

numéro 2

février 1994

[a r k h a i]
Αρχαι

Gauthier AMBRUS

**La rhétorique larvaire d'Antonin
Artaud
(Sur la «Lettre aux Ecoles du
Bouddha»)**

*On vivait alors à coup sûr, mais c'est
peut-être une loi de l'esprit que
l'abandon de la réalité ne puisse
jamais conduire qu'aux fantômes.
(Artaud, «A la grande nuit ou le Bluff
surréaliste».)*

*Mais celui qui suscite l'anarchie sait
bien qu'il doit en périr.
(Louis-René des Forêts, «Les grands
moments d'un chanteur».)*

La "Lettre aux Ecoles du Bouddha" appartient à un ensemble de textes qui figurent au sommaire du numéro 3 de *La Révolution Surréaliste*, paru en avril 1925, numéro intitulé "1925: la fin de l'ère chrétienne" et placé - significativement? - sous la responsabilité d'Antonin Artaud. Ces textes ne sont pas signés, mais un certain nombre d'entre eux peuvent être sans erreur attribués à Artaud: il s'agit de "A Table", "Adresse au Pape", "Adresse au Dalaï-Lama" et de l'aphorisme "Nous avons moins besoin...". Dans la mesure où ils ne portent pas de signature individuelle, ces textes ont un statut énonciatif particulier qui les situe jusqu'à un certain point dans l'orbite (à son centre même) de l'action surréaliste. Par ailleurs, si leur attribution à la main propre d'Artaud a pu être suffisamment éclaircie, ils doivent manifester les signes particuliers d'une telle appartenance. Appartenance qui se résout peut-être en une tension interne à l'ensemble de ces textes entre la part qui y est effectivement celle d'Artaud et leur assignation collective et idéologique dans le cadre du mouvement surréaliste.

Trois types de contradictions résultent de cette hypothétique tension.

La première énigme que pose ainsi la "Lettre" réside dans la clarté de la position affirmée par le texte. Cette clarté s'oppose très fortement au tour paradoxal qui est généralement adopté par les énoncés des textes d'Artaud durant la même période, ou un peu antérieurement (cf. le volume *L'Ombilic des Limbes*, Gallimard, Paris, 1968.). Rappelons que l'obscurité de ces énoncés a pour but - grossièrement dit - d'établir en retour l'absence d'oeuvre littéraire comme la production potentiellement parfaite d'un esprit pur, c'est-à-dire identiquement lui-même. Le corrélat de cette obscurité semble donc être le rejet de l'écriture comme moyen d'expression.

Contradiction il y a aussi entre le parti-pris idéologique de la "Lettre" et le projet **essentiellement** individuel d'Artaud. Il importe de percevoir la résonance **logique** du terme **idéologique**: "Cette morale du devenir de quoi relèverait, paraît-il, la Révolution, jamais je n'en ai senti la nécessité dans le cercle fermé de ma personne. C'est cela la seule logique qui me paraît valable et non telle logique supérieure dont les irradiations ne m'affectent qu'autant qu'elles touchent ma sensibilité." (*L'Ombilic des Limbes*, op.cit., p.232.).

Artaud déclare ainsi son rejet de la logique pour mieux affirmer la logique propre de son moi.

De plus, un texte comme la "Lettre" subordonne son écriture à une action qui lui est visiblement extérieure. Comme si le projet métaphysique d'Artaud parvenait ici à s'incarner à l'occasion d'une critique de l'impérialisme occidental. Comme si le malaise qui est constitutif de sa personnalité littéraire et psycho-pathologique trouvait à se satisfaire dans une certaine forme d'accomplissement, dans l'acuité contemporaine d'une invective anarchiste et à certains égards proto-fasciste.

Bref, l'Artaud de la "Lettre" parle-t-il en politique, **politologue**? **Archéologue** plutôt, en ce sens que sa visée d'écriture n'est pas prospective, n'est pas dirigée vers une réelle action politique, vers un avenir envisagé comme politique, mais, davantage, ce texte effectue un déplacement dans l'espace et dans le temps: dans l'espace de l'Occident à celui de l'Orient, mais uniquement parce que le déplacement vers l'Orient permet d'exprimer sur un mode positif la négativité qu'il attache à l'Europe, la négation de la culture moderne de l'Europe au profit d'une culture primitive qui détiendrait les clés d'un accord harmonieux entre l'homme et lui-même au sein de la vie: "Retrouver traces, / présence, manifestation, contact / d'une culture primitive profonde / avec tout ce que cela comporte d'extériorisation violente des forces de nature par des Moyens + ou - magiques ou poétiques et appliqués." (*Oeuvres complètes*, t.8, Gallimard, Paris, 1971, p.105.). Et dans une conférence prononcée au Mexique en 1936: "Pourtant une culture profonde n'a peur d'aucune géographie, même si la recherche des continents inexplorés de l'homme doit mener jusqu'à ce vertige où bout l'immatérialité de la vie... la culture rationaliste de l'Europe a fait faillite et je suis venu sur la terre du Mexique chercher les bases d'une culture magique qui peut encore jaillir des forces du sol indien." (*Ibid.*, pp. 182-183.).

