

“ DE LEWIS A ARTAUD

PROBLEMES DE L'ADAPTATION DU MOINE”

Maîtrise 1980

Jean-Charles CHABANNE

Directeur M. J. LACANT
Université PARIS X (Nanterre)

U. E. R. de lettres

" DE LEWIS A ARTAUD,

PROBLÈMES DE L'ADAPTATION DU MOINE "

maîtrise 1980

directeur: M. J. LACANT

université: Paris X (Nanterre)

U.E.R. des Lettres

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Chabreau', with a long horizontal stroke extending to the right.

23-05-80

"Il ne faut pas trop se hâter de juger les hommes, il faut leur faire crédit jusqu'à l'absurde, jusqu'à la lie."

A. Artaud (I+, p.43)

"Dame hautaine, pourquoi vous être reculée quand cette pauvre créature fragile s'est approchée de vous? (...)elle a souffert, elle souffre encore: son air est gai, mais son coeur est brisé; sa parure brille, mais son sein gémit."

M.-G. Lewis (W, p.502)

A V E R T I S S E M E N T

Les trois oeuvres auxquelles ces pages sont consacrées sont, dans l'ordre chronologique:

- The Monk (= Le Moine), de Matthew Gregory Lewis.
édition originale: John Bell's, Londres, 1796.
édition de référence: Baudry's Foreign Library,
Paris, 1832.
- Le Moine, traduction française par Léon de Wailly.
édition originale: H.G. Delloye, Paris, 1840.
édition de référence: Union Générale d'Editions,
coll. IO/I8 n°736, Paris, 1972.
- Le Moine (de Lewis) raconté par Antonin Artaud.
édition originale: Denoël et Steele, Paris, 1931.
édition de référence: Gallimard, coll. Folio n°690,
Paris, 1975.

(les éditions de "référence" sont celles auxquelles correspondent les paginations données infra)

CODE DES ABRÉVIATIONS

- les lettres L, W, A, renvoient respectivement aux éditions de référence des textes de Lewis, de Wally et d'Artaud, indiquées à la page précédente.

- les chiffres romains renvoient aux seize tomes parus des Oeuvres Complètes d'Artaud (Gallimard). L'astérisque et la double astérisque désignent respectivement le premier (+) ou le deuxième (++) volume des tomes doubles (I et XIV).

- les chiffres arabes renvoient aux numéros d'ordre de la bibliographie, donnée p. , où les ouvrages cités sont donnés par ordre alphabétique des noms d'auteurs.

- enfin, pour tous les autres renseignements, il est fait renvoi aux notes situées en fin de volume, p. .

INTRODUCTION

Justification théorique du sujet:

Le présent sujet est une aubaine pour le comparatiste; en général, il se charge de faire apparaître des identités entre des oeuvres littéraires que tout sépare, la langue, l'époque, le genre, etc., et voilà que dans le titre d'un livre il trouve l'aveu d'une adaptation: Le Moine (de Lewis) raconté par A. Artaud !

Artaud donne lui-même les clefs de son travail: "le 15 (janvier 1931) paraît aux Éditions Dencol et Steele une adaptation de (roman) conçue sur un mode nouveau. C'est-à-dire, ayant lu une oeuvre qui m'a beaucoup impressionné, j'en fais à mon tour un récit aussi fidèle que possible de l'ancien, mais en y ajoutant de moi" (VI, p.402).

La progression vers la création est clairement indiquée: lecture, réaction au contact de l'oeuvre, réécriture. Or on sait qu'au fond, toute lecture est une réécriture, chaque lecteur s'appropriant le texte qu'il lit d'une manière d'autant plus profonde qu'il y trouve plus d'affinités. Cette alchimie intérieure est un des sujets d'étude de la recherche en littérature comparée. Quel est le processus d'assimilation d'une oeuvre? Qu'est-ce qui demeure de chaque lecture précédant une création, dans cette création?

Dans le cas Artaud-Lewis, une telle recherche est limitée. Deux romans de taille moyenne seulement, alors qu'en général les corpus de comparaison s'étendent à des objets plus complexes: totalité d'une oeuvre, totalité d'une époque littéraire, etc. On a même, et c'est un cas assez rare pour qu'il soit d'autant plus précieux, à la fois la revendication d'une filiation qui est presque l'aveu d'un plagiat ("un récit aussi fidèle que possible"), et l'exigence d'une originalité dont on verra qu'elle n'est pas feinte ("mais en y ajoutant de moi").

Voici donc l'occasion de saisir ce que nous appellerons "l'écriture d'une lecture", le texte de Lewis vu par les yeux d'Artaud. Quel lecteur! loin d'être attentif à respecter

ce que l'auteur qu'il découvre doit avoir de neuf, d'original, de personnel, de différent, il s'approprie le texte, il l'absorbe, il l'emplit de sa substance, il le fait sien.

Que reste-t-il de Lewis? Qu'apporte Artaud? Voilà les deux questions qui conduisent cet essai.

