

Article

« Créativité et symptomatologie dans la correspondance d'Artaud avec Jacques Rivière »

Simon Harel

Études littéraires, vol. 22, n° 2, 1989, p. 73-86.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500899ar>

DOI: 10.7202/500899ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



CRÉATIVITÉ ET SYMPTOMATOLOGIE

*DANS LA CORRESPONDANCE D'ARTAUD
AVEC JACQUES RIVIÈRE*

Simon Harel

■ Antonin Artaud, lorsqu'il s'adresse pour la première fois à Jacques Rivière, circonscrit un projet esthétique considérable que je propose de définir sous le titre d'*écriture symptomatique*. Stratégie créatrice qui fait de la représentation de l'image du corps (et de sa métabolisation psychique) un enjeu problématique où « l'inspiration » est tenaillée par une incomplétude. Écriture qui n'est plus essentiellement représentative, mais qui fait jouer un éclatement de la textualité qui correspond, entre autres, à un morcellement de l'image du corps. Au moment de la *Correspondance avec Jacques Rivière*, les stratégies créatrices seraient pour Artaud symptomatiques : elles feraient appel au principe d'une configuration narcissique de l'œuvre à créer en même temps que ce désir d'unité est constamment maintenu à distance par la labilité de la psyché et de l'image du corps.

Cette élaboration symptomatique caractériserait aussi la représentation d'un corps textuel qui

permet le passage de l'unité au morcellement, l'image du corps ainsi textualisée apparaissant comme l'équivalent de la structure psychique du sujet créateur tandis que le morcellement de l'œuvre créée, l'altération du cadre énonciatif et la généralisation d'une structure parataxique s'apparentent à un travail de destruction où le créateur symbolise « à l'extérieur » une expérience de dépersonnalisation qu'il transforme en œuvre réussie. Face au morcellement, le besoin de réparation est donc essentiel. Il permet d'éviter la menace de l'autisme ou du délire, langages où la répétition, le silence tiennent lieu de littérature. Ces stratégies créatrices, qu'elles soient explicites ou latentes, justifient donc la nécessité de l'œuvre à écrire, de façon que l'expérience d'une déstructuration narcissique — accompagnée d'un morcellement de l'image du corps — soit maintenue à distance par un travail de symbolisation.

La *Correspondance avec Jacques Rivière* est à cet égard un texte exemplaire, qui permet de comprendre quels sont les facteurs qui permettent le passage d'une définition psychiatrique de l'inconscient¹ (qui l'attribue à un noyau pathogène, localisé corporellement) à une perspective beaucoup plus radicale où est déjà posée la question de l'interprétant, du lecteur, dans son rapport avec le créateur à travers les chicanes du transfert et du contretransfert. On ne peut attribuer seulement à l'incompréhension mutuelle des interlocuteurs ce « dialogue de fous » que constitue l'échange de lettres entre Rivière et Artaud, comme si l'objet de la correspondance tenait à une sorte de mauvaise volonté généralisée de la part des deux écrivains. La scène tramée est en effet d'une portée beaucoup plus vaste. Elle pose la question de l'interprétation (en somme du statut de la lecture — plus précisément, chez Artaud, de la lecture de l'inconscient) en valorisant la négativité de l'acte créateur. Pour Artaud cela est manifeste lorsqu'il écrit à Rivière : l'écrivain ne peut qu'être incompris, ses désirs ne sont pas reconnus par celui qui le lit, les véritables motifs de la création sont laissés pour compte. Récriminations de circonstance, somme toute assez conventionnelles, qui font de l'écrivain le porte-parole d'un discours « neuf » dont il peut revendiquer à juste titre la propriété personnelle.

La portée subversive du discours d'Artaud dans cette correspondance provient plutôt d'un phénomène de déplacement. À la définition canonique de l'inspiration comme authenticité, propriété personnelle, s'oppose un sentiment de dépersonnalisation. Artaud ne se contente pas de dire que l'acte de création est vain lorsqu'il est empreint d'intentionnalité. Son discours est beaucoup plus radical puisqu'il tente désespérément de faire comprendre à Rivière ce que pourrait être une négativité de l'inspiration. Paradoxe que l'on pourrait formuler de cette façon : l'écriture consiste à pouvoir énoncer une absence, un manque de maîtrise. Ce qu'Artaud définit ainsi :

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 [...].²

Dans une autre lettre, Artaud se dit impuissant à se « concentrer sur un objet » :

Par faiblesse physiologique, faiblesse qui touche à l'essence même de ce que l'on est convenu d'appeler l'âme et qui est l'émanation de notre force nerveuse coagulée autour des objets. Mais de cette faiblesse toute l'époque souffre.

1 On se rappellera que les travaux psychiatriques de l'époque accordent encore une large place à la notion d'hérédité-dégénérescence (voir à ce sujet Elisabeth Roudinesco, *la Bataille de cent ans. Histoire de la psychanalyse en France*, I, 1895-1939, Paris Ramsay, 1982). De ce point de vue, le travail du créateur est à comprendre dans la perspective d'une organisation pathogène qui peut receler des composantes morbides transmises par l'hérédité. Les créateurs eux-mêmes n'échappent pas à cette fascination, Zola avec les *Rougon-Macquart* en étant l'exemple le plus probant. *Le Horla* de Guy de Maupassant sera compris comme le témoignage de cette dérive vers la folie, création induite par la dégénérescence syphilitique.

2 Antonin Artaud, lettre du 29 janvier 1924, dans *Correspondance avec Jacques Rivière*, dans *l'Ombilic des limbes* [etc.], Paris, Gallimard, 1968 (Collection Poésie), p. 25. La *Correspondance* est parue pour la première fois en volume en 1927. Dans les citations, les passages soulignés l'ont été par leurs auteurs.

Ex. : Tristan Tzara, André Breton, Pierre Reverdy. Mais eux, leur âme n'est pas physiologiquement atteinte, elle ne l'est pas substantiellement, elle l'est dans tous les points où elle se joint avec autre chose, elle ne l'est pas *hors de la pensée* [...] (25 mai 1924, p. 39).