D'autre part, Artaud se prononce avec insistance contre toute action de la littérature qui s'entreprendrait au niveau de la réalité (alors que la véritable action serait à accomplir, pourrait-on dire, sur la réalité) - raison, du reste, de son exclusion du groupe surréaliste environ une année après la "Lettre": "La propagande est la prostitution de l'action, et pour moi et pour la jeunesse, les intellectuels qui font de la littérature de propagande sont des cadavres perdus pour la force de

leur propre action.” (*Ibid.*, p.182.). Quant à la période dite surréaliste d'Artaud: “C'est pourquoi, nous, qui visons à une certaine éternité, surréelle, nous qui depuis longtemps ne nous considérons plus dans le présent, et qui sommes à nous-mêmes comme nos ombres réelles (...)” (*Ombilic*, op.cit., p.199). Pour Artaud, l'action semble paradoxalement relever de la dépossession, c'est-à-dire du champs d'expérience qui est ordinairement le sien. Nous verrons que cette intuition se vérifiera peu à peu. Quant à l'actualité politique du mouvement surréaliste, Artaud se montre encore plus radical (c'est d'ailleurs l'époque de la rupture): “Mais que me fait à moi toute la Révolution du monde si je sais demeurer éternellement douloureux et misérable au sein de mon propre charnier. Que chaque homme ne veuille rien considérer au-delà de sa sensibilité profonde, de son moi intime, voilà pour moi le point de vue de la Révolution intégrale. (...) Les forces révolutionnaires d'un mouvement quelconque sont celles capables de désaxer le fondement actuel des choses, de changer l'angle de la réalité.” (*Ibid.*, p.227.). En déclarant finalement: “Je méprise trop la vie pour penser qu'un changement quel qu'il soit qui se développerait dans le cadre des apparences puisse rien changer à ma détestable condition. Ce qui me sépare des surréalistes c'est qu'ils aiment autant la vie que je la méprise.” (*Ibid.*, p.228.). La pathologie de l'individu, une fois de plus, met en question la valeur de la réalité. Mais c'est de valeur **culturelle** qu'il s'agit d'abord ici.

A travers le Surréalisme, Artaud vise donc plutôt à une action culturelle, au sens où elle chercherait à remonter au delà de la culture raisonnée et mettrait à jour une culture primitive anté-humaine et inconsciente qui accorde l'homme avec son esprit. Mais ce que cette idéalité de la culture met surtout en évidence, c'est la déchirure même de la réalité, la béance de ce que nous pensons comme nôtre. Au delà du tissu culturel propre.

Il nous est ainsi montré un Artaud **agissant** positivement au moyen d'un texte, dans un texte: cela n'est possible que dans la mesure où Artaud utilise le masque du Surréalisme. A travers ce masque, Artaud s'exprime et se révèle. On peut en effet estimer que ce masque opère ici comme un révélateur: par le jeu différentiel qu'il instaure entre Artaud et le Surréalisme, Artaud va nous apparaître sous un certain aspect qui lui est propre.

La confrontation dans le masque montre d'abord un Artaud qui agit sur le Surréalisme et qui le détourne à son profit; puis qui agit de ce fait sur lui-même: le cadre surréaliste confère à Artaud une véritable identité, qu'on peut dire littéraire, mais Artaud pour cela doit s'approprier ce cadre; s'il déplace les enjeux du Surréalisme, il déplace aussi ses propres enjeux au contact de la nouvelle position littéraire ou énonciative qui lui est attribuée: celui qui parle dans le masque lui dicte ses paroles mais ne peut se défaire du statut particulier que le masque confère à ses paroles.

Le texte de la "Lettre" joue-t-il alors un double jeu qui nous restituerait en fin de compte un Artaud substantiel une fois débarrassé de ses oripeaux surréalistes? Or, ce que nous connaissons d'Artaud, c'est justement son incapacité à se fixer, dans son esprit et dans son écriture. Il est à lui-même idéalement - sa propre idéalité. Rappelons-nous que son projet **d'écriture culturelle** doit s'effectuer par des "Moyens + ou - magiques ou poétiques et appliqués." (*Oeuvres complètes*, op.cit., p.105.). L'identité propre de l'écriture trouve donc sa condition dans l'action où elle s'engage.

Nous allons nous intéresser à la fa~on dont Artaud se définit littérairement dans son texte, comme un **agir**; la manière dont il définit son texte comme un agir, un agir poétique mais ce n'est là qu'une presque tautologie étymologique - qui ne re~oit sa cohérence que de l'effet qu'on attend de lui. La "Lettre" permettra ainsi d'étudier comment Artaud interprète, travaille le support surréaliste, d'abord dans son aspect de **performance**, d'agitation littéraire, puis plus précisément dans son message. Nous verrons alors jusqu'à quel point de rigueur autodestructrice l'action se perpétue par le message et le message par l'action.

1) Le texte-manifeste

Dans la "Lettre", la pratique littéraire d'Artaud acquiert un nouveau statut énonciatif qui fait de son texte l'objet d'une attention d'écriture, une **oeuvre** écrite à part entière. Les ambiguïtés métaphysiques et énonciatives qui consacrent originellement le travail sur la **différence** comme lieu d'énonciation - différence que le texte s'efforce de rendre inextricable, entre oeuvre et absence d'oeuvre, pensée et langage, écriture et esprit, littérature et vie, etc. doivent à présent s'effacer dans l'illusion littérale d'une plénitude.

Tout texte est **manifeste** dans la mesure où, justement, il manifeste la position énonciative qui le spécifie. Un texte comme la "Lettre", manifeste, (cette fois au sens déclaratif "simple" du terme) est par excellence **manifeste** de sa propre posture d'énonciation (posture d'action politico-littéraire dans le cas présent), donc est un texte plein, une écriture dénuée d'ambiguïté car elle s'assigne une tâche quasi rhétorique (nous reviendrons plus particulièrement sur ce dernier point): manifester ce qu'elle dit.