Les auteurs:

Il n'est pas de notre ressort de faire ici les biographies d'Artaud et de Lewis. Mais il reste intéressant de comparer la ligne générale de leur vie et celle de leur oeuvre.(note 2)

Matthew Gregory LEWIS (1775-1817), d'une famille aisée, d'une intelligence précoce, reçut une éducation accomplie, achevée par un voyage en Europe, au cours duquel il prit contact avec ce que sa culture "classique" avait méprisé: le fantastique allemand, racine du Romantisme. C'est sans doute sous son influence qu'il rédigea, dans un enthousiasme sincère, Le Moine: "que pensez-vous de moi qui ai écrit, en l'espace de dix semaines, un roman de trois à quatre cent pages in-octavo?", écrit-il à sa mère (VI, p.413).

Né en 1775, quand il achève le Moine en 1794, il a dix-neuf ans! Sans doute sa jeunesse est-elle à l'origine des nombreuses erreurs de forme et de goût que la critique ne manqua pas de relever - et dont nous verrons plus loin, paradoxalement, l'intérêt... Mais son oeuvre reste assez remarquable pour qu'on puisse s'étonner de tant de précocité. D'autant plus qu'il ne faut pas oublier ce que rappelle Maurice Lévy: "le Moine n'était pas l'oeuvre d'un débutant, mais d'un jeune auteur ayant derrière lui une intense activité littéraire" (25, p.321). En effet, Lewis avait déjà produit des poèmes et des pièces de théâtre, genre dont on verra l'importance dans le roman.

Mais ce sur quoi nous voudrions particulièrement insister, c'est l'aspect relativement peu personnel de toute cette production. Sans doute, poésies, comédies ou romans lui tiennent à coeur (surtout à son âge!). Mais tout cela reste une activité annexe et presque banale pour un fils de bonne famille de cette époque, ennuyé par l'éloignement des capitales, ambitieux, et doué pour l'écriture. Ce détachement de l'auteur par rapport à son oeuvre est le point sur lequel Lewis se distingue d'Artaud, bien plus essentiellement que pour des raisons historiques ou linguistiques.

Antonin ARTAUD (1896-1948) est bien différent de son prédécesseur. Fils d'une bonne famille marseillaise, il "monte"

à Paris à vingt ans, et se lance dans de multiples activités. Il sera poète, critique, acteur au théâtre et au cinéma, décorateur, metteur en scène, dramaturge, théoricien du théâtre, et même ethnologue chez les Tarahumaras, au Mexique, avant de rester neuf ans interné dans divers hôpitaux psychiatriques. Il en sortira après la guerre pour prendre pendant quelques années le masque (ou l'être?) du dernier des poètes maudits. Homme de révolte et de violence, il est bien différent du tranquille diplomate anglais, propriétaire et membre du Parlement. Cette rupture d'avec le monde, Artaud l'expose dans toutes ses oeuvres, qu'il s'en plaigne et tente de la communiquer, ou qu'il la cultive pour couvrir de blasphèmes et d'imprécations les valeurs et les hommes. Aussi est-il surprenant de voir se rejoindre, autour des pages tortueuses et sombres du Moine, le bohème brillant, guetté par la démence, et le gentleman cultivé, promis à une célébrité mondaine. Le Moine fut la seule tentative d'Artaud : d'écrire un roman; encore se servit-il d'un texte d'appui, tant ses difficultés à créer une oeuvre de longue haleine étaient grandes: "c'est la première fois que je fais tout d'une traite un gros livre" (VI, p.461). Lewis, lui, aura été plus prolix; son oeuvre est plus abondante et plus facile, mais curieusement plus médiocre après le Moine. Quelles mystérieuses forces y aura-t-il épuisé?

Réception du Moine:

Le Moine de Lewis allait connaître un succès controversé, mais durable. "Ce roman, à son apparition, fit sensation de plus d'une manière; car, tandis que le public, d'accord avec les connaisseurs, applaudissait à l'intérêt puissant de la composition, et à la sombre vigueur du coloris, une des sociétés protectrices de la morale, alarmée de la vivacité de certains détails, alarmée peut-être aussi d'un passage sur le danger de mettre la Bible complète aux mains de jeunes filles, menaçait l'auteur d'un procès, et le procureur-général avait même commencé devant la cour du banc du roi à réaliser cette menace", écrit Léon de Wailly dans sa Notice du traducteur (48, p.7).

En effet, dès sa parution, l'ouvrage partagea le public; et ceux qui trouvèrent l'ouvrage scandaleux et l'auteur audacieux se joignèrent à ceux qui lui faisaient des reproches littéraires et même les éclipsèrent: "dans les mois qui suivirent la publication du Moine, les chroniqueurs indignés des grandes revues se relayèrent pour dénoncer l'imagination dévoyée, l'indécence, l'irreligion de l'auteur", écrit M. Lévy (28, p.196).

D'autre part, l'accusation de plagiat fut avancée: "certains critiques malveillants lui dénièrent toute originalité parce que Lewis avait puisé dans les littératures allemande et française (emprunts que l'auteur avait pour la plupart lui-même reconnu dans son Avertissement), d'autres, non sans injustice, ne voulurent voir en lui qu'un plagiaire de Walpole (cf.49) et Mrs Radcliffe (cf.39)" (VI, p.413).