On voit que la position d'Artaud est radicale. Elle refuse le principe d'une intentionnalité, même subversive, de l'inspiration. Refus de la théorisation de l'écriture automatique et du hasard objectif, refus de l'hypnose, des influences spirites et médiumniques qui seront bon gré mal gré des facteurs constituants d'une définition surréaliste de la création. Pour Artaud, il n'y a pas de technique préalable (d'ustensilité de la création) qui pourrait permettre de dire avec plus d'acuité les soubresauts de l'inconscient. La négativité est au cœur du processus même de création, avec cette différence qu'il est vain de lui attribuer un caractère indicible, inexprimable.

L'interprétant (celui qui pourrait offrir sens à l'œuvre créée) apparaît comme une figure dérisoire. Plus de muses non plus, de *locus* ou d'épiphanies qui autorisent le surgissement de l'ins-

piration. Le travail créateur, mis en relief par Artaud dans la correspondance avec Jacques Rivière, est hanté par la persistance de l'hallucination négative³. La dimension paroxystique de l'écriture d'Artaud à cette époque est d'autant plus affirmée que le symptôme fait sens, tente de donner corps au refoulement, en même temps que les supplications d'Artaud font état d'une déficience, référence faite à une aporie de l'organisation psychique. Pour Artaud, le symptôme est problématique puisque le refoulement n'a pas eu lieu, faute d'une structuration topique qui puisse distinguer l'affect de la représentation. Il semble qu'au moment de la correspondance avec Rivière, Artaud soit tenaillé par une écriture de l'affect qui échapperait au travail réducteur du refoulement. D'où l'appel insatisfaisant au symptôme qui cherche malgré tout à faire lien, à métaphoriser une relation topique en faisant du représentant psychique le substitut déplacé de l'élément refoulé. Travail cependant dérisoire parce que le symptôme se caractérise par son inanité. Car l'écriture d'Artaud apparaît particuliè-

3 Le recours à la notion d'hallucination négative, telle que théorisée par André Green, est particulièrement fécond pour la compréhension de la correspondance que nous étudions. Commentant la définition lacanienne du stade du miroir — plus précisément l'assomption jubilatoire qui en est l'affect correspondant —, Green mentionne l'importance de l'hallucination négative, qui apparaîtrait comme « un reflet vide [...] vécu non comme pure absence, mais comme une hallucination d'absence. C'est parce que l'image est recouverte par une hallucination de manque que le sujet cherche, par-delà cette hallucination, la retrouvaille de sa représentation » (le *Discours vivant*, Paris, P. U. F., 1973 [le Fil rouge], p. 275). L'hallucination négative est donc une absence de représentation qui laisse en suspens la question de l'identité du sujet. Green ajoute opportunément que « Ce qui fait défaut au sujet n'est pas le sentiment de son existence, mais la preuve spéculaire de celle-ci [...] » (p. 275). Nous retrouvons en effet dans ces lettres l'aveu d'une absence de représentation du sujet, angoisse particulièrement tenace qui crée la dissociation de l'affect et de la représentation de soi. C'est ce que saisit d'ailleurs Rivière avec lucidité lorsqu'il fait part à Artaud de son étonnement en écrivant : « Mais comment y échappez-vous si bien [aux phénomènes d'"érosion" mentale] 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 assurée? » (25 mars 1924 p. 31) Les descriptions détaillées de cet « état de manque » qu'Artaud offre à Jacques Rivière correspondent sans nul doute à la définition donnée par Green de l'hallucination négative : clivage absolu entre le sentiment d'existence et la capacité de se définir comme sujet identifié par le regard de l'Autre.

rement ambivalente. Elle cherche obstinément à témoigner de la constitution d'une image du corps qui n'est jamais réalisée pourtant de manière satisfaisante. La structure de l'écriture symptomatique est donc complexe. C'est l'absence de symptôme qui est problématique chez Artaud. Il essaie constamment de fonder une image du corps qui échappe aux craintes de dissociation : espace corporel qui permettrait à la psyché d'habiter un monde aux frontières bien déterminées. De ce point de vue, la revendication du symptôme est présente mais ambiguë. Elle prend l'aspect d'une supplication car le symptôme est cette représentation d'une surcharge pulsionnelle, entre psyché et soma, qu'Artaud recherche désespérément afin de (se) prouver qu'il existe. Symptôme qui témoignerait d'une localisation corporelle du refoulé, qui permettrait en somme, par le malaise ressenti, d'affirmer l'existence d'une image du corps dont les repères spatiaux seraient clairement affirmés. Cette quête est cependant illusoire. Le symptôme n'est plus seulement le signe corporel d'un refoulé problématique qui advient directement à la conscience (c'est le propre de la structure névrotique). Le symptôme chez Artaud, si l'on accepte de donner une portée plus vaste à ce concept, c'est d'être confronté directement à une absence de symbolisation terrifiante qui rappelle la psychose. Artaud aura beau tenter de se donner un corps, par l'affirmation de nombreuses douleurs psychiques et physiques, c'est l'hallucination négative qui apparaît alors : dissociation de l'affect et de la représentation de soi. Cette pensée de l'absence, où le symptôme est, pour reprendre une expression d'Ernest Jones, *aphanasis*, on la retrouve aussi avec la mise en relief de l'affect qui

est un des motifs principaux de la correspondance. Artaud témoigne alors de la difficile constitution d'un sentiment primaire d'existence. Car l'affect permet de signifier simultanément la vie et la mort du sujet, la sensation corporelle étant toujours diffuse, malléable, à la fois intérieure et extérieure à celui qui l'éprouve. Artaud fait ainsi de l'affect un mode de symbolisation rudimentaire qui pose constamment la question de l'appropriation narcissique, comme si l'affect était éprouvé par un « autre », à l'exemple de cette hallucination négative où le sujet ne reconnaît plus son image.

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 [...]. Je n'insiste pas. Je n'ai pas à décrire mon état (29 janv. 1924, p. 25-26).