Artaud trouverait ainsi dans le Surréalisme la possibilité d'une rhétorisation qui ferait du texte littéraire - dès lors acceptable comme littérature - un **agir**. Il parviendrait peut-être de la sorte à réconcilier son écriture avec sa pensée dans l'efficace du texte poétique, considéré en tant que projet. Le ressassement stérilisant - celui de la **différence**, de la dépossession - serait alors battu en brèche par l'ouverture d'une nouvelle démarche **poétique**. Le texte d'Artaud, d'anti-poétique qu'il se voulait, redeviendrait poétique au sens où il recouvrirait un statut de texte composé, composé dans l'usage le plus élevé d'une littérature dont la littérarité se juge à son efficacité: la littérature **engagée**. "La connaissance poétique est interne, la qualité poétique est interne. Il y a un mouvement aujourd'hui pour identifier la poésie des poètes avec la force magique interne qui fournit un chemin à la vie, et permet d'agir sur la vie." (*Oeuvres complètes*, t.8, op.cit., p.192.). Le texte poétique est donc bien **engagé** dans son écriture - ce à quoi Artaud s'était jusque là systématiquement refusé. L'engagement surréaliste permet en quelque sorte de retrouver le fondement de l'écriture poétique.

Il s'agit alors d'un texte "composé pour", ce qui indique et lui confère en même temps sa propension naturelle à l'action. Son objet lui est, fictivement ou pas (selon que l'on considère son narrataire, ou "lecteur explicite", ou son lecteur réel, ou "lecteur implicite") extérieur. La définition de la "Lettre" comme **texte-manifeste** ne nécessite pas fondamentalement, en effet, de prendre compte le caractère soit référentiel soit fictif de son action: seul importe dans l'immédiat qu'elle se présente, de par sa composition, comme le texte d'une déclaration. Cela suffit à lui donner son statut énonciatif de manifeste: du simple fait que le texte se définit comme manifestation, c'est-à-dire que **l'agir** passe au niveau, plus indéfini, de la poétique, ou de la rhétorique, qui constitue le texte et qui préexiste à la discrimination entre la fiction et la réalité (ou la référentialité).

Nous arrivons alors à la conséquence suivante: plus un texte agit (dans l'acte de son écriture ou dans celui de sa réception - que ces actes soient, comme nous l'avons vu, considérés sur un plan fictif ou sur un plan référentiel), plus il existe en tant que texte. Le texte littéraire, qui est texte par excellence, est ainsi ce qui est le plus fortement pourvu d'existence (mais parler de fonction ontologique du poème n'aurait ici aucun sens), et son action porte en conséquence sur le plan le plus essentiel de l'existence, elle rejoint l'essence même de la vie.

Il devient évident, à ce point de notre réflexion, qu'une telle conception de l'action littéraire repose sur une confusion plus profonde: celle de la littérature, ou de l'art en général, et de la vie.

Artaud pourrait saisir ici l'occasion du projet surréaliste pour accorder sa pensée et son langage en un geste et en un cri ("L'homme entier, l'homme avec son cri qui peut remonter le chemin d'un orage, pour l'Europe c'est de la poésie, mais pour nous, qui avons une idée synthétique de la culture, se mettre en rapport avec le cri d'un orage, c'est retrouver un secret de vie." - *Ibid.*, p.201.). Mais cela seulement au prix d'une construction rhétorique du texte, du texte comme **agir**, qui est le coût et le moyen de la finalité déterminant toute action. La rhétorique représente peut-être alors le prix **mortel** que vie et littérature doivent payer pour leur existence réciproque. Artaud, ne l'oublions pas, a intitulé l'un de ses ouvrages *L'Art et la Mort* (1929). Peut-il si facilement s'exclamer après cela: L'art est la vie?

2) Le message et la masque

Afin de mieux situer la pensée d'Artaud par rapport au Surréalisme, nous allons à présent utiliser trois conférences prononcées par Artaud au Mexique en 1936, dans lesquelles il explique ce qu'il attend de l'action littéraire surréaliste. La "Lettre" datant de 1925, **nous justifierons cette** discordance chronologique en alléguant Artaud lui-même. Voici en effet comment s'ouvre la première conférence: "J'ai participé au mouvement surréaliste de 1924 à 1926, et je l'ai accompagné dans sa violence. / J'en parlerai avec l'esprit que j'avais à cette époque; et je vais essayer pour vous de ressusciter cet esprit (...)." (*Ibid.*, p.171.). Abstraction faite de toute **auctoritas** rhétorique, les conférences mexicaines semblent bien éclairer sur plusieurs points l'écriture de la "Lettre". Écoutons Artaud.

Le Surréalisme vise avant tout un action négative qui briserait la réalité telle qu'elle est définie par le rationalisme occidental. Il est un mouvement de révolte contre l'Europe logique qui analyse et conceptualise la réalité dans la dualité: matière/esprit, corps/âme, etc.. Sa tâche est de retrouver l'unité primitive du mouvement de la vie; la culture de l'Europe enferme la vie dans des formes conceptuelles (ce qu'Artaud qualifie "d'idôlatric") qui dissocient l'homme de lui-même, de son esprit, donc de la vie, l'établissant ainsi au sein d'une dualité qui le sépare, **culturellement**, du rythme natal de la vie. Mais la retrouvaille de l'origine a lieu dans la déchirure de l'esprit, et non dans une plénitude heureuse. En effet, la vie n'est harmoniquement elle-même que dans la douleur du battement cruel des expressions et des destructions qui la scandent: "La culture [i.e. la culture authentique] est un mouvement de l'esprit qui va du vide vers les formes, et des formes rentre dans le vide comme dans la mort. Etre cultivé c'est brûler des formes, brûler des formes pour gagner la vie. C'est apprendre à se tenir droit dans le mouvement incessant des formes qu'on détruit continuellement. / (...) Cette terrible station intérieure, ce mouvement de respiration, c'est cela qui est la culture, qui bouge à la fois dans la nature et dans l'esprit." (*Ibid.*, p.202.). Agir **réellement** revient à agir **culturellement**, car l'esprit de l'homme est naturellement relié au mouvement profond de la réalité. Cependant, la culture est dans une position ambiguë, puisqu'elle consiste en une double action de construction et de destruction des formes.