Il y eut aussi des indécis, dont le célèbre Coleridge, auquel les Notes font aussi allusion: "Coleridge, tout en estimant que le Moine était "le fruit d'un génie peu commun", en lui reconnaissant un grand mérite, fut choqué par son "impiété" et lui reprocha "une libidineuse minutie" (VI, p.413).

Malgré ces oppositions, ou plutôt à cause d'elles! le public fit au Moine un accueil triomphal: "il est difficile, aujourd'hui, d'imaginer le succès qu'obtint, - en France, surtout - la publication du Moine de Lewis. Plusieurs traductions se succédèrent" dit Hubert Juin (21, p.497). On imagine facilement que le relent scandaleux du Moine en fit le succès

autant que la valeur propre, et comme le dit finement M. Lévy: "tout le monde voulut lire une oeuvre dont on proclamait si haut qu'elle n'était pas à lire par tout le monde" (25, p. 360).

Si d'un côté le Moine fut beaucoup lu, apprécié des connaisseurs,"(VI, p.413), il éclipsa les autres oeuvres de Lewis et le livra à la postérité: "quel qu'ait été le succès des divers autres ouvrages de Lewis, le Moine est resté son titre populaire; il est même devenu son prénom: Monk Lewis", c'est-à-dire "Lewis le moine", conclut Wailly (48, p.10).

Encore de nos jours, nombreux sont ceux qui rendent hommage au roman: "quelle carrière que la sienne, référence inédite pour tous ceux que séduisent le merveilleux, l'occulte, le fantastique (...)! Ce livre demeure encore aujourd'hui un des modèles du genre" (Jean-Louis Bory, 4, p.18). "Les modernes aimant, lorsqu'ils sont vrais, l'odeur du roussi, ont fait du Moine l'un des maîtres-livres de la bibliothèque idéale" (H. Juin, 2I, p.493).

Dans cette remise à jour du roman de Lewis, le rôle du Surréalisme n'est pas négligeable, à tel point qu'il intervient de façon décisive dans le choix d'Artaud (cf. 2ème partie). C'est sans doute grâce à lui qu'Artaud a lu et apprécié le roman.

C'est ainsi qu'on compte jusqu'à nos jours une quinzaine de rééditions du Moine en version originale; et presque autant pour les différentes traductions, dont la première date de 1797, soit tout juste un an après la première édition de The Monk chez John Bell, à Londres. Le succès actuel des éditions en format de poche confirme la place du roman à côté des grands titres de la littérature fantastique, bien sûr, mais aussi de la littérature anglaise du XVIIIème siècle.

Influence du Moine:

Une autre façon d'évaluer le succès du Moine est de mesurer son influence postérieure. L'un des rééditeurs récents du Moine, John Berryman, nous dit dans la partie de son Introduction qu'il a consacré à cet aspect: "l'oeuvre de Lewis, bonne ou mauvaise, exerça une influence considérable sur la production littéraire de nombreux pays, pendant la première moitié du siècle" (3, p.26).

Le Romantisme européen doit beaucoup, surtout dans son aspect dit "Noir", à Lewis. Comme le remarque Aurélien Digeon: "quant à l'oeuvre de Gregory Lewis, Le Moine, elle devait jouir d'une grande renommée auprès des jeunes poètes romantiques, et exercer sur eux une certaine influence" (17, p.18).

La grande tradition de l'adaptation, dont le Moine "raconté par Artaud" est un tardif rejet, et qui s'exerça longtemps en l'absence d'une définition rigoureuse de la traduction, trouva dans cette oeuvre une proie facile: "il fut attaqué, défendu, parodié, pillé, porté à la scène, tourné en opéra, adapté, traduit, imité", ajoute J. Berryman (3, p.20 - note 3).

Le Moine d'Artaud: apparente insignifiance...

En regard de la célébrité de son prédécesseur, Le Moine d'Artaud fait figure d'oeuvre secondaire, de l'avis même de son auteur, et si l'on considère l'écho assez faible qu'il eut dans le public.

"S'il pouvait vous enthousiasmer, j'en serais naturellement très content (mais cela m'étonnerait) mais s'il vous paraissait très inférieur à mes autres oeuvres, son infériorité ne m'affecterait pas directement" écrit-il à J. Paulhan (VI, p.399). Plus tard, il renchérit: "peu importe, je vous assure, que Commerce n'en ait pas voulu. S'il y a dans ce livre quelques passages où j'ai mis assez de moi, je n'en ai pas mis suffisamment pour souffrir de les voir rejeter" (VI, p.461). On verra ce qu'il faut penser de cet apparent détachement; toutefois la lucidité d'Artaud quant à la valeur de ses oeuvres est grande, et il est conscient de ses échecs ou demi-échecs. Ainsi il écrit à Irène Champigny: "je vous adresse en même temps que cette lettre un exemplaire du Moine. Enfin paru, réussi, je pense, par saccades et raté par saccades aussi" (I+, p, 161).