Voilà certes toute l'ambivalence dramatique de cette correspondance, qu'Artaud résume en ces termes : « Je n'insiste pas. Je n'ai pas à décrire mon état ». Et pourtant quelle insistance, quel désir violent de description, d'autodiagnostic afin de traduire l'intensité de ce malaise ! Ainsi, dans une lettre datée du 6 juin 1924 :

Et voilà, Monsieur, tout le problème : avoir en soi la réalité inséparable et la clarté matérielle d'un sentiment, l'avoir au point qu'il ne se peut pas qu'il ne s'exprime, avoir une richesse de mots, de tournures apprises et qui pourraient entrer en danse, servir au jeu ; et qu'au moment où l'âme s'appête à organiser sa richesse [...], une volonté supérieure et méchante attaque l'âme comme un vitriol, attaque la masse mot-et-image, attaque la masse du sen-

timent, et me laisse, moi, pantelant comme à la porte même de la vie (p. 41).

L'écriture chez Artaud serait donc aussi cet aveuglement, ce refus de voir, forme que prend l'absence de perception d'un objet pourtant présent. La correspondance avec Jacques Rivière correspond à ce projet. Il y a chez Artaud, en 1924, quête d'une aperception, véritable saisie interprétative provoquée par l'inspiration (ce dont rendrait compte cette expression admirable: «la masse mot-et-image») et crainte d'une perte du sentiment d'existence. En somme, passage de l'aperception, entrevue comme révélation d'une instantanéité signifiante de la chose et du mot, énonciation d'une contemporanéité de l'inspiration, à l'a-perception: rupture de l'inspiration, «néant affectif», éradication de la pensée. L'écriture du poète, au moment de la correspondance avec Rivière, suppose l'intrication de deux positions apparemment distinctes.

De ce point de vue, cette écriture semble révélatrice d'un symptôme, intrusion de ce négatif qui fait jouer tout à la fois refoulant et refoulé. Écriture inachevée puisque le symptôme est, dans la perspective que je viens de dessiner à grands traits, la manifestation d'une création tenaillée par l'extrême frontière de l'expérience: verbalisation d'un irréprésentable, pensée du manque, du dessaisissement, qui pourrait échapper à la captation narcissique, mais qui — c'est le drame de cette quête — doit recourir à ces défroques identificatoires que seront les noms successifs d'Artaud: Nalpas, Artaud le Mómo, le Révélé...

Cette écriture symptomatique, on aurait tort toutefois de ne l'attribuer qu'à l'œuvre d'Artaud. On peut aussi l'envisager, d'un point de vue

socio-culturel, comme un moment de crise des productions symboliques qui coïncide avec l'apparition des avant-gardes (surréalisme, dadaïsme...). Esthétique du machinique chez Duchamp, théorisation d'une écriture désirante chez Breton, poursuite de l'auto-analyse, inspirée des découvertes psychanalytiques, qui se substitue peu à peu à la confession autobiographique chez Leiris... En l'absence d'une *archè* fondatrice, la création acquiert un sens tout à fait novateur. Elle n'est plus associée au génie, à l'intelligence de la conscience individuelle. Au contraire, elle s'ouvre largement aux discours contemporains qui bouleversent le sentiment de l'unité du *cogito*. Le développement de la psychanalyse, qui permet le renouvellement des notions d'inconscient, de vie psychique, de libido sexuelle; les avancées de l'ethnologie, qui favorisent la compréhension d'autres formes de socialité: tous ces phénomènes, dont l'énumération ne prétend pas à l'exhaustivité, provoquent l'apparition de la négativité dans le champ social. En somme, la création rencontre à ce moment les diverses figures de l'altérité.

L'inspiration n'est plus une caractéristique personnelle: qu'on pense à Soupault et Breton écrivant *les Champs magnétiques*. Les exemples sont nombreux d'une radicale modification de la notion d'inspiration car la distinction canonique entre *psychè* et *soma* perd de sa pertinence. Le corps n'est plus inerte, travaillé à son insu par des «passions» impossibles à maîtriser. Il n'est plus une cage qui emprisonne et qui corrompt toute volonté d'élévation spirituelle. Au contraire, la corporéité est traduite en faits de langage. Elle acquiert un statut nouveau puisque la vie psychique, qui donne matière à la création, devient

un *topos* majeur qui fait jouer dans l'œuvre à créer une inscription multiforme de la corporéité. Corrélât de cette intrication de la corporéité et de l'altérité psychique, l'inspiration, associée à l'immédiateté d'un support créateur qu'il s'agirait simplement d'actualiser, est violemment contestée. Représentation particulièrement douloureuse de la textualité qui fait obstacle à cette inspiration, l'écriture d'Artaud, parce qu'elle tente violemment de situer une labilité pulsionnelle au cœur de l'activité créatrice, correspond à cette symptomatologie.

On peut donc substituer à une esthétique du dévoilement, de la génialité, un difficile travail de destruction et de recomposition du sens. Chez Artaud, cette interprétation est confrontée à une pensée du lacunaire : écriture blanche, psychosée au moment des écrits de Rodez, éloge de la négativité, destruction du corps social dans *Héliogabale, le Théâtre et son double*, revendication d'une étrangeté culturelle : les rituels chamaniques des Indiens Tarahumaras, la fascination pour le théâtre balinais. L'écriture comme symptôme se caractériserait donc par un entre-deux inconfortable. Le créateur n'est plus l'interprétant d'une parole archétypale. Il n'a plus pour fonction de révéler à la communauté un sens caché. De ce point de vue, la notion de création est radicalement subvertie. Parce que l'écrivain ou l'artiste ne sont plus des relais, qu'ils n'ont plus uniquement pour tâche de donner « voix » à une intention première, ils sont confrontés à des phénomènes qui modifieront durablement le statut de leur écriture. C'est le cas de l'importance de la représentation du corps, plus particulièrement en ce qui a trait au refus de sa constitution unifiante. Le corps, c'est là quelque chose de proprement

novateur, devient lui-même un enjeu de discours. Il est mis en scène dans l'écriture, enjeu d'une symptomatologie que l'écriture a pour charge de traduire, de médiatiser.

