite l'enquête jusque « dans les caves de la Banque » pour n'y découvrir rien qui correspondrait à ce qu'il affirme. Il me semble qu'il mentionne ce surplus pour se moquer du système monétaire qui évalue par chiffre ce qui n'est pas évaluable et dont dépend malgré tout sa vie. Basé sur ce système, le timbre condense deux systèmes d'échange (celui des messages et des valeurs). Il est ainsi une figure éminente du « tourniquet ». C'est sans doute pourquoi Artaud s'intéresse à la mention

⁴⁷ Lettre à madame Jean Dubuffet du 29 novembre 1945, *Suppôts et Supplications*, OCXIV★, pp. 63-64.

⁴⁸ Pour la confirmation, Artaud a vraisemblablement écrit à la Banque, qui a répondu que aucun compte à son nom n'existait pas. Cf. La note 2 de la lettre à Anie Besnard du 27 septembre 1945, OCXI, p. 314.

du timbre par Isidore Ducasse. Il y voit une volonté de défier ce que représente le timbre, de rendre la lettre « intouchable », c'est-à-dire inéchangeable. Ce n'est rien d'autre que sa propre stratégie épistolaire.

Écrire une lettre, c'est pour Artaud écrire contre le « tourniquet », le système d'échange qui convertit sa réalité, sa douleur en une image, en une représentation, enfin et contre le langage. Par ses lettres, il dénonce ce système usurpateur et tente de le mettre en échec pour montrer la réalité. Mais il ne faudrait pas croire que la réalité intacte préexiste au « tourniquet ». Cette réalité peut être déjà réduite à une image parce que le « tourniquet » est en marche depuis toujours et qu'il tourne toujours quelque part. Comme Artaud l'écrit dans « Le Théâtre de la Cruauté » (texte originellement conçu pour composer *Pour en finir avec le jugement de dieu*), « la réalité n'est pas achevée, elle n'est pas encore construite⁴⁹ ». Pour la construire, il écrit davantage; c'est une bataille « sempiternelle » par l'écriture. Il ne faudrait donc pas non plus croire naïvement qu'Artaud préfère toujours la rencontre « en chair et en os » ou la communication « de vive voix » au moyen indirect pour s'exprimer. Il se peut qu'il choisisse le moyen épistolaire même en présence du destinataire comme c'est le cas pour la « Lettre contre la Cabbale » destinée à Jacques Prevel. Celui-ci note dans son journal les circonstances de sa rédaction. Le 4 juin 1947 à Ivry, au cours de leur conversation, Artaud fait mention de Marthe Robert et puis de Kafka sur qui elle travaille. Soudainement, il demande du papier : « Tenez, monsieur Prevel, avez-vous du papier ? Je vais vous

⁴⁹ « Le Théâtre de la Cruauté », OCXIII, p. 110.

écrire une lettre⁵⁰ ». Il l'écrit d'un jet et en développe la suite dans ses propres cahiers. Nous savons que les lettres sont pour lui un déclencheur d'écriture. C'est quand même un geste bien étrange que d'en écrire une en tête-à-tête avec son destinataire. Ce geste mystérieux n'est-il pas lui-aussi un défi visant à déjouer la communication ordinaire qui peut être facilement réduite à la transmission du sens, un défi par un surplus qu'est cette fois la rédaction elle-même d'une lettre ?

Il ne suffit pas de voir un corps pour saisir sa réalité; pour cela, il doit être construit par l'écriture, par les œuvres. Dans la lettre à Henri Parisot du 7 septembre 1945 (écrite pour remplacer le supplément de « D'un voyage au pays des Tarahumaras » à la place du supplément), contestant toujours sa naissance telle qu'elle est enregistrée dans son état civil, Artaud écrit : « *je sais que j'étais né autrement, de mes œuvres et non d'une mère, [...]*⁵¹ ». La notion de l'œuvre ne s'entend sûrement pas comme unité esthétique de produits qu'il voulait tant écarter. Elle ne doit pas non plus s'entendre dans le sens alchimique de grand œuvre qui apporte l'unité du moi, Artaud continuant à écrire contre cette unité. L'œuvre pour lui n'est rien d'autre que cet acte, et c'est elle qui construit sa vie ou plutôt sa "survie", mot souvent employé dans ses dernières années. Sa "survie" ne veut pas dire seulement la continuation de la vie, mais aussi le surplus de vie comme il l'écrit dans une lettre à André Breton du 2 juin 1946 : « — Le fond des choses c'est la douleur, mais être dans la douleur n'est pas souffrir,

⁵⁰ Jacques Prevel, *op. cit.*, p. 163.

⁵¹ Lettre à Henri Parisot du 7 septembre 1945, *Les Tarahumaras*, OCIX, p. 52.

mais sur-vivre, et je veux dire aussi perpétuellement se survivre, mais surtout vivre à un taux pardessus, à l'étiage de l'extrême dessus⁵² ». Ainsi Artaud écrit-il des lettres pour se « sur-vivre », pour résister à la généralisation et à la totalisation. À travers sa vie, il a tenté les possibilités de l'expression épistolaire pour « se refaire ». Mais c'est sans aucun doute dans ses dernières années (après 1945) qu'il trouve la plus grande possibilité de cette expression. La correspondance, par sa nature, ne constitue pas une unité, elle est dispersée dans les mains des destinataires et dans les archives, mais elle se ramasse, s'entasse ou, pour reprendre un terme qu'Artaud emploie pour définir le corps dans la lettre à Paulhan du 10 septembre 1945⁵³, elle se “tumulise” pour refaire sempiternellement un corps ou une œuvre sans jamais constituer une totalité. Ces mouvements, Artaud les décrit dans le deuxième « Post-scriptum » au « Théâtre de la Cruauté » qui me semble convenir à la clôture de ma réflexion :

**Qui suis-je ?
D'où je viens ?
et que je le dise
comme je sais le dire
immédiatement
vous verrez mon corps actuel
voler en éclats
et se ramasser**

⁵² Lettre à André Breton du 2 juin 1946, *Suppôts et Supplications*, OCXIV★, p. 132.