Voici donc ce que serait l'action surréaliste telle qu'Artaud se la représente.

D'abord un effort de **démoralisation**, c'est-à-dire la dévaluation des valeurs culturelles de l'Europe. Action négative, "violence qui ne mène à rien, mais manifeste souterrainement quelque chose" (*Ibid.*, p.174.), à laquelle la "Lettre" participe.

Le pôle positif de cette action consistera à rejoindre, derrière la réalité en tant que réalité de notre culture, la permanence de "l'homme intérieur" (*Ibid.*, p.182.); à montrer les forces culturelles qui agissent au-delà des individus: une culture authentique aboutit à l'homme intérieur (*Ibid.*, p.182.).

Franchir la réalité logique de notre monde revient à tuer Dieu, c'est-à-dire le Père, afin de revenir aux sources de l'Europe, le détruire pour retrouver le "mouvement secret" de "l'esprit" (*Ibid.*,

pp.177 et 188.). La lutte culturelle contre la civilisation occidentale se construit ainsi à travers un déplacement des forces du côté des cultures orientales qui ont, elles, conservé le lien primitif à la race et au sang (“Toute vraie culture s'appuie sur la race et sur le sang.” - *Ibid.*, p.183.), au mépris de la distance artificielle que le principe **conservateur** de l'écriture instaure (“idôlatrie” formelle à nouveau, cf. plus haut): “En face de la culture de l'Europe qui tient dans des textes écrits et fait croire que la culture est perdue si les textes sont détruits, je dis qu'il y a une autre culture sur laquelle d'autres temps ont vécu (...).” (*Ibid.*, p.200.). Ce déplacement s'opère en deux étapes (“...Qui veut rétablir une idée universelle de la culture pense qu'il y a des lieux prédestinés pour faire jaillir des sources de vie et elle regarde à la fois vers le Thibet et vers le Mexique.” - *Ibid.*, pp.182-183.):

- Celle de “la culture du Thibet”: stade des “cadavres” de la réalité, de la destruction des apparences, précisément parce qu'elles sont déjà mortes; stade qui présente la pensée occidentale comme un cadavre.

- Celle de “l'antique culture du Mexique”, qui fait “jaillir les sens intérieurs de leur barrières” comme “des ressuscités”; stade de la reconstruction donc, de la résurrection de la réalité dans son authenticité. (*Ibid.*, p.183.).

Artaud trouve donc au sein du mouvement surréaliste, en plus de la spécificité énonciative de son écriture dans la production du texte-manifeste, la possibilité d'une action qui pourrait être qualifiée de supra-idéologique. Elle se destine en effet à sortir violemment du cercle logique que la pensée occidentale se secrète pour elle-même. Ce sont les **mains** de l'écriture automatique qui, affranchies de la domination abstraite des concepts conjoints de **corps et d'esprit**, vont se charger de la rupture du cercle: “Le Surréalisme a inventé l'écriture automatique, c'est une intoxication de l'esprit. La main libérée du cerveau va où la plume la guide; et, par-dessous, un envoûtement étonnant, guide la plume de façon à la faire vivre, mais pour avoir perdu tout contact avec la logique cette main, ainsi reconstruite, reprend contact avec l'inconscient. / Elle nie par son miracle même la contradiction imbécile des écoles entre l'esprit et la matière, entre la matière et l'esprit.” (*Ibid.*, p. 176.) . **Mains** que l'on retrouve au centre de l'appel que la “Lettre” adresse aux forces orientales: “il y a ici des mains pour qui prendre n'est pas tout, des

cervelles qui voient plus loin qu'une forêt de toits..." (*Ombilic*, op.cit., p.211.). Ces "mains" portent leur action au-delà de la différence corps/esprit qui détermine la domination de l'esprit sur le corps et les réalités plus profondes avec lesquelles ce dernier est en contact. Une action qui serait comme nous l'avons vu une remontée au primitif, au premier, à "l'inconscient", en-deçà des différences que la raison a instituées et qui séparent l'homme de sa vie véritable.

Il semble bien qu'Artaud projette ses propres préoccupations sur la nature du projet surréaliste. Le décalage tant de fois incriminé, dans *L'Ombilic des Limbes*, entre sa vie et lui-même, entre sa pensée et son langage, se retrouve à présent transposé au rang de problème historico-philosophique qui se pose au niveau de la culture et qui peut par conséquent s'y résoudre, c'est-à-dire qui peut s'y résoudre à travers une action culturelle, soit artistique ou littéraire ("poétique" est le terme privilégié dans ce cas par Artaud). Et certes cet élargissement du cercle des préoccupations individuelles aux destins de l'humanité toute entière n'est pas pour nous étonner de la part de qui a écrit: "Que chaque homme ne veuille rien considérer au-delà de sa sensibilité profonde, voilà pour moi le point de vue de la Révolution intégrale." (*Ibid.*, p.227.) . Que l'on considère les trois citations suivantes, appartenant à la même année 1925, et qui tracent assez bien l'extension virtuelle de la problématique individuelle - ou du moins ressentie comme telle - d'Artaud à tout individu en général relevant en dernier lieu de la condition propre de l'humanité:

- "rien du monde ne tourne pour moi" ("Enquête - Le suicide est-il une solution?", janvier 1925 - *Ombilic*, p.198.) .