Alain et Odette Virmaux, deux spécialistes de l'oeuvre d'Artaud, jugent ainsi le Moine: "un ouvrage qui ne tient pourtant pas une place de premier plan dans son oeuvre" (47, p.67). Dans l'ouvrage qu'ils ont consacré à un bilan critique autour de l'oeuvre et de la vie d'Artaud (47) de 1920 à 1979, on relève peu d'allusions au Moine. Seul, un article de Jean Cocteau, paru à la Nouvelle Revue Française, lui est consacré. "Ce qui fait encore défaut à Artaud vers 1930, c'est le témoignage d'estime et d'admiration d'un critique qui ne figure pas parmi ses relations habituelles" (47, p.67). Ce témoignage, c'est Cocteau qui le fournit à propos du Moine, mais dans des circonstances qui le font suspecter, car elles rendaient Cocteau provisoirement débiteur d'Artaud. "Aujourd'hui, à lire cet éloge du Moine, on tend à le trouver légèrement excessif" (47, p.68). Malgré d'intéressantes remarques, cet article demeure dans la manière de Cocteau: profond par éclats, et généralement gonflé d'effets faciles et de formules creuses.

Doit-on conclure à la médiocrité du Moine ? Il semble être

une oeuvre d'intérêt secondaire... et pourtant? S'il n'est pas ouvertement significatif, ne le serait-il pas par incidence, plus secrètement et plus profondément? C'est ce que suggère Jean-Louis Brau: "c'est à tort qu'on ne prête qu'une attention polie aux oeuvres de circonstance, aux travaux alimentaires. L'auteur libéré de la hantise de l'oeuvre, s'y livre souvent autant que sur le divan du psychanalyste" (5, p.144). Même si, comme on le verra, le Moine est peut-être une oeuvre commandée par un éditeur, il n'empêche qu'Artaud ait pu y mettre de lui, plus que nous ne saurions l'imaginer au premier abord.

Par ailleurs, Artaud cite le Moine au milieu de ses oeuvres principales alors qu'il écrit pour se présenter à Peter Watson, après sa longue éclipse psychiatrique (cf. XII, p.234).

Cette importance du roman dans son oeuvre est attestée par l'Avertissement dont il a fait précéder son texte, et qui demeure le codex de référence de tous ceux qui veulent procéder au déchiffrement de cette écriture d'une lecture. "Tel qu'il va se présenter une fois achevé, le "Moine" sera une chose très importante pour moi. Il est en effet précédé d'une préface où je m'exprime assez complètement, et qui ne peut ne pas vous plaire et, je l'espère, vous émouvoir" (VI, p.404), écrit-il à J. Paulhan. Nous aurons l'occasion de développer longuement chacune des phrases de cette préface.

D'autre part, l'influence du Moine est réperable dans l'oeuvre d'Artaud en de multiples endroits, sous une forme modeste, certes, mais significative: depuis un récit de rêve daté de 1925 (I++, pp.33 à 37), jusqu'à la citation dans Suppôts et Suppliciations, une oeuvre poétique posthume publiée en 1978, d'un certain "Mr Moine" dans une mystérieuse liste d'"envoûteurs"(XIV,+, p.56). L'atmosphère "romantique" du Moine y nourrit un nombre important d'images poétiques (caveaux, portes béantes, lumières étouffées par l'obscurité, moines blasphémateurs, femmes obscènes, etc.).

Accessoirement, d'autres indices permettent d'affirmer la place de la copie du Moine de Lewis à égalité avec le reste des oeuvres d'Artaud. Le roman constitue à lui seul un des tomes des Oeuvres Complètes (VI); et il a été constamment réédité en collection de poche (Folio n°690), avec les oeuvres d'une valeur plus établie: Le théâtre et son double, Voyage au

Pays des Tarahumaras, l'Ombilic des limbes.

En conclusion, nous insisterons sur l'inégalité apparente du succès des deux oeuvres, mais aussi sur le fait qu'elles ne doivent pas être comprises comme des concurrentes, mais comme des complices, l'une née de l'autre, à la fois plagiaire et originale; elles ne se mesurent pas à la même aune.

Or il est un fait notable: Artaud est un des rares qui ait accepté ou réussi à suivre Lewis, dont les imitations furent relativement rares, pour celles qui rivalisèrent d'audace avec lui, et ne se contentèrent pas de piller un des aspects de son oeuvre. "Contrairement à ce qu'affirme Montague Summers dans The Gothic Quest (42), les romans directement issus du Moine sont rares: une dizaine tout au plus, sur les quelques centaines de récits qu'il nous a été donné d'examiner, comportent, outre les nécessaires cheminements dans le souterrain du château et les charniers de l'abbaye, le motif central de la Tentation et du Pacte avec le Diable. Cette insignifiance confirme, à nos yeux, le caractère exceptionnel du roman de Lewis. Il fallait beaucoup de hardiesse pour jouer avec le Démon, quand on savait, par expérience, la vigilance du public et l'intransigeance des censeurs", écrit M. Lévy (25, p.419). En entrant dans le cercle très fermé des audaces du Moine, Artaud partageait la gloire de son auteur, mais il ne l'affaiblissait pas, il allait l'épaissir.

Pourquoi et comment Artaud a-t-il adapté Le Moine ?