⁵³ Lettre à Jean Paulhan du 10 septembre 1945, OCXI, p. 101. « [...] le corps est âme aussi, mais non du côté limitable du corps, mais celui illimité de l'âme, qui ne dépasse pas son infini puisqu'elle est tout cet infini qui lui-même toujours se dépasse, non pas en transcendant l'infini mais en tumulisant, comme par tumulus de tombes, je dis *tumulisant* cet infini ».

**sous dix mille aspects
notoires
un corps neuf
où vous ne pourrez
plus jamais
m'oublier⁵⁴.**

⁵⁴ « Le Théâtre de la Cruauté », OCXIII , p. 118.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres et textes d'Antonin Artaud

Œuvres complètes, tome I-XXVI, Paris, Gallimard, 1956-1994.

Œuvres, Paris, Gallimard, 2004, coll. « Quarto ».

Lettres à Génica Athanasiou, Paris, Gallimard, 1969, coll. « Le Point du jour ».

Nouveaux Écrits de Rodez, Paris, Gallimard, 1977, coll. « L'Imaginaire ».

Lettres à Anie Besnard, Le Nouveau Commerce, 1977.

L'Arve et l'Aume suivi de *24 lettres à Marc Barbezat*, Décines, L'Arbalète, 1989.

Cahiers d'Ivry, février 1947-mars 1948, Paris, Gallimard, 2011.

• Lettres inédites

Extraits de lettres à Cécile Denoël et Rober Denoël entre 1931 et 1944, in *Lettres et manuscrits autographes, Documents historiques*, Catalogue de vente, Drouot-Richelieu, 14 avril 2000.

Lettre à Roger Karl du 1^{er} mars 1939, in *Lettre Ouverte*, n° 2, 1961.

Lettre au docteur F(ouks) du 3 juin 1939, in *Parapluie*, n° 4, 1972.

Lettres à Pierre Bordas, in *La Nouvelle Revue Française*, n° 364, mai 1983.

• Dessins, catalogues d'exposition

Antonin Artaud, Dessins et portraits, Paris, Gallimard, 1986.

Antonin Artaud, Œuvres sur papier, catalogue de l'exposition du musée Cantini, 1995.

Antonin Artaud, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 2006.

2. Études sur Antonin Artaud

- Ouvrages et articles comportant des études sur l'épistolaire d'Artaud

Pierre Jean Founau, « Antonin Artaud, Correspondance et récupération de soi », in *La Nouvelle Revue Française*, n° 276, décembre 1975.

Vincent Kaufmann, « Relations épistolaires, De Flaubert à Artaud », in *Poétique*, n° 68, novembre 1986.

—, *L'Équivoque épistolaire*, Paris, Minuit, 1990.

Philippe Le Touzé, « Un cri incoercible : Lettre d'Antonin Artaud au docteur Allendy (30 novembre 1927), Études de style », in *Expériences limites de l'épistolaire, Lettres d'exil, d'enfermement, de folie*, Actes du Colloque de Caen, 16-18 juin 1991, Paris, Honoré Champion, 1993.

- Ouvrages comportant des études sur la *Correspondance avec Jacques Rivière*

Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986, coll. « Folio ».

Laurent Jenny, *La terreur et les signes, Poétique de rupture*, Paris, Gallimard, 1982.

- Biographies d'Artaud

Jean-Louis Brau, *Antonin Artaud*, Paris, La Table Ronde, 1971.

Thomas Maeder, *Antonin Artaud*, Paris, Plon, 1978.

Florence de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud*, Paris, Fayard, 2006.

- Articles biographiques sur le voyage d'Artaud au Mexique

Luis Cardoza y Aragon, « Pourquoi le Mexique », in *Europe*, n° 667-668, novembre-décembre 1984.

J. M. G. Le Clézio, « Antonin Artaud, le rêve mexicain », *Europe*, n° 667-668, novembre-décembre 1984. Article repris in *Le Rêve mexicain*, Paris, Gallimard, 1988.

- Ouvrages sur l'internement d'Artaud

Florence de Mèredieu, *Sur l'électro-choc, le cas Antonin Artaud*, Paris, Blusson, 1996.

André Roumieux, *Artaud et l'asile 1, Au-delà des murs, la mémoire*, Paris, Séguier, 1996.

Artaud et l'asile 2, Le cabinet du docteur Ferdière, Paris, Séguier, 1996.

- Ouvrage sur la vie d'Artaud après son retour de Rodez à Paris

Jacques Prevel, *En compagnie d'Antonin Artaud*, Paris, Flammarion, 1974. Nouvelle édition, 1994.

- Études sur les œuvres d'Artaud

Monique Borie, *Antonin Artaud, Le théâtre et le retour aux sources*, Paris, Gallimard, 1989.

Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1979, coll. « Points ».

Camille Dumoulié, *Nietzsche et Artaud, Pour une éthique de la cruauté*, Paris, PUF, 1992.

—, *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, 1996, coll. « Les Contemporains ».