À cette modification des paramètres socio-culturels on peut ajouter d'autres phénomènes. Il n'y a plus, comme je le mentionnais précédemment, de délimitation stricte du corps et de la pensée. Ainsi la création de la psychanalyse, au moment même où les esthétiques importantes de l'avant-garde apparaissent, fait jouer, tout d'abord par l'analyse de la symptomatologie hystérique, puis au moment de la découverte du fantasme, un entre-deux signifiant qui est à la fois corps et langage. Cette découverte est radicale. Elle est riche de modifications pour ce qui est du statut de la création. La psychanalyse fait jouer ici une désillusion : la prise de conscience que la créativité est à comprendre comme étayage d'une structure narcissique avec ce que celle-ci entraîne de sublimation des pulsions sexuelles. La création n'est plus associée que symptomatiquement au sublime. Mais on peut aller encore plus loin et supposer que la sublimation est elle-même soumise au destin du négatif ; en somme, que la sublimation, permettant l'élaboration de l'œuvre, prend la forme d'une écriture symptomatique : acte créateur formé par un travail pulsionnel, médiatisé grâce à la sublimation qui fait dévier la violence hétérogène de la psyché sur des objets culturels à modeler, sans que cette activité sublimatoire soit durable — l'image du corps, menacée de morcellement, caractérisant le reflux de la *chora* sémiotique à l'instant même où des voies d'échappement sont recherchées. C'est le cas de ce difficile passage du symptôme, intrication d'une violence pulsionnelle à la fois refoulée et

symbolisée, représentation d'une négativité de la symbolisation, au « Sinthome », concept accompagnant la réflexion lacanienne sur les épiphanies joyciennes, et qui définit la tentation de la sainteté, désir de projection grandiose sur un Idéal du Moi inaccessible. Le créateur s'assimile alors à un personnage élu (c'est le cas, pour Artaud, de l'épisode délirant de Rodez), larguant ses détroques identificatoires de façon à retrouver un narcissisme tout-puissant qui puisse faire échec un tant soit peu au principe de réalité. À cet égard, la démarche complexe d'Artaud, faisant alterner la violence pulsionnelle du *Théâtre de la cruauté* avec le mysticisme ambigu des écrits de Rodez, contredit la permanence de ce processus de sublimation, complétude créatrice associée à une déssexualisation de la libido. L'œuvre créée est constamment menacée de destruction par cette violence pulsionnelle qui fait retour. L'image du corps chez lui peut être comparée à un derme, à ce que Didier Anzieu nomme « une peau pour les pensées » ; l'acte créateur prétend métaboliser toute modification de l'intégrité psychique et corporelle du créateur.

L'écriture symptomatique se caractérise donc chez Artaud par la traduction difficile de l'image du corps, qui apparaît comme l'équivalent d'un contenant psychique permettant d'échapper à la menace d'une altération. Mais, on l'a vu, cette tentative de réparation est ambivalente. La corporéité est une matrice sensorielle qui donne forme à l'expression et qui constitue du même coup un potentiel de désintégration. Il y a chez Artaud le désir de fonder une écriture de l'affect qui soit accueil tactile, aperception de l'originaire, reformulation d'une antécédence psychique équivalent du premier Idéal du Moi, toute-

puissance narcissique — écriture qui ne serait pas sans rappeler à certains égards ce que Freud dit dans *Pour introduire le narcissisme* (1914) de l'Idéal du Moi de la petite enfance. Il est vrai que l'on retrouve quelquefois chez Artaud ce fantasme, représenté dans l'écrit, d'un narcissisme primaire qui échapperait à la corruption de l'Autre, à une altération du Moi qui serait le fait d'un investissement d'objet, d'un projet identificatoire. En témoigne cette volonté d'une écriture pictogrammatique, revendication d'une plasticité pulsionnelle qui pourrait faire échec à la normalisation graphique que constitue la chose imprimée, l'économie scripturaire étant entrevue comme une domestication du signe qui fait obstacle à ce souhait d'une immédiateté perceptive. L'image du corps chez Artaud est en effet toujours associée au travail d'une stimulation libidinale présentée comme féconde ou, au contraire, destructurante. D'où la fascination pour le théâtre balinais, les rituels initiatiques des Indiens Tarahumaras : autant de formules chiffrées, de rituels qui permettent de faire jouer cette suture narcissique de l'image du corps. La tentation mystique que l'on retrouve chez Artaud, de façon particulièrement manifeste dans les écrits de Rodez, correspond aussi à cette métabolisation psychique de l'originaire. Dans ces textes, le mouvement d'idéalisation est à son apogée : la renaissance grandiose du sujet Artaud-Nalpas s'oppose à toutes les menaces d'annihilation. D'autres textes souscrivent à cette problématique de l'originaire. C'est le cas du *Théâtre et son Double*, où la revendication théâtrale suppose la toute-puissance énergétique du comédien, dont les proférations peuvent être mesurées à l'aune de cet « athlétisme affectif » prôné par Artaud.

Si l'originalité de son projet se résumait à ces quelques propositions, il y a fort à parier que nous retournerions à une esthétique archétypale où le symptôme, faisant sens, qualifierait l'antécédence d'une présence perdue dont l'écriture aurait charge de témoigner. La problématique est selon moi beaucoup plus complexe puisque cette mise en scène de l'originaire est un substitut représentatif, soumis au destin du négatif, de la même façon que cette élaboration d'un support matriciel, équivalent d'un narcissisme primaire que l'acteur pourrait à sa guise convoquer, est à saisir dans l'après-coup d'une menace d'anéantissement du Moi. Cet originaire est donc à comprendre comme une tentative de métabolisation psychique, manifestation de ce que Castoriadis-Aulagnier définit comme la liaison de l'éprouvé corporel et de l'affect⁴. Mise en scène d'un processus originaire pictogrammatique qui est simultanément représentation de l'affect et affect de la représentation. Originaire dont la restitution correspond à l'élaboration d'un schéma corporel qui se constitue par le biais d'une première rupture. Le style chez Artaud est associé à la difficile reconfiguration d'une corporéité: «Le mal que le style que nous cherchons nous fait dans les épaules et dans les dents. Je ne sais pas si c'est à force de chercher mon style et mon Verbe propre que j'ai perdu toutes mes dents⁵». La remarque est d'importance. Pour Artaud, se casser les dents, c'est, au-delà de la portée métaphorique de l'expression, expérimenter concrètement la contingence du corps, y briser ses forces vitales