- "Nous ne sommes pas au monde." ("Adresse au Pape", avril 1925 - *Ibid.*, p.208.) .

- "Je ne puis ni mourir, ni vivre, ni ne pas désirer de mourir ou de vivre. Et tous les hommes sont comme moi." ("Sur le suicide", 1925 - *Ibid.*, p.182.).

Une observation rapide - rien de plus approfondi ne nous étant malheureusement ouvert dans le présent travail - suffit à remarquer qu'entre le premier texte et le second, qui appartient au même numéro de *La Révolution Surréaliste* que la "Lettre", on est passé, sans apparence de changements significatifs, du **je au nous**. Ce qui peut vouloir dire soit que le je du premier énoncé est passé, dans le second, au niveau d'un **nous** qui relève d'une élaboration fictive; soit que la

pluralisation du sujet de l'expérience individuelle de la différence indique une modification effective sur le plan référentiel de l'énonciation, c'est-à-dire le passage de l'individu Artaud au groupe surréaliste et la construction d'un nouveau type de textes qui permettent de donner forme et sens à cet élargissement. Tout se résoudrait en fin de compte en une nouvelle manière, pour Artaud, d'envisager la pratique littéraire elle-même.

Le **problème** qui faisait du vécu du sujet une sorte de pathologie littéraire s'installe ainsi dans une position qui est celle d'une positivité active, et qui peut en ce sens lui conférer la forme d'une **œuvre littéraire** (cf. plus haut); "forme" ici dans toute sa résonance pseudo-métaphysique de moment positif du rythme de la vie, par opposition au moment négatif du "vide", comme on a vu qu'Artaud l'entendait dans ses conférences au Mexique. L'écriture de la "Lettre" s'établit donc au sein de la différence logique, dans le prétexte provisoire d'une forme, pour en montrer l'inanité devant le mouvement véritablement réel de la vie. "L'idée est de briser le réel, d'égarer les sens, de démoraliser si possible les apparences, mais toujours avec une notion du concret.(...) / (...) Quand il [le Surréalisme] a brisé le mannequin, quand il a détérioré le paysage, il les refait, mais dans un sens à éclater de rire ou à ressusciter ce fond d'images terrifiantes qui nagent dans l'Inconscient. / Cela veut dire qu'il bafoue la raison, qu'il retire aux sens leurs images, pour les rendre à leur sens profond." (*Oeuvres complètes*, op.cit., p.175.).

L'action ainsi énoncée est de fait une **guerre** ("Nous sommes pour que les intellectuels entrent eux aussi dans leur époque; mais nous ne pensons pas qu'ils puissent y entrer autrement qu'en lui faisant la guerre." -*Ibid.*, p.199.). C'est justement en cela que le texte est poétique et que, texte poétique, il agit (cf. *Ibid.*, p.192.). Or, il y a un texte poétique pour Artaud dans la mesure où l'action qu'il accomplit accorde la pensée au langage, ramenant ainsi au rythme vital des formes et de leur vacuité (ou du vide et du plein, cf. *Ibid.*, pp. 192 et 205) : "Comme la vie, comme la nature, la pensée va du dedans au dehors avant d'aller du dehors au dedans. Je commence à penser dans le vide et du vide je vais vers le plein; et lorsque j'ai atteint le plein je peux retomber dans le vide. (...) / (...) J'appelle poésie aujourd'hui connaissance de ce destin interne et dynamique de la pensée."(*Ibid.*, p.192). L'ambiguïté fondamentale de la poésie, qui tient à sa nature

nécessairement formelle, demeure, mais cette faiblesse se change en "connaissance", du fait qu'une fois **agi**, le texte poétique se consume de son avoir eu-lieu.

Or la forme par laquelle l'action culturelle de la poésie vient au jour, c'est le théâtre: "(...)Le vrai théâtre peut seul nous montrer la réalité." (*Ibid.*, p. 198.). Le théâtre est une guerre contre la dépossession de soi qui accable l'humanité toute entière comme un "destin" mauvais: "Les jeux antiques étaient basés sur cette connaissance qui par l'action dompte le destin. Le théâtre ancien tout entier était une guerre contre le destin." (*Ibid.*, p. 193.). Le théâtre doit subvertir le destin aliéné de l'homme occidental. Le théâtre traque et débusque la vie: il l'écartèle et fait apparaître son vide intérieur, mettant ainsi en évidence le rythme vide/formes qui l'anime dialectiquement (Cf . *Ibid.*, pp. 203-204 .) .