—, *Artaud, la vie*, Paris, Desjonquères, 2003.

Evelyne Grossman, *Artaud-Joyce, Le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996.

—, *Artaud, «l'aliéné authentique»*, Farrago-Léo Scheer, 2003.

—, *La Défiguration, Artaud-Beckett-Michaux*, Paris, Minuit, 2004.

Florence de Mèredieu, *Antonin Artaud, Voyages*, Paris, Blusson, 1992.

Olivier Penot-Lacassagne, *Vies et Morts d'Antonin Artaud*, Paris, Christian Pirot, 2007.

Jonathan Pollock, *Le Rire du Môme, Antonin Artaud et la littérature anglo-américaine*, Paris, Kimé, 2002.

Jean-Michel Rey, *La Naissance de la poésie, Antonin Artaud*, Paris, Métailié, 1991.

Paule Thévenin, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993.

—, *Antonin Artaud, Fin de l'ère chrétienne*, Paris, Lignes-Léo Scheer, 2006.

Tzvetan Todorov, *Nous et les Autres, La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989.

Odette et Alain Virmaux, *Artaud, Un bilan critique*, Paris, Belfond, 1979.

—, *Artaud vivant*, Paris, Nouvelles Éditions Oswald, 1980.

Kenneth White, *Le Monde d'Antonin Artaud*, Bruxelles, Édition Complexe, 1989.

Antonin Artaud I, modernités d'Antonin Artaud, Paris, Lettres modernes Minard, 2000, coll. « La Revue des lettres modernes ».

Antonin Artaud, écrivain du Sud, Aix-en-Provence, Édisud, 2002.

Artaud en revues, Lausanne, L'Age d'homme, 2005.

• Revues consacrées à Artaud

84, n° 5-6, 1948.

K, Revue de la poésie, n° 1-2, juin 1948.

Cahiers Renaud-Barrault, n° 22-23, mai 1958.

Obliques, n° 10-11, 1976.

La Tour de feu, n° 136, décembre 1977.

Europe, n° 667-668, novembre-décembre 1984.

—, n° 873-874, janvier-février 2002.

Magazine littéraire, n° 434, 2004.

3. Études sur l'épistolaire

Jacques Derrida, *La Carte Postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.

Geneviève Haroche-Bouzinac, *L'épistolaire*, Paris, Hachette, 1995.

Marie-Claire Grassi, *Lire l'épistolaire*, Armand Colin, 1998.

Kojima Nobuo, *Sur la littérature épistolaire (Syokanbungakuron)*, Tokyo, Suiseisya, 2007.

Les correspondances, (Problématique et économie d'un "genre littéraire"), Actes du Colloque international : "Les correspondances", Université de Nantes, 1983.

Textuel, n° 24, « La Lettre d'amour », 1992.

Expériences limites de l'épistolaire, Lettres d'exile, d'enfermement, de folie, Actes du Colloque de Caen, 16-18 juin 1991, Paris, Honoré Champion, 1993.

La Lettre de Voyage, Presses Universitaire de Rennes, 2007.

4. Lettres d'autres écrivains

Gustave Flaubert, Gustave Flaubert, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1998, coll. « Folio ».

André Gide et Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*, Paris, Gallimard, 2009.

André Gide et Jacques Rivière, *Correspondance. 1909-1925*, Paris, Gallimard, 1998.

Franz Kafka, *Lettres à Felice*, deux tomes, trad. Marthe Robert, Paris, Gallimard, 1972.

Gérard de Nerval, *Œuvres Complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, 1989, « Bibliothèque de la Pléiade ».

Rainer Maria Rilke, *Œuvres*, tome 3, édition établie par Philippe Jaccottet, traduction de Blaise Briod, Philippe Jaccottet et Pierre Klossowski, Paris, Seuil, 1976.

Jean-Jacques Rousseau et Chrétien-Guillaume de Lamoignon de Malesherbes, *Correspondance*, Flammarion, 1991.

Victor Segalen, *Correspondance*, Paris, Fayard, 2004.

Paul-Jean Toulet, *Lettres à soi-même*, Paris, Édition du Sandre, 2009.

Jacques Vaché, *Lettres de Guerre*, précédé de 4 essais d'André Breton, Paris, Eric Losfeld, 1970.

- Études sur les lettres d'autres écrivains

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

Jean-Louis Houdebine, « À propos des Lettres dublinoises Joyce-Nola, décembre 1909 », in *Textuel*, n° 24, « La Lettre d'amour », 1992.

Camille Aubaud, « L'Exaltation après l'effondrement. A propos des lettres d'Égypte de Gérard de Nerval (16 janvier — 2 mai 1843) », in *Expériences limites de l'épistolaire*, Paris, Honoré Champion, 1993.

Pierre-Jean Dufief, « La correspondance de Victor Segalen ou les tensions d'une écriture », in *La Lettre de Voyage*, Presses Universitaire de Rennes, 2007.

L'Œuvre de l'œuvre, Études sur la correspondance de Flaubert, sous la direction de Raymonde Debray-Genette et Jacques Neefs, Presses Universitaires de Vincennes, 1993.

5. Autres ouvrages

André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, coll. « Folio ».

Jacques Derrida, *Schibboleth, pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 2003.

Edmond Jabès, *Du désert au livre, entretiens avec Marcel Cohen*, Paris, Belfond, 1980.

Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Folio ».

Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 2009, coll. « Folio ».

Marcel Schwob, *Cœur double / Le Livre de Monelle*, Paris, Flammarion, 2008.