jusqu'à l'acceptation d'une perte. Le style, c'est aussi être traversé par l'expérience de la douleur: «Une vieille, ancestrale douleur passée dans les limbes de l'inconscient et de quel rêve? Une intelligence qui côtoie le réel et la sensation de vivre sa vie qui ne peut accepter la vie». Et encore: «Où commence l'âme? Dans le retour de la pitié après la douleur et il y eut un temps pour la douleur⁶». Cet originaire est donc constamment barré par un clivage qui inaugure l'activité de symbolisation. C'est le cas dans la *Correspondance avec Jacques Rivière*, qui correspond à cette irrésolution symptomatique de la pensée d'Artaud: reconnaissance d'un originaire, d'une matérialisation corporelle de l'écriture, formulée avec d'autant plus d'insistance qu'elle est soumise à Thanatos, cet éprouvé de douleur qui prend la forme d'un «néant affectif»: «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» (p. 25-26). Réflexions analogues dans un autre passage: «Cet éparpillement de mes poèmes [...], il faut l'attribuer [...] 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 pensées [...].» (p. 25).

Ce néant affectif est caractéristique d'un saisissement créateur négatif et paradoxal. La problématique de l'originaire est bien actuelle ici sous l'aspect d'une difficile métabolisation psy-

4 Piera Castoriadis-Aulagnier, *la Violence de l'interprétation. Du pictogramme à l'énoncé*, Paris, P. U. F., 1975 (le Fil rouge), p. 47.

5 Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, XV, *Cahiers de Rodez. Février-avril 1945*, Paris, Gallimard, 1981, p. 40.

6 *Ibid.*, p. 40 et 44.

chique de la pensée définie comme mise en relation de la motricité corporelle et de l'acte de penser. Saisissement créateur qui se constitue paradoxalement chez Artaud par la revendication d'une incapacité à saisir adéquatement les « bénéfices matériels de [s]on développement ». Érosion, non-possession, séparation anormale, autant d'expressions qui permettent d'associer le symptôme, sorte d'hypocondrie non-localisée, au diagnostic dont Jacques Rivière est l'interprétant à la fois actif et passif. Saisissement créateur négatif, car la pensée n'existe qu'à énoncer ce qu'elle n'est pas, le fragile maintien que permet l'écriture n'étant assuré que dans la mesure où celle-ci formule, dans l'après-coup de l'hallucination négative (irreprésentabilité d'une présence assez semblable à l'inquiétante étrangeté), l'aperception de cet originaire toujours ambigu chez Artaud : à la fois matrice sensorielle et néant affectif.

De ce point de vue, la correspondance avec Rivière met en jeu une vaste interrogation sur le statut de l'activité créatrice. Cet échange épistolaire ne possède pas la même valeur selon que l'on se place du côté du demandeur (en l'occurrence Artaud, qui inaugure la correspondance en demandant la publication de ses poèmes dans *la Nouvelle Revue française*) ou du destinataire (Rivière, qui se voit placé de force dans la position de juge et de confesseur). Il s'y crée une sorte de transfert, assez proche de ce qu'on désigne par ce terme dans la clinique psychanalytique⁷.

Ce transfert «sauvage» fait jouer la problématique de l'identification chez Artaud quant au statut de la création littéraire. Le D^r Toulouse, médecin-chef de l'Asile de Villejuif, encourage le désir d'écrire chez le jeune Artaud qui arrive alors à Paris. Plus tard, le D^r Ferdière accueille Artaud à Rodez et fait appel à «l'arthérapie» afin, pense-t-il, de mieux le soigner. La création chez Artaud est donc associée de façon ambivalente à un «récit de cas» clinique, scène représentative qui emprunte en 1924 aux motifs, dominants à l'époque, de l'hérédité-dégénérescence. L'identification transférentielle est donc particulièrement ambivalente. Artaud voit ses articles refusés par Rivière; à ce refus il oppose à son tour une fin de non-recevoir qui prend la forme paradoxale d'une description tout à fait détaillée de ce qu'il nomme «une effroyable maladie de l'esprit». Il écrit à ce sujet : «Lors donc que *je peux saisir une forme*, si imparfaite soit-elle, je la fixe, dans la crainte de perdre toute la pensée. [...] Ici encore je crains l'équivoque. Je voudrais que vous compreniez bien qu'il ne s'agit pas de ce plus ou moins d'existence qui ressortit à ce que l'on est convenu d'appeler l'inspiration, mais d'une absence totale, d'une véritable déperdition» (p. 20-21).

D'où la complexité de cet échange épistolaire. La douleur psychique dont Artaud fait état doit être transcrite — traduite — par le recours à une description anatomique. En somme, le lecteur qu'est Jacques Rivière doit être amené à valider

7 «Dans le prolongement de la seconde théorie freudienne de l'appareil psychique, la cure psychanalytique peut être comprise comme venant fournir le lieu où les conflits intrasubjectifs, eux-mêmes reliquats des relations intersubjectives de l'enfance, réelles ou fantasmatiques, vont à nouveau se manifester dans une relation ouverte à la communication» (J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel Lagache, Paris, P. U. F., 1981, p. 497).

l'authenticité de l'œuvre qui lui est proposée par le constat d'un dérèglement organique: «Je m'étais donné à vous comme un cas mental, une véritable anomalie psychique, et vous me répondiez par un jugement littéraire [...]. Je me flattais de vous apporter un cas, un cas mental caractérisé, et, curieux comme je vous pensais de toute déformation mentale, de tous les obstacles destructeurs de la pensée [...].» (p. 24-25).