Cette double question organise tout notre travail. Il faut cependant dire sans attendre qu'on ne peut pas répondre séparément à ces deux termes: "pourquoi" et "comment"; à chaque signe de transformation (suppression, addition, paraphrase, etc...) correspond à la fois un projet (ce qu'Artaud a voulu) et un effet (ce qu'on peut en conclure de notre point de vue). Les uns et les autres sont liés; aussi c'est en étudiant les projets que nous verrons si les formes leur correspondent, et dans quelle mesure celles-ci démentent celles-là. Il n'est pas question de recenser les formes de l'adaptation, puis de dire ce qu'il faut en penser.

Les projets explicites d'Artaud ont été exprimés dans son Avertissement: c'est à partir de celui-ci que nous dirons dans quelle mesure ils ont été respectés ou démentis par le résultat. La correspondance relative au Moine est aussi une mine d'informations (cf. VI, pp.395 à 408 & 461).

Ainsi, le projet avoué d'Artaud est double: d'une part, proposer à un public aussi large que possible une version "rénovée" du Moine de 1796, moderniser le roman; ensuite, accentuer l'aspect théâtral du texte en vue, éventuellement, d'intéresser un producteur de cinéma ou un directeur de théâtre. Ce double projet reste en quelque sorte "extérieur" au texte de Lewis qu'il s'agit somme toute de mettre en valeur. Mais il est presque peu important si on le compare aux motifs implicites et même inconscients d'Artaud.

L'influence du Surréalisme, qu'en 1930 Artaud vient juste de subir, est le premier de ces motifs. Elle est décisive quant au choix du Moine par Artaud, car ce sont les surréalistes qui ont "réveillé" le roman en libérant ses valeurs nouvelles qu'Artaud va essayer de souligner; ainsi elle commande un grand nombre de transformations, effectuées pour renforcer l'aspect "surréaliste" du Moine.

Toutefois, elle recouvre à son tour un projet plus secret, plus profond, plus intime, plus complexe: le rapport du Moine avec les préoccupations, les souffrances et les thèmes personnels d'Artaud. On retrouve dans le roman cette face cachée et pourtant à vif du poète, qui constitue l'essentiel de son

être, et l'aspect le plus audacieux et le plus fascinant de cette étude.

De degré en degré, Artaud passe du respect de la lettre ou au moins de l'esprit de Lewis à une appropriation qui va jusqu'au contresens complet. Comme un acteur habile reprend et personnalise un rôle qui peut en venir à finir avec lui, tant il se l'est assimilé, Artaud habite la défroque de "Lewis-le-moine" jusqu'à devenir, on le verra, "Artaud -le-Moine".

PREMIÈRE PARTIE

LE PROJET LITTÉRAIRE

LE PROJET THÉÂTRAL OU CINÉMATOGRAPHIQUE

LE PROJET LITTÉRAIRE

Généralités:

Le premier niveau de l'adaptation d'Artaud est une mise en valeur du texte de Lewis. A la suite d'une commande ou d'une décision de son propre chef, Artaud a d'abord entrepris de "rénover" le Moine, d'en faire un roman accessible à un public élargi; pour ce faire, il en a réduit de longs passages et mis en valeur des éléments non frappés d'obsolescence.

On trouve la première formulation de ce projet dans une lettre d'Artaud datée du 25 novembre 1925, destinée à Yvonne Allendy: "le Moine, que le peuple ne connaît pas, qu'il faudrait récrire et faire"(III, p.191 - citée in 34, p.55). C'est d'abord pour y faire accéder un public nouveau, que les formes vieillies ou ennuyeuses du style de Lewis auraient rebuté, qu'Artaud s'attache au Moine comme traducteur-adaptateur. Mais aussi, en sus de l'intérêt financier qu'il aurait pu retirer d'un éventuel "best seller", il y trouve la possibilité de se faire connaître hors des cercles restreints de la poésie ou du théâtre d'avant-garde.

Le choix d'un tel projet lui a-t-il été imposé par la maison d'éditions Denoël et Steele qui publia le Moine ? C'est ce que laissent entendre ces lettres: "j'ai raconté le Moine comme de mémoire et à ma façon, faisant toutefois effort pour m'abstraire de mon mouvement personnel qui m'aurait induit à introduire dans toutes ces histoires une anarchie intellectuelle qui les auraient rendues imperméables au Grand Public pour lequel ce travail m'a été COMMANDÉ" (VI, p.404&405)

et ailleurs: "c'est la première fois que je fais tout d'une traite un gros livre destiné au grand public, et non spécialement à lui, mais enfin à tout le monde" (VI, p.46I).

"Non spécialement à lui, mais enfin à tout le monde": Artaud montre ici sa grande lucidité. Il sait qu'il fait d'une pierre deux coups: d'un côté il satisfait son ambition d'élargir son audience, de l'autre il offre aux connaisseurs un livre susceptible de lui assurer leur estime. C'est dire s'il faut voir dans le Moine autre chose qu'un vulgaire plagiat, une copie de seconde main popularisée et dégradée, un "digest" comme certaine revue d'origine américaine en proposait jadis aux lecteurs paresseux. Au contraire, Artaud cherche à élaguer le texte de tout ce qui y est une faute autant pour les connaisseurs de la littérature anglaise du XVIIIème que pour le lecteur moyen. Loin de galvauder une oeuvre, il veut l'adapter à son temps.