TABLE DES LETTRES D'ARTAUD MENTIONNÉES

Cette table n'a pour but que de faciliter la référence aux lettres citées dans cette thèse. On y trouve plusieurs types de lettres (celles qui ont été effectivement envoyées, celles qui étaient destinées à la publication dès leur rédaction, etc.) à l'ordre chronologique. Leur date est en principe celle qui apparaît dans l'édition de référence, mais certaines de celles destinées à la publication sont rangées par date de parution ou par date approximative de rédaction.

Année	Date	Destinataire ou titre	Pages dans l'édition de référence	Sous-chapitre de la présente thèse
1906	1 ^{er} janvier	ses parents	OCVII, p. 299.	II-6.
1914	1 ^{er} janvier	ses parents	OCVII, pp. 300-301.	II-6.
1921	vers le 20-22 février	Yvonne Gilles	OCIII, pp. 91-92.	II-3.
	fin juillet	madame Toulouse	OCI★★, pp. 83-84.	III-3.
	fin de l'année	Génica Athanasiou	LGA, p. 22.	I-8.
1922	20 juillet	Génica Athanasiou	LGA, pp. 24-25.	III-3.
	11 août	Génica Athanasiou	LGA, pp. 39-40.	II-8. III-2.
	vers le 18 novembre	Daniel Henry Kahnweiler	OCI★★, pp. 92-93.	I-6. II-5.
1923	6 mai	Génica Athanasiou	LGA, pp. 45-47.	I-2.
	9 mai	Génica Athanasiou	LGA, pp. 49-50.	II-7.
	13 mai	Génica Athanasiou	LGA, pp. 53-54.	I-12.
	31 mai	Génica Athanasiou	LGA, pp. 71-73.	I-12.
	5 juin	Jacques Rivière (in <i>Correspondance avec Jacques Rivière</i>)	OCI★, pp. 23-25.	I-2, 4, 6, 8, 12. II-5. V-2.
	vers le 31 août	docteur Toulouse	OCI★★, pp. 103-104.	I-5.
	19 septembre	Génica Athanasiou	LGA, p. 107.	II-7.
	22 octobre	Génica Athanasiou	LGA, pp. 113-116.	I-7.
	24 octobre	Génica Athanasiou	LGA, pp. 117-118.	I-9, 12.
	8 décembre	Génica Athanasiou	LGA, pp. 125-126.	II-7.
	26 décembre	Génica Athanasiou	LGA, pp. 129-130.	I-9.

1924	29 janvier	Jacques Rivière (in <i>Correspondance avec Jacques Rivière</i>)	OCI★, pp. 27-30.	I-2, 7, 9, 12. II-2, 5. IV-5.
	22 mars	Jacques Rivière (in <i>Correspondance avec Jacques Rivière</i>)	OCI★, p. 33.	I-9.
	13 avril	Edmond Jaloux	OCI★★, pp. 108-109.	I-6. II-5.
	7 mai	Jacques Rivière (in <i>Correspondance avec Jacques Rivière</i>)	OCI★, pp. 38-39.	I-4.
	25 mai	Jacques Rivière (in <i>Correspondance avec Jacques Rivière</i>)	OCI★, pp. 40-42.	I-4, 6, 7.
	29 juillet	Génica Athanasiou	LGA, pp. 150-152.	II-1.
1925	4 février	André Breton, Louis Aragon et Pierre Naville	OCVII, pp. 305-306.	I-5.
	9 ou 10 février	Génica Athanasiou	LGA, p. 175.	II-7.
	21 février	l'administrateur de la Comédie-Française	OCIII, pp. 116-118.	I-5.
	15 avril	« Lettre aux Recteurs des Universités européennes » (in <i>La Révolution Surréaliste</i> , no 3)	OCI★★, pp. 38-39.	I-5.
	15 avril	« Adresse au Pape » (in <i>La Révolution Surréaliste</i> , no 3)	OCI★★, p. 41.	I-5. II-6.
	15 avril	« Adresse au Dalai-Lama » (in <i>La Révolution Surréaliste</i> , no 3)	OCI★★, p. 42.	I-5. II-6. III-3.
	15 avril	« Lettre aux écoles du Bouddha » (in <i>La Révolution Surréaliste</i> , no 3)	OCI★★, pp. 43-44.	I-5. III-3.

	vers mai	madame Toulouse	OCI★★, pp. 119-120.	II-6.
	9 mai	Génica Athanasiou	LGA, pp. 180-181.	II-7.
	14 mai	Génica Athanasiou	LGA, p. 182.	II-7.
	3 juin	Génica Athanasiou	LGA, p. 187.	III-2.
	vers le 4 juin	Roland Tual	OCI★★, pp. 120-121.	III-2.
	23 juillet	« Docteur, il y a un point ... » (in <i>L'Ombilic des Limbes</i>)	OCI★, p. 53.	I-5.
	23 juillet	« Cher Monsieur, ne croyez-vous pas ... » (in <i>L'Ombilic des Limbes</i>)	OCI★, p. 57.	I-5.
	23 juillet	« Lettre à monsieur le Législateur de la loi sur les stupéfiants » (in <i>L'Ombilic des Limbes</i>)	OCI★, p. 64-67.	I-5. V-1.
	1 ^{er} août	« Lettre[s] de ménage » (in <i>Le Pèse-Nerfs</i>)	OCI★, pp. 103-108.	I-5. II-8. V-3.
	vers septembre	Edmond Jaloux	OCI★★, pp. 123-124.	I-6.
	septembre	docteur et madame Toulouse	OCI★★, pp. 124-125.	II-6.
	15 octobre	« Nouvelle lettre sur moi-même » (in <i>La Révolution surréaliste</i> , n° 5)	OCI★★, pp. 48-49.	I-5.
	novembre	Génica Athanasiou	LGA, pp. 219-220.	II-7.
1926	juillet	« Lettre à personne » (in <i>Les Cahiers du Sud</i> , n° 81)	OCI★★, pp. 55-56.	I-5. V-3.
	15 août	Génica Athanasiou	LGA, pp. 257-258.	II-7.
	vers le 15 août	Janine Kahn	OCVII, pp. 314-317.	II-7.
	21 août	Janine Kahn	OCVII, pp. 318-320.	II-7, 8.
	22 août	Génica Athanasiou	LGA, pp. 259-266.	II-3, 7.