Le théâtre envisagé par Artaud dans le cadre du projet surréaliste de sape culturelle est donc une entreprise qui relève à proprement parler de la guerre. Il est la guerre qu'une culture se porte à elle-même, que l'homme engage avec lui-même pour accomplir le déchirement de sa réalité (Cf. *Ibid.*, p.198.). Le théâtre est la forme naturelle de l'action, en ce sens que toute action authentique - en tant qu'elle est dirigée contre la réalité, contre la réalité de la culture - est fondamentalement guerrière: "Cette idée de la vie [l'idée **culturelle de la vie**, ie la pensée qui appréhende la vie dans son mouvement originaire] est magique, elle suppose la présence d'un feu dans toutes les manifestations de la pensée humaine; et cette image de la pensée qui prend feu, il nous semble à tous aujourd'hui qu'elle est contenue dans le théâtre; et nous croyons que le théâtre n'est fait que pour la manifester." (*Ibid.*, p.197.). Le théâtre est le lieu où la pensée "prend feu", c'est-à-dire s'avère dans son action, qui la réconcilie avec elle-même, avec son langage, et avec la vie. Il y a là, clairement, plus qu'un écho au "théâtre de la cruauté" qu'Artaud est en train d'échaffauder à la même époque que les conférences mexicaines: "Il me semble en un mot que la plus haute idée du théâtre qui soit est celle qui nous réconcilie philosophiquement avec le Devenir." (*Le Théâtre et son Double*, cité par J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Editions du Seuil, col. Points, Paris, 1967, p.285.). Et dans une lettre à Jean Paulhan (25 janvier 1936), où le théâtre apparaît dans sa visée

réconciliatrice: "C'est sur la scène que se reconstitue l'union de la pensée, du geste, de l'acte." (*Ibid.*, p.363, note 1.).

L'ambition à laquelle Artaud voue le théâtre est donc celle d'une action **archipolitique**, plutôt que ponctuellement politique, dans la mesure où le théâtre sera la forme majeure de l'événement qui ébranlera, fracturera, l'édifice de la réalité et des valeurs que notre culture lui attache: "Il y a dans cette culture une idée de l'espace, et je dis que la vraie culture ne peut s'apprendre que dans l'espace, et que c'est une culture orientée, comme le théâtre est orienté." (*Oeuvres complètes*, t.8, op.cit., p.201.). Il ne serait pas douteux qu'il faille entendre dans ce terme "d'orienté" un rappel profond de l'Orient des cultures qu'Artaud oppose à la civilisation occidentale. Ce qui se présentait à première vue comme une articulation manichéenne entre un Occident matérialiste et un Orient spiritualiste s'écroulerait alors devant la vérité avant tout langagière d'une telle opposition. L'opération d'une action **théâtrale** s'appuierait donc, dans le contexte de la "Lettre", sur une implication métaphorique, et rhétorique, de pseudo-réalités politiques et culturelles. Nous nous retrouvons finalement devant le même rapport de composition du texte à l'écriture littéraire que nous avons déjà mis en évidence à propos de la pluralisation **je/nous** du sujet confondu de l'énoncé et de l'énonciation (cf. plus haut). L'Orient serait d'abord le terme rhétorique qui permettrait de mettre à mort la réalité, sous la figure de l'Europe, dans l'espace d'une scène imaginaire.

Il faudrait alors rapprocher ce point de la fonction qu'Artaud confère à l'image surréaliste: "Là où la poésie attaque les mots, l'inconscient attaque les images (...). / L'idée est de briser le réel, d'égarer les sens, de démoraliser si possible les apparences (...)." (*Ibid.*, p.175.). Le Surréalisme d'Artaud crée des images **mortes**, destructrices, qui ôtent leur sens à nos représentations de la réalité en en montrant la vacuité **imaginaire**: "Cela veut dire qu'il bafoue la raison, qu'il retire aux sens leurs images, pour les rendre à leur sens profond." (*Ibid.*, p.175.). C'est le stade "cadavérique" du "Thibet" mentionné plus haut. L'image "cadavérique" se contagionne à la réalité apparente qu'elle range au rang d'images vides, de formes mortes; on passe ainsi du **cadavre** de l'image au **mannequin** de la réalité: "Quand il [le Surréalisme] a brisé le mannequin, quand il a détérioré le paysage, il les refait, mais dans un sens à éclater de rire ou à

ressusciter ce fond d'images terrifiques qui nagent dans l'Inconscient.”(*Ibid.*, p.175.). Le théâtre de la cruauté reprend cette métaphore destructrice qui fait de la forme un corps vidé de sa substance: “Et le théâtre est ce pantin dégingandé, qui musique de troncs par barbes métalliques de barbelés nous maintient en état de guerre contre l'homme qui nous corsetait...” (Cité par J. Derrida, op.cit., p.342.).

Détruire la logique, qui préside à la création des images, au sein même de la logique, en opérant à partir de représentations qui dialectisent cette logique contre elle-même, en tirant de la logique, universelle, la figure d'un Orient de marionnette, un Orient certes négateur mais qui n'est qu'un leurre rhétorique ou théâtral. L'écriture de la “Lettre” relèverait alors d'une entreprise de théâtralisation “poétique” de la pensée logique contre elle-même, afin de restituer celle-ci au théâtre mortel des apparences. Il faudrait ainsi lire le terrorisme revendiqué par ce texte comme un premier théâtre de la cruauté, avec la même idée d'une représentation déchirante de la pensée.

Suivant cette optique de l'adoption par Artaud d'un dispositif rhétorique qui ferait de l'écriture poétique une sorte de mise en scène théâtrale, le genre d'un texte qui se donne pour une “lettre” apparaît dans tout son intérêt. Adresser le texte, comme fiction d'une lettre, aux “Ecoles du Bouddha” - c'est-à-dire à l'un des deux partis protagonistes de la “Lettre”, le second étant celui des “Européens”, - entretient une certaine confusion avec le lecteur “réel”. Cette confusion implique le lecteur dans le texte, en l'entraînant sur la scène rhétorique de la “Lettre”. Elle brise ainsi son statut d'instance froidement extérieure au texte.