Un malaise persiste donc malgré ces aveux, un en raison de ces aveux. Artaud offre «un cas mental caractérisé» et se plaint que l'autre réponde «par un jugement littéraire». Pourtant c'est la volonté de publier qui avait amorcé la correspondance. C'est au moment où Jacques Rivière, selon Artaud, pose «la question de la recevabilité de ces poèmes [...], de leur existence littéraire» (p. 20) que l'enjeu de la correspondance prend un tour beaucoup plus dramatique. Ambivalente est la démarche d'Artaud, qui inaugure ce transfert «littéraire» où l'Autre (Rivière) est appelé désespérément à témoigner de la réalité de l'œuvre produite: «Il m'importe beaucoup que les quelques manifestations d'existence *spirituelle* que j'ai pu me donner à moi-même ne soient pas considérées comme inexistantes» (p. 21), la certitude d'existence étant validée par la profusion des malaises, des sentiments de dépersonnalisation dont Artaud doit témoigner afin d'offrir une raison d'être à ses écrits. Il faut (c'est en effet d'un impératif qu'il s'agit) mettre en œuvre une description afin que cette déperdition dont fait état Artaud soit narrée, répertoriée, en somme diagnostiquée.

D'où cette démarche paradoxale qui permet de faire coïncider une perte de la faculté d'expression avec un vœu de maîtrise prenant la forme d'une

description détaillée de l'«effondrement central de l'âme» (p. 25). C'est donc l'Autre (en l'occurrence Rivière) qui est sollicité afin de donner corps à la dépersonnalisation d'Artaud, afin de l'autoriser. Transfert sauvage, car Artaud fait de Jacques Rivière le garant imaginaire de sa propre parole qui s'égare à trouver confirmation de son absence d'inspiration. De ce point de vue, Rivière correspondrait à une figure tout à fait idéalisée. À l'un (Artaud) est attribué une fragmentation, un éparpillement qui trouve cependant son sens dans la quête d'une perfection impossible: «ces vers n'étaient pas, ne pouvaient pas être autres, alors que j'avais en moi justement de quoi les amener à l'extrême bout de la perfection» (p. 25). L'énonciation de cet éparpillement suppose par ailleurs un Autre (Rivière, sujet supposé savoir), en mesure de recevoir l'absence d'inspiration d'Artaud ou la perfection impossible de son écriture, de faire office d'interprétant à leur égard. L'éparpillement revendiqué au début de la correspondance laisse soudainement place à l'affirmation de la «valeur initiale de ma pensée» (p. 25) tout comme le vœu de singularité («Je souffre d'une effroyable maladie de l'esprit. Ma pensée m'abandonne à tous les degrés», p. 20) sous-entend une volonté de reconnaissance. Jacques Rivière est cet interprétant idéalisé qui doit — et ne doit pas — juger l'œuvre.

En somme, Artaud cherche un confesseur, un interprétant qui puisse lui retourner les interrogations qu'il se pose sur la recevabilité de ses écrits. C'est ce qu'illustre cette phrase dans sa deuxième lettre, du 29 janvier 1924: «Et je vous avais posé une question. Cette confession, voulez-vous me permettre de la compléter aujourd'hui, de la reprendre, d'aller jusqu'au bout de moi-

même». Question qui prend la forme d'un don de soi : «Je m'étais donné à vous comme une véritable anomalie psychique» (p. 24). Bien sûr, Rivière ne comprend pas le sens de la question qui lui est adressée. Ou alors il adopte spontanément le statut de l'interprétant, il se fait confident et est du même coup pris au piège. Car la correspondance est analogue à un leurre, semblable à cette parole vide de l'imaginaire (chez Lacan) qui autorise tous les phénomènes d'identification et de miroitement narcissiques.

Cette tragique demande de reconnaissance est d'ailleurs répétée sous d'autres formes à de multiples reprises. Lorsque le jeune Artaud est soigné par le D^r Toulouse, ce dernier «le croit syphilitique, "une pièce de choix", comme il le dit lui-même. Il lui fait des piqûres et l'engage comme collaborateur à la revue *Demain*, dont il dirige la publication. Il le pousse à écrire des poèmes, des critiques de livre et de théâtre» (Roudinesco, p. 206). Le même scénario ne cesse de se répéter au cours des années. Comme s'il fallait qu'une figure à la fois persécutrice et idéalisée vienne authentifier, par une sanction interprétative, l'écriture d'Artaud, comme s'il fallait en somme qu'une scène représentative, empruntant au modèle de la nosographie psychiatrique, s'imisce au cœur de son activité littéraire. Ferdière, à Rodez, symbolisera plus que tout autre ce passage à l'acte où l'interprétant, cumulant les

figures du psychiatre et du confesseur, autorise et interdit l'acte de création.

Nul doute qu'Artaud, par cette quête paroxysmique de la parole de l'Autre, ne cherche en retour à valider, à faire valider la sienne. À ce prix l'écriture est possible, sans qu'il faille négliger la douleur d'un perpétuel arrachement. Car ce jugement qui est demandé — sanction qui est en fait un appel au droit d'exister — souscrit à cette dimension imaginaire où la parole adressée est à la fois un acte d'interlocution (une intentionnalité) et la révélation du désir de l'Autre. Les nombreux phénomènes de transfert — à l'égard de personnages autorisant ou interdisant la création — auraient alors de fortes connotations sacrificielles. Ainsi, pour le créateur qu'est Artaud, le destinataire des lettres de 1924 prendrait l'aspect d'un être fortement idéalisé, concrétion d'un Idéal du Moi paternel ambivalent, conjonction des figures du Père Idéalisé et du Père Mort⁸. Idéalisation qui suppose en effet de la part d'Artaud une demande de reconnaissance paradoxale. Rivière est dans un premier temps appelé à juger de la validité des textes qu'on lui soumet. Mais cette demande de reconnaissance est rapidement modifiée en injonction, discours revendicateur. Dans cette perspective, c'est le fils, à la recherche d'une filiation imaginaire — d'où la soumission au Père Idéalisé — qui fait figure de bouc émissaire, de figure sacrificielle.