	22 septembre	Janine Kahn	OCVII, pp. 323-325.	I-7.
	1 ^{er} décembre	« Lettre à la voyante » (in <i>La Révolution surréaliste</i> , n° 8, et <i>L'Art et la Mort</i>)	OCI★, pp. 128-132.	I-5. II-8.
	20 décembre	madame Isabelle Rivière	OCI★★, pp. 132-133.	II-4.
1927	18 février	docteur Théodore Fränkel	OCI★★, pp. 136-138.	I-5.
	février	Jean Paulhan	OCI★★, pp. 137-138.	II-4.
	18 avril	Jacques Maritain	OCI★★, p. 139.	II-4.
	20 juillet	Joseph Barsalou (in <i>Point Final</i>)	OCI★★, 69-74.	I-5, 11. II-4.
	30 novembre	docteur Allendy	OCI★★, pp. 144-147.	II-6.
1928	1 ^{er} février	Jean Paulhan, « Correspondance » (in <i>La Révolution Surréaliste</i> , n° 11)	OCIII, pp. 131-132.	I-11. II-4.
	20 novembre	Jean de Bosschère	OCII, p. 262.	I-5.
	21 décembre	« Lettre à Ida Mortemart, alias Domenica » (in le programme de <i>Victor ou les Enfants au pouvoir</i>)	OCII, pp. 32-33.	I-11.
	28 décembre	<i>l'Ami du peuple du soir</i>	OCIII, pp. 138-139.	I-11.
1929	16 février	madame Yvonne Allendy	OCIII, pp. 139-140.	I-10.
	19 février	madame Yvonne Allendy	OCIII, pp. 140-141.	I-10.
	24 février	madame Yvonne Allendy	OCI★★, pp. 148-150.	I-7.
	19 avril	madame Yvonne Allendy	OCIII, pp. 150-151.	II-3.
	vers le 8 septembre	<i>L'Intransigeant</i>	OCIII, p. 160.	I-11.
	14 octobre	docteur Allendy	OCI★★, p. 153.	II-6.
	9 novembre	Jean Paulhan	OCIII, pp. 160-162.	I-7.
	vers	Roger Vitrac	OCIII, pp. 162-164.	I-11.

	novembre			
1930	début janvier	Jean Paulhan	OCI★★, pp. 154-155.	I-5.
	vers le 24 février	Roger Vitrac	OCIII, pp. 174-175.	II-2.
	mars	<i>Lettres du Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité publique</i>	OCII, pp. 54-58.	I-11.
	12 juillet	docteur Allendy	OCIII, pp. 182-184.	I-12. III-2.
	16 septembre	Jean Paulhan	OCVI, pp. 317-318.	I-6.
1931	25 mars	Irène Champigny	OCI★★, pp. 161-163.	I-9.
	2 juin	madame Yvonne Allendy	OCIII, pp. 206-208.	II-1.
	5 juin	madame Yvonne Allendy	OCIII, pp. 208-209.	I-8.
	20 juin	madame Yvonne Allendy	OCIII, pp. 210-211.	I-12.
1932	4 janvier	Raymond Rouleau (projet)	OCIII, pp. 244-246.	I-9.
	19 janvier	Jean Paulhan	OCIII, pp. 252-255.	I-9.
	22 janvier	Jean Paulhan	OCIII, pp. 257-262.	II-2.
	24 janvier	Jean Paulhan	OCV, pp. 57-58.	II-2.
	26 janvier	Jean Paulhan	OCV, pp. 58-59.	II-2.
	17 février	George Soulié de Morant	OCI★★, pp. 179-184.	I-7, 12. II-6.
	début mars	Jean Paulhan	OCIII, p. 280.	I-3.
	17 mars	Jule Supervielle (projet)	OCIV, p. 227.	I-3, 4.
	23 avril	docteur et madame Allendy	OCI★★, pp. 198-199.	III-2.
	27 juin	<i>L'Intransigeant</i>	OCV, p. 27.	I-11.
	6 juillet	J.-D. van Caulaert	OCV, pp. 77-78.	I-11.
	13 juillet	André Rolland de Renéville	OCV, pp. 82-84.	II-2.
	8 septembre	Jean Paulhan	OCV, pp. 107-108.	II-2.
	10 septembre	André Rolland de Renéville	OCV, pp. 109-110.	II-2.
	12 septembre	Jean Paulhan	OCV, pp. 110-111.	II-2.
13 septembre	André Rolland de Renéville	OCV, pp. 112-113.	I-12, II-2.	