La “Lettre” crée par là un effet d'identification du lecteur au texte qui n'est pas sans analogie avec avec les qualités du dispositif théâtral (effet de **catharsis** de la tragédie classique). Or Artaud pousse cette perspective à son comble dans *Le Théâtre et son Double*: le théâtre de la cruauté doit, de par son principe même, abolir la distance qui sépare le public de l'espace de la scène, pour faire du spectateur l'acteur de l'événement **archipolitique** qui est, nous l'avons vu, l'essence de l'acte théâtral (“Dans le théâtre de la cruauté le spectateur est au milieu tandis que le spectacle l'entoure.” - Cit. par J. Derrida, op.cit., p.359.). La sentence qui accompagne la “Lettre” au sommaire de *La Révolution*

Surréaliste s'éclaire du même coup: "Nous avons moins besoin d'adeptes actifs que d'adeptes bouleversés." (*Ombilic*, p.206.).

En résumé, la "Lettre" vise à produire un effet identificatoire sur son lecteur, qui projette celui-ci dans l'espace de son écriture pour faire de lui l'acteur de la représentation qui s'y donne: la mise à mort de la réalité dans son unitarité illusoire, la transformation du monde en un "cadavre". La pensée ne parvient à faire événement dans le corps d'une écriture poétique qu'à condition qu'elle s'élabore sous la forme d'une action positivement ordonnée à un effet. La **rhétorique** qui fonde ainsi l'écriture poétique (comme "théâtre") ne se soutient que de l'implication au sein de son dispositif d'un lecteur "réel" qui fasse de sa lecture **l'acte archipolitique** dont le texte tire sa substance.

Mais la tâche que le texte assigne à son lecteur implicite est ambiguë. Car de même que l'écriture **théâtrale** d'Artaud a pour but de diviser la réalité d'avec elle-même en donnant une image "cadavérique", de même que la réalité est ainsi dissociée sous la forme rhétorique d'un Orient négateur et d'un Occident négatif, le lecteur "réel" impliqué par le texte est arraché de son Occident matériel pour être projeté dans la spiritualité d'un Occident "dont l'esprit n'est plus sur le plan de la chaire" (*Lettre aux Ecoles du Bouddha, Ombilic*, op.cit., p.211.). Néanmoins, le texte de la "Lettre" n'identifie pas univoquement son lecteur aux "adeptes" de sa rhétoricité. Ce dernier peut tout autant se reconnaître dans l'"Occidental" que la "Lettre" stigmatise: "Il faut que ces chiens nous entendent..." (*Ibid.*, p.211.). la "Lettre" semble bien s'adresser à un lecteur implicite qu'elle dédouble dans le jeu des identifications fictionnelles auxquelles elle le soumet.

Le texte, de par le fonctionnement rhétorique de sa fiction, dissocie donc le lecteur implicite "réel" en deux instances contradictoires: les "Orientaux", qu'il invente en les sanctifiant, et les Occidentaux, qu'il détruit en inventant les "Orientaux" qui s'opposent à eux.

Il conviendrait enfin, pour éclaircir davantage cette dialectisation du Même de la réalité au moyen de l'écriture d'une rhétorique terroriste (ou "cruelle"), de s'interroger sur la signification qu'Artaud accorde, dans ses autres textes de la même période, au terme de **larve**. Ce mot, auquel on pourrait associer celui de **fantôme** (qu'il recouvre d'ailleurs étymologiquement), semble désigner d'ordinaire chez Artaud le statut "inconscient" des images surréalistes dans leurs attaques contre

la réalité apparente. Son occurrence est alors positive, puisqu'elle se réfère à l'action vivifiante entreprise par l'écriture surréaliste.

Or le même terme de **larve** est employé dans la "Lettre" avec un sens visiblement dépréciatif; il renvoie, en toute vraisemblance, aux élites de la civilisation occidentale qui oeuvrent à la conceptualisation du réel que le Surréalisme d'Artaud espère détruire. Le résultat de ce curieux échange, c'est que Surréalisme et rationalisme se retrouvent à un même niveau de dépréciation. Qu'est-ce à dire? Que **l'image terroriste** ne peut véritablement se dégager de la logique prosaïque qu'elle cherche à abattre. On ne sort en aucun cas d'un langage qui s'articule en concepts et en images logiques. On ne sort donc pas non plus du caractère nécessairement rhétorique d'une explosion de la réalité. Le théâtre de la "Lettre" est un faux théâtre, car il est un théâtre d'écriture, qui ne fait **qu'exposer** l'ébranlement qui est son acte. Et l'écriture, en tant que fixation "idolâtre" de la vie, est à la racine même de ce qu'Artaud veut extirper du caractère littéraire de sa propre action: "On doit en finir avec cette superstition des textes et de la poésie **écrite**. La poésie écrite vaut une fois et ensuite qu'on la détruise." (*Le Théâtre et son Double*, cité par J. Derrida, op.cit., p.364.).

Le théâtre de l'écriture n'agit donc pas réellement sur le réel. Il n'appartient donc pas vraiment au "réellement réel" qu'il devrait atteindre en tant qu'action authentique. Cela supposerait en effet qu'il parvienne à se hausser par-dessus la réalité à laquelle l'écriture (et le langage) participe inmanquablement. La nature profondément dialectique qui est celle de la réalité logique s'avère indépassable. Le théâtre de la "lettre" ne peut se produire qu'en une dialectique du Même, déjà observée, qui scinde la réalité d'avec elle-même: scindée "Orient" et en "Occident", en bon lecteur (le "vous" des "Ecoles du Bouddha", les "adeptes") et en mauvais lecteurs ("ces chiens"), détruisant tous repères apparents et toute assignation d'une valeur réelle. Pour maintenir une telle action, dont dépend la cohérence de son entreprise poétique, il doit finalement se déchirer lui-même, en déniait sa capacité à mener à bien son action terroriste et révolutionnaire. Dans la mesure où, terroriste et révolutionnaire, il ne fait qu'appartenir à la logique rationnelle qu'il prétend effacer mais dont il ne peut qu'utiliser les armes.