Aussi que l'adaptation du Moine soit le résultat d'une commande ou celui d'un choix spontané n'est pas une question décisive; dans les deux cas, Artaud aurait travaillé avec le même soin, le même engagement profond dans la création qui a été le sien toute sa vie. Car, disent les Notes du tome VI, "la commande correspondait à ses goûts les plus profonds" (p. 416). Attaché par des affinités explicites ou secrètes au texte de Lewis, Artaud va profiter de cette occasion pour rendre au roman sa verdeur originale et le marquer de son empreinte propre - comme s'il y reconnaissait une oeuvre de sa main qu'il ne restait plus qu'à parfaire.

Mais il tient suffisamment à respecter Lewis pour s'inquiéter de ses propres avancées: "je ne pouvais aller plus loin sous peine d'aller contre l'esprit de l'oeuvre qui est un roman. Et peut-être suis déjà allé un peu loin, et je prévois qu'on me le reprochera, comme aussi toute cette adaptation dans son ensemble" (VI, p.40I).

Qualités et défauts du texte original:

Comme on l'a vu (p.19), Artaud reprend la traduction de Wailly dans le but de la parfaire dans son rendu du texte anglais, et de corriger les défauts de l'anglais lui-même.

Il convient dès à présent de lever une ambiguïté. Telle qu'il la présente, Artaud laisse entendre que son adaptation s'est faite à partir du texte anglais original, qu'elle constitue du moins en partie une nouvelle traduction. "La présente édition - à part le chapitre XII qui nous a paru inadaptable sous peine de perdre tout le savoureux humour de son satanisme de pacotille, et que nous nous sommes amusé à traduire presque mot pour mot - n'est ni une traduction, ni une adaptation, - avec toutes les sales privautés que ce mot suppose avec un texte, - mais une sorte de "copie" en français du texte anglais original", lit-on dans l'Avertissement (A, p.9). Comme Léon de Wailly dans sa Notice du Traducteur, il fait allusion aux traductions précédentes: est-il un nouveau concurrent?

Mais en 1930, Artaud avait une pratique très limitée de l'anglais. Deux preuves: une lettre à Anaïs Nin du 3 avril 1933, où il avoue qu'il lit "fort mal et pour ainsi dire pas du tout l'anglais" (43 - cité VI, p.416); et l'avis de l'aumônier avec lequel il entreprit, en 1943, des traductions anglaises, en particulier le Jabberwocky de Lewis Carrol: "il semblait, alors, n'avoir qu'une connaissance assez quelconque de l'anglais, et il ne pouvait traduire des textes sans aide. Lors de ces visites, il m'écoutait lire un texte et le traduire. Il reprenait la traduction, suggérant tel mot, telle tournure. C'est dans la lecture de la traduction obtenue qu'on sentait une âme de feu, un grand acteur" (note I). Cette dernière précision finit de nous convaincre, pour conclure qu'"il est à peu près certain que pour raconter le Moine, Antonin Artaud a usé de la traduction faite en 1840 par Léon de Wailly. Sans le reconnaître expressément, il salue dans sa Préface les mérites de cette traduction, et il aurait eu, certes, mauvaise grâce à ne pas le faire car il lui fait de nombreux emprunts. En particulier, dans le chapitre XI (et non XII comme il est dit dans la préface), il la répète mot pour mot, ce qui ne saurait être une coïncidence" (VI, p.416). Artaud a adapté une traduction, et non traduit et adapté simultanément le texte anglais.

Cependant, le rédacteur anonyme des Notes (VI) ajoute: "ce texte original, on peut pourtant être assuré qu'il l'a eu en main, puisque, s'il ne l'a pas traduit comme Léon de Wailly,

il a voulu en restituer l'esprit. Par exemple, tous les poèmes qu'il a conservés sont copiés comme poèmes et non transcrits en prose comme dans la traduction de 1840" (VI, p.417). D'autre part, une des épigraphes, celle du chapitre 6 (Lee), avait été supprimée dans l'édition de 1840. Artaud en rétablit une version approximative mais proche du rythme de l'anglais.

En conclusion, il faut admettre qu'Artaud a pris appui sur le texte de Wailly, et que c'est à travers lui qu'il a pris connaissance de l'original anglais. Donc, quand nous parlerons du Moine de Lewis, sauf précision contraire, c'est du texte de Wailly que nous extrairons nos exemples.

Artaud reconnaît l'excellence de cette traduction, malgré quelques réserves: "il y a eu, à ce jour, en français, trois éditions du Moine. La dernière en date, et la seule exacte quant à la littéralité du texte, sinon quant à son esprit et à son mouvement, - est celle de Léon de Wailly" (A, p.9).

En cela il s'accorde avec d'autres commentaires, comme celui de Hubert Juin; pour qui la traduction "de Léon de Wailly, lui-même auteur de récits fantastiques non dépourvus d'intérêt (comme L'Autre Chambre), est de loin la meilleure et la plus fidèle. En outre, on y trouvera la tournure de l'époque, qui convient le plus exactement" (2I, p.498).