	16 septembre	Jean Paulhan	OCV, pp. 114-115.	II-2.
	18 septembre	<i>Comœdia</i>	OCV, pp. 31-34.	I-11.
	16 octobre	André Rolland de Renéville	OCV, pp. 124-125.	II-2.
1933	6 mai	Anaïs Nin	OCVII, pp. 148-149.	I-10. II-8.
	18 mai	Anaïs Nin	OCVII, pp. 360-362.	II-8.
	25 novembre	Natalie Clifford Barney	OCV, p. 163.	I-9.
1934	27 avril	Jean Paulhan	OCV, pp. 172-174.	I-9.
	21 juin	Jeanne Ridet	OCIII, pp. 290-292.	III-4.
	été	Cécile Denoël	Catalogue de Drouot-Richelieu, p. 4.	III-4.
	20 août	Jean Paulhan	OCVII, pp. 152-153.	I-6. III-4.
1935	14 juin	Jean-Louis Barrault	OCV, pp. 189-190.	II-2.
	19 juillet	Jean Paulhan	OCVIII, pp. 285-288.	II-6. III-5.
	août	le ministre des Affaires Étrangères (fragment)	OCVIII, pp. 291-293.	II-6.
	août	le ministre de l'Éducation nationale ? (fragment)	OCVIII, pp. 293-295.	II-6.
	29 décembre	Jean Paulhan	OCV, p. 191.	I-9.
1936	10 janvier	docteur Allendy et mademoiselle Colette-Nel Dumouchel	OCVIII, pp. 302-303.	II-6. III-5.
	31 janvier	Jean Paulhan	OCV, pp. 197-198.	III-6.
	31 janvier	Balthus	OCVIII, p. 304	III-6.
	31 janvier	Jean-Louis Barrault	OCVIII, p. 305.	III-6.
	2 février	Marie Dubuc	OCVIII, p. 305-306.	III-6.
	7 février	docteur Allendy	OCVIII, p. 307-308.	III-6.
	11 février	monsieur Vella (fragment)	OCVII, p. 373.	III-6.
	26 mars	Jean Paulhan	OCVIII, p. 308-309.	III-6.
	2 avril	René Thomas	OCVIII, p. 310.	III-6.
	18 avril	Marie Dubuc	OCVIII, p. 311.	III-6.
	23 avril	Jean Paulhan	OCV, pp. 198-203.	I-9. III-6.

	19 mai	« Lettre ouverte aux Gouverneurs des États du Mexique » (in <i>El Nacional</i>)	OCVIII, pp. 186-188.	I-11. II-6. III-6.
	21 mai	Jean Paulhan	OCV, pp. 204-207.	I-9. III-4, 6.
	17 juin	Jean-Louis Barrault	OCVIII, p. 312-313.	III-6.
	10 juillet	Jean-Louis Barrault	OCVIII, pp. 314-315.	III-6.
	7 octobre	Jean Paulhan	OCV, p. 209.	III-7.
1937	3 février	Cécile Schramme	OCVII, pp. 158-160.	III-8.
	4 février	Jean Paulhan	OCIX, pp. 101-107.	III-7.
	25 février	Cécile Schramme	OCVII, pp. 162-163.	III-8. IV-4.
	27 février	Jean Paulhan	OCIX, p. 107.	III-7.
	28 mars	Jean Paulhan	OCIX, p. 108-109.	III-7.
	16 avril	Cécile Schramme	OCVII, pp. 166-169.	III-8.
	avril	mademoiselle Marie Dubuc	OCVII, pp. 169-170.	III-8.
	22 avril	Cécile Schramme	OCVII, pp. 171-172.	III-8.
	25 mai	mademoiselle Marie Dubuc	OCVII, pp. 175-177.	III-9.
	27 ou 28 mai	Jean Paulhan	OCVII, p. 178.	III-9.
	début juin	Jean Paulhan	OCVII, p. 180-181.	III-9.
	fin juin	Jean Paulhan	OCVII, p. 182.	III-9.
	16 juillet	Manuel Cano de Castro	OCVII, p. 184.	III-9.
	juillet	André Breton	OCVII, pp. 185-186.	III-9.
	30 juillet	André Breton	OCVII, pp. 188-191.	III-9.
	2 août	Anne Manson	OCVII, pp. 191-192.	III-8.
	6 août	Légation d'Irlande à Paris	Penot-Lacassagne, p. 171.	III-9.
	8 août	Anne Manson	OCVII, pp. 193-194.	III-8.
	23 août	Jean Paulhan	OCVII, pp. 200-201.	III-9.
	23 août	André Breton	OCVII, pp. 201-202.	III-9.
23 août	sa famille	OCVII, p. 202.	III-9.	
2 ou 3 septembre	André Breton	OCVII, p. 203-204.	III-9.	