8 Selon Guy Rosolato, «les combats entre les images bénéfiques et maléfiques mais toutes-puissantes du Père Idéalisé ne faisant que refléter le "fond de sentiments négatifs et hostiles", "d'ambivalence affective" qui concerne les personnes aimés, dans la mesure où l'idéalisation les rend redoutables (diaboliques), cèdent le pas à la fonction véritablement tierce du Père Mort lorsque l'idéalisation se tempère de reconnaissance et qu'une liberté critique affranchie du ressentiment et d'une argumentation stérile, permet une meilleure appréciation de la réalité» (*Le Sacrifice. Repères psychanalytiques*, Paris, P. U. F., 1987 [Bibliothèque de psychanalyse], p. 166). Les formules citées par Rosolato proviennent de Freud, «Psychologie des foules et analyse du moi», dans *Essais de psychanalyse*, nouv. trad., Paris, Payot, 1981 (Petite Bibliothèque Payot), p. 163.

Cette soumission au Père Idéalisé, demande désespérée de reconnaissance, est entérinée par Rivière d'une façon particulièrement dramatique. Artaud écrit le 22 mars 1924: «Ma lettre méritait au moins une réponse. Renvoyez, Monsieur, lettres et manuscrits» (p. 30); Rivière répond le 25: «J'ai eu tort sans doute, dans ma lettre de l'an dernier, de vouloir vous rassurer à tout prix: j'ai fait comme ces médecins qui prétendent guérir leurs patients en refusant de les croire, en niant l'étrangeté de leur cas, en les replaçant de force dans la normale. C'est une mauvaise méthode. Je m'en repens» (p. 30-31).

Ce Père Idéalisé, il est donc à sa façon confesseur et «clinicien». Comme le Dr Toulouse, Rivière reprend à son compte l'identification à la figure du psychiatre. Il prétend ne pas vouloir guérir mais ne s'introduit pas moins au cœur de la brèche ouverte par la confession d'Artaud. À l'aveu de la «fragilité de l'esprit» (p. 26, 31), il oppose une esthétique de la délimitation: «Pour se tendre, l'esprit a besoin d'une borne et que vienne sur son chemin la bienheureuse opacité de l'expérience. Le seul remède à la folie, c'est l'innocence des faits» (p. 33). Aveu révélateur des parti-pris de Rivière: «L'homme qui pense se dépense à fond. Romantisme à part, il n'y a pas d'autre issue à la pensée pure que la mort» (p. 32). Pour reprendre ses propres mots: «Que l'esprit existe par lui-même, qu'il ait une tendance à vivre de sa propre substance [...]» (p. 31), ne peut que mener à une dangereuse désintégration de la psyché.

On voit ce qui sépare les deux hommes. Au moment de cette correspondance à valeur initiatrice, qui traduit chez Artaud une volonté maladroite et désespérée d'intégration institutionnelle

au monde des Lettres, l'appel au Père Idéalisé est paradoxal. Car ce Père fait de lui un fils déchu à la recherche d'un maître, un écrivain en quête d'un tuteur qui pourrait donner sens à son écriture, en unifier la structure — père idéalisé s'opposant à «ces médecins qui prétendent guérir leurs patients en refusant de les croire». Refus donc de l'objectivité et du détachement. Rivière, après le premier mouvement qui consiste à ne pas répondre aux demandes d'Artaud, s'inscrit au cœur du processus transférentiel. Il croira vraiment à la détresse de son partenaire, au risque d'une ambivalence qui ne cesse de caractériser les conseils qu'il prodigue au jeune poète. Trait fondamental de cette argumentation qui emprunte au mécanisme de la double entrave, Rivière refuse de voir en Artaud un sujet dont l'écriture n'aurait qu'une portée clinique; il reconnaît donc son originalité. Mais cette spécificité créatrice, aussitôt reconnue, doit faire l'objet d'une réélaboration, Rivière adoptant ici le statut du psychiatre, du juge qui doit rectifier — corriger — les ratages de la pensée d'Artaud.

De ce point de vue, la *Correspondance avec Jacques Rivière* pose la question de la genèse du processus créateur. On y observe l'opposition entre une volonté de formation de la pensée (c'est la solution privilégiée par Rivière) et le constat d'une absence, d'une incapacité radicale à symboliser (c'est le choix d'Artaud). Ce dernier insiste en effet sur son incapacité constitutive à traduire l'acte de pensée. À quoi Rivière répond naïvement, pris au piège de la relation transférentielle: «Dès que vous acceptez le plan mental, vous acceptez tous les troubles et surtout tous les relâchements de l'esprit. Si par pensée on entend *création*, comme vous semblez faire la plupart du

temps, il faut à tout prix qu'elle soit relative; on ne trouvera la sécurité, la constance, la force, qu'en engageant l'esprit dans quelque chose» (p. 33). Trouver un but, voilà donc la réponse de Rivière car, «où l'objet, où l'obstacle manquent tout à fait, l'esprit continue, inflexible et débile; et tout se désagrège dans une immense contingence» (p. 34).

En ce sens, le projet créateur d'Artaud, tel qu'il apparaît au moment de la correspondance avec Rivière, s'inscrit sur fond d'absence. Trait révélateur du jeune Artaud, qui, s'interrogeant sur la genèse du processus créatif, préfère se situer du côté d'une pensée psychanalytique, à l'écoute des phénomènes psychotiques, plutôt que de l'esthétique unifiante d'un Rivière. Mais doit-on être surpris de cette acuité d'Artaud quant aux motifs de l'hallucination négative, du clivage, de la forclusion? Son trajet ne le mènera-t-il pas à Rodez?... Cette interrogation sur la genèse du processus créatif, elle aura toujours, fait caractéristique, une dimension transférentielle. De Rivière à Paulhan, puis à Paule Thévenin... La *Correspondance avec Jacques Rivière* en est un exemple, comme le seront bien sûr certains textes de Rodez, lettres-prétextes adressées à des destinataires divers: Gide, Blin, Barrault... Cette exigence transférentielle vient du fait qu'Artaud, réfléchissant sur le statut de la création, fait appel à un destinataire qui lui renvoie sous une forme inversée l'interrogation qu'il porte en lui-même.