On peut donc reposer sur Wailly pour respecter la déontologie du traducteur dont il est un des premiers porte-parole. Sa Notice est un exemple d'honnêteté: "Il a déjà paru deux traductions du Moine: la première, intitulée Le Jacobin Espagnol (Paris, Favre, an VI, 4 vol. in-18); la seconde, sous son vrai titre (Paris, Maradan, an X, même format). Nous ne connaissons que cette dernière que la France Littéraire de Quéraud attribue à MM. Deschamps, Després, Benoît et Lamare; elle est faite dans le système de dédaigneuse inexactitude et de fausse dignité qui prévalait alors: les capucins sont transformés en dominicains, les veilleuses en lampes antiques, etc.

"C'est la faute du temps plus que celle des auteurs. Mais aujourd'hui que la paix a émancipé les traducteurs en éclairant le public, l'inexactitude serait sans excuse: les traducteurs sont des interprètes et non des juges; ils ne doivent plus l'oublier. On s'occupe beaucoup en ce moment, et avec raison, des questions de propriété littéraire: mais c'est aussi

bien intellectuellement que pécuniairement parlant qu'un ouvrage est la propriété de son auteur; et de toutes les contrefaçons, celle qui lui serait la plus antipathique, ce sera toujours une traduction infidèle.

"Pénétré de cette idée, nous nous sommes astreint à la fidélité la plus rigoureuse. Notre intention a été qu'un anglais et un français, ne sachant l'un et l'autre que leur langue maternelle, puissent s'entendre sur les beautés comme sur les défauts de l'original" (48, p.12).

Artaud n'est pas un traducteur, et il donne assez de valeur au texte de Wailly pour l'honorer parfois d'une pure et simple copie! Mais on constate ici et là des corrections faites à ce qui est une faute de traduction: par exemple, "she evan attested having seen her dead body" (L, p.256) est traduit par Wailly: "elle attestait même avoir vu le corps mort" (p.327); or tout angliciste sait que "dead body" se traduit par "cadavre"; Artaud qui traduit en "sentant" le texte a effectué la correction: "elle attestait même avoir vu son cadavre" (A, p.260).

Par contre, des coquilles ou des omissions plus graves mais plus discrètes ont été laissées telles quelles: "the muns" (L, p.386) devenu "les hommes" (W, p.462). Les éditeurs du tome VI des Oeuvres Complètes ont corrigé cette faute qu'Artaud avait reproduit^s dans l'édition de 1931 (cf. VI, p. 457, la note).

Cela prouve qu'Artaud corrige éventuellement Wailly, non pas par déontologie, mais parce que, comme les mauvais élèves, il devine le texte plus qu'il ne le comprend. Il traduit en quelque sorte "d'instinct"; ce qui l'intéresse, ce n'est pas le texte de Lewis "tel qu'en lui-même", mais l'écho qu'il peut provoquer dans le lecteur. Mais d'ailleurs, peut-on parler jamais d'un texte "tel qu'en lui-même"? Il n'y a pas de nature du texte, il y a toujours cette tension entre un auteur et un lecteur, où chacun doit faire effort pour entendre l'autre.

Artaud assume avec décision cette nécessaire dialectique; à la limite il favorise le lecteur au détriment de l'auteur; il se charge de faire apparaître sa lecture dans un texte neuf. Il cherche à élaguer chez Lewis tous les éléments qui lui sont étrangers ou indifférents, soit par la faute de leur auteur, soit par l'effet du vieillissement du texte. Ce faisant,

il se peut qu'il améliore le rendu de l'anglais. Mais c'est un effet aléatoire.

Cependant, et le paradoxe peut surprendre, Artaud refuse de considérer son travail comme un plagiat, un pillage, une adaptation dans le sens vulgaire; "avec toutes les sales privautés que ce mot suppose avec un texte", dit-il (A, p.9). Et il revendique en plusieurs endroits sa part de création.

Il écrit dans son Avertissement qu'il a fait du Moine "une sorte de copie en français du texte anglais original. Comme d'un peintre qui copierait le chef d'oeuvre d'un maître ancien, avec toutes les conséquences d'harmonies, de couleurs, d'images surajoutées et personnelles que sa vue lui peut suggérer" (A, p.9).

Cette intention est confirmée dans ses lettres à Jean Paulhan: "cela demeure, je crois, très personnel et même assez curieusement personnel" (VI, p.397); à propos de l'épisode du Juif Errant: "tout ce qui est texte, rédaction proprement dite est de moi, et une certaine façon d'exposer les événements, d'en dégager le sens" (VI, p.401); et surtout: "j'ai mis infiniment plus dans ce texte que dans une simple traduction. Des chapitres, des épisodes entiers sont de mon invention!" (VI, p.461).

Il reconnaît le caractère aléatoire d'un tel travail, sa nature suspecte, bâtarde; il l'avoue dans ces lettres: "n'étant pas à proprement parler une oeuvre originale, je ne puis me faire une idée de ce qu'il vaut"; "v(ous) p(ourrez) juger si oui ou non j'ai fait oeuvre actuellement viable" (VI, pp.399 et 402); "peut-être suis-je déjà allé un peu loin, et je prévois qu'on me le reprochera, comme toute cette adaptation dans son ensemble" (VI, p.401); "réussi, je pense, par saccades et raté par saccades aussi" (I++, p.161), etc.