	2 ou 3 septembre	Jean Paulhan	OCVII, p. 205.	I-12.
	5 septembre	André Breton	OCVII, pp. 206-209.	III-4, 9.
	5 septembre	Lise Deharme	OCVII, p. 209.	III-9.
	8 septembre	Anne Manson	OCVII, pp. 213-215.	III-9.
	14 septembre	Anie Besnard	OCVII, p. 217.	III-8.
	14 septembre	Anne Manson	OCVII, p. 218.	III-8, 9.
	14 septembre	Anie Besnard et René Thomas	OCVII, pp. 219-220.	III-8, 9.
	17 septembre	Jacqueline Breton	OCVII, p. 228.	III-9.
	21 septembre	Jacqueline Breton	OCVII, pp. 228-230.	III-9.
1938	7 février	« Lettres sur la cruauté », « Lettres sur le langage » (in <i>Le Théâtre et son Double</i>)	OCIV, pp. 97-117.	I-11. II-3.
	23 février	le ministre plénipotentiaire d'Irlande à Paris	Quarto, p. 849-851.	IV-1, 2. V-2.
1939	1 ^{er} mars	Roger Karl	Lettre Ouverte, N° 2, pp. 59-60.	IV-1.
	4 mars	Adrienne Monnier (in <i>Gazette des amis des livres</i>)	Quarto, p. 853-p. 855.	IV-1, 3.
	?	Adolf Hitler	Quarto, p. 855.	IV-1.
	3 juin	docteur Fouks	Parapluie, N° 4, p. 4.	IV-3.
	1 ^{er} juillet	Balthus	Quarto, p. 861.	IV-2.
1940	17 novembre	Jean Paulhan	Quarto, p. 865.	IV-3.
	24 novembre	Génica Athanasiou	LGA, p. 309-310.	IV-1.
1941	26 juin	Anie Besnard	Quarto, pp. 865-866.	IV-2.
	3 juillet	Anie Besnard	Quarto, p. 867.	IV-2.
	1 ^{er} décembre	le ministre d'Irlande	Quarto, p. 868.	IV-2.
	23 mars	sa mère	Quarto, p. 869-870.	IV-1.
1942	31 décembre	sa mère	Quarto, p. 872.	IV-4.
1943	12 février	docteur Gaston Ferdière	NER, pp. 27-29.	IV-3.
	15 avril	Jean-Louis Barrault	OCX, p. 38-41.	IV-2.
	18 mai	docteur Gaston Ferdière	NER, 36-37.	I-5

	7 juillet	Jean Paulhan	OCX, pp. 54-59.	III-9. IV-3.
	18 juillet	Frédéric Delanglade	OCX, pp. 62-68.	IV-4.
	18 juillet	Claude-André Puget	OCX, pp. 69-74.	IV-2.
	19 juillet	docteur Jacques Latrémolière	OCX, pp. 75-85.	IV-2, 3.
	17 septembre	docteur Gaston Ferdière	NER, pp. 59-62.	IV-2, 4.
	17 septembre	sa mère	OCX, pp. 91-93.	IV-4.
1944	25 avril	Adrienne Monnier	OCX, pp. 234-236.	IV-2.
	25 août	sa mère	OCX, pp. 252-254.	IV-4.
	9 octobre	sa mère	OCX, pp. 258-259.	IV-5.
1945	24 mars	Arthur Adamov	OCXI, pp. 62-67.	IV-3, 4.
	6 avril	docteur Jean Dequeker	OCXI, pp. 71-75.	IV-4.
	3 mai	Jean Paulhan	OCXI, pp. 83-84.	IV-5.
	13 mai	docteur Jean Dequeker	OCXI, pp. 88-89.	IV-3.
	7 septembre	Henri Parisot (in <i>Les Tarahumaras</i>)	OCIX, pp. 51-52.	IV-5, 6. V-3.
	10 septembre	Jean Paulhan	OCXI, pp. 100-107.	IV-3, 5.
	17 septembre	Henri Parisot (in <i>Lettres de Rodez</i>)	OCIX, pp. 165-168.	V-2.
	22 septembre	Henri Parisot (in <i>Lettres de Rodez</i>)	OCIX, pp. 169-172.	IV-5.
	23 septembre	Roger Blin	OCXI, pp. 118-121.	IV-4.
	25 septembre	Jean Paulhan	OCXI, pp. 122-123.	IV-5.
	1 ^{er} octobre	Jean Paulhan	OCXI, pp. 125-129.	IV-5.
	6 octobre	Anie Besnard	OCXI, pp. 131-132.	IV-3.
	6 octobre	Henri Parisot (in <i>Lettres de Rodez</i>)	OCIX, pp. 173-178.	IV-4.
	9 octobre	Henri Parisot (in <i>Lettres de Rodez</i>)	OCIX, pp. 179-185.	V-2.
	20 octobre	Jean Paulhan	OCXI, pp. 141-144.	IV-6.
	3 novembre	Anie Besnard	OCXI, pp. 150-151.	IV-6.
	27 novembre	Henri Parisot (in <i>Lettres de Rodez</i>)	OCIX, pp. 186-189.	IV-5, 6.

	29 novembre	Jean Dubuffet (in <i>Suppôts et Supplications</i>)	OCXIV★, pp. 55-59.	IV-6. V-2.
	29 novembre	madame Jean Dubuffet (in <i>Suppôts et Supplications</i>)	OCXIV★, pp. 60-65.	IV-5. V-3.
	2 décembre	madame Jean Dubuffet (in <i>Suppôts et Supplications</i>)	OCXIV★, pp. 66-69.	IV-6.
	6 décembre	Henri Parisot (in <i>Suppôts et Supplications</i>)	OCXIV★, pp. 70-73.	IV-5.
	décembre	Guy Lévi Mano (in <i>Suppôts et Supplications</i>)	OCXIV★, pp. 74-75.	IV-6.
1946	22 février	André Gide	OCXI, pp. 170-172.	V-2.
	7 mars	Georges Le Breton (projet)	OCXI, pp. 184-201.	IV-6. V-2.
	11 mars	Marthe Robert (in <i>Suppôts et Supplications</i>)	OCXIV★, pp. 79-80.	IV-6.
	15 mars	Colette Thomas (in <i>Suppôts et Supplications</i>)	OCXIV★, pp. 84-85.	IV-5. V-2.
	15 mars	Henri Thomas (in <i>Suppôts et Supplications</i>)	OCXIV★, pp. 86-87.	IV-6.
	18 mars	Marthe Robert (in <i>Suppôts et Supplications</i>)	OCXIV★, pp. 88-89.	IV-3.
	21 mars	Henri Thomas (in <i>Suppôts et Supplications</i>)	OCXIV★, pp. 90-91.	V-2.
	22 mars	Arthur Adamov (in <i>Suppôts et Supplications</i>)	OCXIV★, pp. 92-94.	IV-6. V-1.
	23 mars	Jean Paulhan	OCXI, pp. 210-214.	IV-6.
	26 mars	Marthe Robert (in <i>Suppôts et Supplications</i>)	OCXIV★, pp. 95-97.	IV-5.
	27 mars	Colette Thomas (in <i>Suppôts et Supplications</i>)	OCXIV★, pp. 98-100.	IV-6.
	29 mars	Marthe Robert (in <i>Suppôts et Supplications</i>)	OCXIV★, pp. 101-103.	IV-6.
	10 avril	Colette Thomas (in <i>Suppôts et</i>	OCXIV★,	IV-6.