Les textes de Rodez, plus que tous les autres écrits d'Artaud, sont riches d'implications quant à cette exigence transférentielle. Ses lettres sont autant de prétextes qui lui permettent de dialoguer avec lui-même. Ferdière, psychiatre de l'asile, ou Jean Paulhan (pour des raisons diffé-

rentes) comprennent bien d'ailleurs que ces lettres manquent leur objet. Le second, en particulier, saisit que le destinataire est un faire-valoir, que son existence est reconnue dans la mesure où il peut donner matière à l'expression d'une interrogation sur l'absence psychique d'Antonin Artaud; celui-ci cherche en fait à authentifier son existence, opération d'autant plus problématique qu'elle fait appel, malgré tous les dénis délirants invoqués à travers de multiples fabulations, à la figure de l'Autre. Cette absence psychique, qui correspond presque vingt ans plus tard au «fléchissement constant de ma pensée» revendiqué dans la lettre du 29 janvier 1924 à Jacques Rivière (p. 25), doit ainsi supposer la présence de la figure de l'Autre afin que la «représentation» de cette absence puisse advenir. En somme, Paulhan comprendra, au contraire de Rivière, que la correspondance touffue d'Artaud n'est pas à saisir au pied de la lettre, qu'un espace transférentiel y joue où l'auteur fait l'expérience extrême de la psychose. On peut d'ailleurs supposer que Paulhan, écrivain et théoricien de l'invention littéraire et rhétorique, fut plus sensible que Rivière et Ferdière à cet espace transférentiel qui prend naissance dans la réalisation de l'acte d'écriture. Aux écrits foisonnants d'Artaud, il répond sans prendre au «sens propre» la demande de reconnaissance qu'ils contiennent. Devant le délire de son correspondant, bien réel au moment de Rodez, il adopte une attitude nuancée. Loin d'y voir la simple formulation d'un délire systématisé, il semble qu'il en perçoive la dimension inventive, qui échappe à la simple répétition de la certitude délirante. En somme, Paulhan sait maîtriser les exigences du transfert en acceptant de se mettre à distance, en refusant d'être le Père

Idéalisé, objet d'une demande de reconnaissance incessante de la part d'Artaud.

Que conclure? Au moment de la correspondance avec Jacques Rivière, la figure paternelle est ominiprésente. Elle surgit sous l'aspect singulier d'un Père Idéalisé dont l'acquiescement est souhaité (demande de publication des poèmes) en même temps qu'elle est source de méconnaissance. C'est seulement plus tard, à l'occasion d'autres échanges épistolaires, lorsqu'Artaud écrit de Rodez, que la figure du Père Idéalisé laissera la place au Père Mort, image persécutrice qu'il faut tuer comme il faut tuer Dieu coupable de la mort du Christ. En effet, au moment de la plongée dans l'enfer psychotique, Artaud atteint ce tréfonds de l'expérience où le socle symbolique, grâce auquel les significations pourraient acquérir la dimension d'un savoir partagé par la collectivité, devient dérisoire. Qu'il s'agisse de Paulhan, de Ferdière, de Blin ou encore de Robert Desnos, les correspondants deviennent autant de confidents du secret d'Artaud. Seul à l'Asile, il est soumis — tout comme Schreber — à l'emprise d'un Père persécuteur qui le menace et cherche à détruire son intégrité corporelle, à voler ses pensées. Dieu est ce personnage tout-puissant responsable de la mort du Christ, Père dévorateur et sacrificateur qui fait du Christ (et d'Artaud qui s'identifie au Fils assassiné) le prototype de la Victime émissaire. Dans le contexte

des lettres et écrits de cette époque, on retrouverait alors ce qu'écrit Rosolato à propos de « la proximité de l'inconnu et de la mort [qui] suffit à animer une intériorisation du sacrifice ». Car « Ici la victime rituelle s'engouffre dans l'absence que laisse la victime émissaire, hors mémoire, tout en la reconstituant obscurément en soi-même » (*le Sacrifice*, p. 80, 81). Artaud serait ce personnage assujéti à une mise en scène sacrificielle, victime émissaire du fait de l'internement et de la relégation, soumis au pouvoir d'un Père tout-puissant. Les figures du psychiatre Ferdière et de Dieu sont associées pour produire l'image d'un Père violemment idéalisé — et haï — qu'Artaud cherche désespérément à tuer. La situation diffère donc sensiblement de ce qu'elle était en 1924. L'assentiment du dédicataire — pour reprendre l'expression de M'Uzan⁹ — n'est plus recherché. La figure du meneur, du représentant des Idéaux du Moi, n'est plus située en amont afin de perpétuer le souhait d'une transmission des pensées. En somme Artaud, à Rodez, ne demande plus qu'un Autre justifie son écriture, se porte garant de sa légitimité. La quête du Père, particulièrement ambivalente au moment de la correspondance avec Rivière, fait place au vœu parricide, clairement revendiqué. Tuer le Père, c'est alors affronter de plein fouet la structuration des Idéaux grâce auxquels le sujet se constitue comme distinct.

9 « Le public intérieur qui est le médiateur, le dédicataire et en un sens le géniteur de l'œuvre, est doué d'une réalité psychique qui apparaît pour nous dans les troubles qu'il provoque, dès qu'il ne remplit pas exactement tous ses rôles. En effet, son existence même peut facilement être la source d'une culpabilité inconsciente, car elle suppose un désinvestissement du monde extérieur, qu'elle annule au moins momentanément [...] » (Michel de M'Uzan, « Aperçus sur le processus de la création littéraire », dans *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, 1977 [1^{re} éd. : Payot, 1972], p. 21.