La poésie comme larve, tentative inéluctablement avortée, incapable de sortir de sa rhétoricité, va de la sorte au bout de la logique mortifère de l'image surréaliste selon Artaud: elle trans-forme et dé-forme la réalité - et en premier lieu la réalité de nos concepts puisque ce sont eux qui nous en forme une image - en un "cadavre". Mais elle fait subir ce **sort à toute** la réalité, donc y compris à elle-même.

Faisons à présent le point de notre recherche.

Le masque du Surréalisme permet donc à Artaud d'envisager son défaut d'être - indistinctement (pour nous) pathologique, métaphysique et littéraire - dans le projet d'une écriture qui se mettrait en acte et qui accorderait de la sorte la pensée, le geste et la parole dans la **fulgurance terroriste** d'un cri. Idée qui sera reprise et reformulée par la suite dans le cadre proprement théâtrale de la "cruauté".

Artaud utilise la rhétorique surréaliste (opposition du matérialisme occidental et du spiritualisme oriental, conception révolutionnaire de la littérature) dans sa rhétoricité, pour en faire délibérément une mise en scène négative de la réalité - rendue alors à sa propre réalité "cadavérique" d'image. La poésie, selon lui, doit précisément aller au delà de l'idolâtrie des images, elle doit les utiliser dans sa tentative d'atteindre la profondeur d'un "mouvement" qui dépasse les images. L'image poétique n'est condition de l'action qu'au prix de sa propre destruction, dans la mesure où elle sert à mettre en oeuvre une pensée, un esprit, qui se vivifie de la combustion successive des images qui se créent en lui: "Qu'on ne prenne pas ceci pour des images. Ce voudrait être la forme d'un abominable savoir." (*Ombilic*, p.219.).

Artaud use de l'image pour ainsi déniaiser l'image. Il l'utilise en tant que corps mort dont la mortalité, comme la peste, se propage à tout ce qu'elle touche, jusqu'aux fondements logiques de la réalité, jusqu'à son propre fonctionnement destructeur. Et certes, rappelons-nous que **larve** signifie à l'origine **fantôme**, mais aussi **pantin** (et **masque** du reste): le masque de la rhétorique surréaliste n'est bon qu'à révéler la nature **fantomatique** de la réalité, **car il** n'est lui-même qu'un fantôme d'écriture, un spectre rhétorique, qui ne peut que s'inclure dans ce qu'il détruit. "Entre le réel et moi, il y a moi, et ma déformation personnelle des fantômes de la réalité." (*Oeuvres complètes*, t.8, p.182.).

Cela, dans l'espoir - mais on peut s'interroger sur la foi qui est accordée à un tel espoir - d'une résurrection des cadavres, dans le jeu d'une autre scène, "mexicaine". "Il ne faut pas trop attirer notre attention sur les chaînes qui nous rattachent à la pétrifiante imbécilité de l'esprit. **Nous avons mis la main sur une bête nouvelle.** Les cieux répondent à notre attitude d'absurdité insensée. (...) / Notre attitude d'absurdité et de mort est celle de la réceptivité la meilleure." ("A Table", *Ombilic*, p.200. - nous soulignons). L'absurdité d'une démarche qui cherche à faire plier les genoux à la logique n'a en fin de compte à opposer à celle-ci que sa propre nature d'absurdité. Car si "l'esprit est plus grand que l'esprit" (*Ombilic*, p.212.), comment espérer logiquement le rejoindre? La "Lettre" reconnaît du reste l'impossibilité de son projet: "L'Europe logique écrase l'esprit sans fin entre les marteaux de deux termes, elle ouvre et referme l'esprit. Mais maintenant l'étranglement est à son comble, il y a trop longtemps que nous pâtissons sous le harnais." (*Ibid.*, p.212.). Que les énoncés de la "Lettre" soient restitués à leur ambiguïté originelle indique suffisamment l'avortement du projet littéraire "surréaliste" d'Artaud. Toutefois, cette conscience douloureuse de l'inéluctabilité de son échec tente précisément de dialectiser cette impuissance en se projetant comme un appel douloureux au dépassement du cercle logique de la réalité. Espoir, mais sous la seule forme discursive d'un appel, qui échappe peut-être à la rhétorique du discours du fait qu'il est sans espoir et, en tant que tel, voué à la répétition. Espoir aussi donc dans ce qu'on a pu lire comme l'expression de l'enfermement logique: "L'esprit est plus grand que l'esprit, les métamorphoses de la vie sont multiples." (*Ibid.*, p.212). La valeur que le texte poétique retire de son action se justifiant en dernière instance dans le fatalisme vide de cette éternelle "ultime tentative". "Sauvez-nous de ces larves"...

Épilogue

Où la fatalité imagière du substantif (larvaire) se désubstantialise en qualité implicite:

LARVE, EE. adj. (1812; lat. larva, au sens de “masque”).

1. Med. Se dit d'une maladie qui se manifeste sous les apparences d'une autre. **Fièvre larvée**, forme du paludisme où l'accès fébrile est remplacé par une manifestation d'un autre ordre (névralgie, urticaire).

2. (20e; de larve). **Cour.** Qui n'éclate pas, n'“éclôt” pas. **Révolution, guerre larvée.** (*Petit Robert.*)