		<i>Supplications</i>)	pp. 112-113.	
	10 avril	Jean Paulhan	OCXI, pp. 243-244.	V-1.
	9 mai	Marthe Robert (in <i>Suppôts et Supplications</i>)	OCXIV★, pp. 117-123.	V-2.
	16 mai	monsieur Pierre Bousquet	OCXI, pp. 268-277.	III-2. IV-1. V-2.
	2 juin	André Breton (in <i>Suppôts et Supplications</i>)	OCXIV★, pp. 128-138.	V-3.
		« Lettre sur Lautréamont » (in <i>Les Cahiers du Sud</i> , n° 275, et <i>Suppôts et Supplications</i>)	OCXIV★, pp. 32-37.	V-1, 3.
	27 juillet	Peter Watson	OCXII, pp. 230-239.	IV-5. V-1, 2.
	9 août	Maurice Saillet	OCXII, pp. 227-229.	V-1.
	1 ^{er} octobre	« Adresse au Pape » (nouvelle version)	OCI★, pp. 13-15.	I-5. V-1.
		« Adresse au Dalaï-Lama » (nouvelle version)	OCI★, pp. 16-19.	I-5. II-6. V-1.
	17 novembre	« Coleridge le traître »	Quarto, pp. 1113-1116.	V-1, 3.
	7 décembre	Colette Thomas	Quarto, p. 1428.	V-1.
1947	29 janvier	Maurice Saillet	Quarto, pp. 1199-1201	IV-1.
	31 janvier	Pascal Pia	Quarto, pp. 1201-1202.	V-1.
	23 mars	Marc Barbezat	<i>L'Arve et l'Aume</i> , pp. 65-66.	IV-5.
	4 mai	Albert Camus	Quarto, pp. 1608-1614.	V-1.
	7 mai	Albert Camus	Quarto,	V-1.

			pp. 1614-1618.	
	4 juin	« Lettre contre la Cabbale »	Quarto, pp. 1524-1526.	I-4. II-5. V-1.
	26 octobre	Arthur Adamov (in <i>Combat</i>)	Quarto, pp. 1630-1632.	V-1.
1948	4 février	Wladimir Porché	OCXIII, pp. 130-132.	V-1.
	7 février	Fernand Pouey	OCXIII, pp. 133-134.	V-1.
	20 février	R. P. Laval	OCXIII, pp. 142-145.	V-1.

TABLE DES MATIÈRES

Chapitre I . Un entre-deux de la réalité et de l'œuvre.....	3
1. La correspondance par rapport à l'œuvre	4
2. Impossibilité d'achever l'œuvre.....	9
3. Les lettres contre la gratuité	14
4. Effraction dans l'œuvre.....	19
5. Espace de l'œuvre ouvert par l'épistolaire.....	28
6. L'authenticité et la biographie	42
7. La maladie mise en cause.....	51
8. La temporalité épistolaire.....	57
9. Urgence	62
10. Avion postal	70
11. Théâtre par lettres.....	76
12. Le temps fissuré et la réalité dédoublée	82
Chapitre II . La destination des lettres ou l'unité du moi.....	90
1. Besoin des autres.....	91
2. Dialogue	98
3. Les destinataires comme dépositaires du moi.....	107
4. Correspondance comme thérapie	113
5. Au-delà des destinataires	119
6. Quelques masques de l'Autre	125
7. Lettres d'amour ou l'effacement de la distance	135
8. Risque dans l'union amoureuse	144
Chapitre III . Un lointain Intérieur : lettres de voyage	157
1. Voyage-lettres-maladie	158
2. Description de paysages (mentaux)	161
3. Voyage imaginaire	172
4. L'expérience du désert ou la Sensation de l'unité	178
5. Le Mexique rêvé	186
6. Lettres du Mexique et mise en scène de la distance.....	191
7. Ambiguïté de l'expérience Tarahumara.....	200

8. Mariage métaphysique	210
9. Voyage vers la disparition des formes	216
Chapitre IV. Réseau épistolaire souterrain : lettres des années d'internement.....	228
1. D'un asile l'autre	229
2. Métamorphose d'identité	238
3. Destination fantomatique	248
4. La défiguration de la Vierge Marie	258
5. Lettres volées et volantes	271
6. Communauté de la douleur	282
Chapitre V. Lettres pour "sur-vivre"	294
1. Problématiques à reprendre	295
2. L'épistolaire comme trompe-l'œil	305
3. Le timbre de la poste	317
Bibliographie	328
Table des lettres d'Artaud mentionnées	334