Et il est tiraillé entre la nécessité (exigence de son éditeur?) de respecter le texte de Lewis, tout en proposant "une adaptation (...) conçue sur un mode nouveau" (VI, p.402), et les exigences d'originalité de ses amis. Jean Cocteau, dans son compte-rendu du Moine à la N.R.F., fait allusion à ce possible reproche: "peut-être (ses amis) attendaient-ils de l'énergie propre du mauvais traducteur (lire mauvais traducteur comme mauvais ange) une oeuvre directe où son activité

se manifestât sans entremise - mais ils se trompent et M. Artaud le prouve" (I5, p.207 ou 34, p.55).

Ni une traduction, ni un plagiat, qu'est donc le travail d'Artaud? On peut discuter longtemps en vain de la définition ou de la "morale" d'une telle entreprise. Mais pour la mesurer à sa juste valeur, il faut prendre le texte à bras-le-corps, interroger la lettre directement, et en tirer les conclusions.

Comme nous l'avons dit, ce travail est particulièrement périlleux. En toute rigueur un commentaire synoptique et continu des trois textes eût été utile; mais il eût été infini.

Nous avons préféré traiter d'une part ces éléments cohérents, particulièrement denses en signification, dont la traduction par Wailly a considérablement altéré les qualités originales, et qui ont souffert de l'évolution du goût littéraire, que sont les poèmes, en général, et les épigraphes, en particulier.

Leur commentaire introduira à un recensement des moyens de l'adaptation, puis au dénombrement d'un certain ensemble thématique que l'adaptation littéraire a bouleversé; on aura ainsi une vision directe par des exemples et analytique par des recoupements, du travail d'Artaud.

Une part d'arbitraire entre dans un tel choix; mais nous l'acceptons comme une nécessité. La comparaison des textes permet d'entrer rapidement dans la zone où Artaud développe son propre texte; tant il est évident que comme un végétal parasitaire, il a envahi et parfois étouffé sous ses propres développements le tronc gothique.

La poésie:

Les pièces de vers sont relativement nombreuses dans le Moine: d'abord sous la forme de poèmes insérés dans le cours du texte, ensuite, d'une façon encore plus décisive dans la constitution du récit, sous la forme d'épigraphes qui introduisent chaque chapitre. C'est autour de ces passages que la rénovation du Moine prend toute son ampleur, marquant bien l'évolution du genre poétique entre 1796 et 1931, qui est bien plus spectaculaire que celle de la prose. L'étude des transformations de la poésie servira d'illustration et d'introduction à l'étude du reste du roman.

Le Moine compte dix pièces en vers, disposées dans le courant du texte un peu arbitrairement, malgré des justifications plus ou moins artificielles:

- I) PREFACE: Imitation of Horace (Imitation d'Horace)
- 2) The Gipsy's song (Chanson de la bohémienne)
- 3) Inscription in a hermitage (Inscription d'un ermitage)
- 4) Durandarte and Belerma (Durandarte et Belerma)
- 5) Love and Age (L'amour et la vieillesse)
- 6) The exile (L'exilé)
- 7) Midnight hymn (Hymne de minuit)
- 8) The water king (Le roi des eaux)
- 9) Serenade (Sérénade)
- 10) Alonzo the brave and fair Imogine (Alonzo le brave et la belle Imogine)

L'habitude d'insérer des poèmes dans le cours du roman est peut-être un emprunt à Ann Radcliffe, comme le suppose le Dictionnaire des Oeuvres de Laffont/Bompiani (I6, p.461). C'est une des nouveautés de Lewis, peut-être liée à une tendance de l'époque et à son ambition poétique. Cette dernière joue un rôle non négligeable; elle justifie à elle seule les "ficelles" qu'emploie Lewis pour introduire ses poèmes, en dépit du bon équilibre du récit, qui vient s'y enliser comme dans autant de fondrières. A tel point qu'Artaud peut sans peine en éliminer la presque totalité sans compromettre la cohérence de l'ensemble...

The Gipsy's song est l'occasion de renforcer le "suspense" du récit en annonçant sous une forme sibylline la suite

de l'intrigue; c'est aussi celle d'employer le personnage traditionnel de la "bohémienne". C'est un des rares poèmes qui ait une fonction primordiale et esthétique; c'est d'ailleurs un des seuls qui sera conservé et même, nous le verrons, augmenté. Durandarte and Belerma, Midnight Hymn, The Exile, The Water King, Serenade, par contre, sont tout à fait annexes, et auraient très bien pu être résumés en quelques lignes ou réduits à un paragraphe. Même les autres constituent moins une nécessité narrative qu'un appendice décoratif. Dans tous les cas, la main de l'auteur apparaît dans leur mise en place, ce sont bien plus des exercices de style que des articulations essentielles du roman. Une sorte de marquetterie littéraire, pour ainsi dire.

Ou plutôt sont-ils tels qu'ils nous apparaissent maintenant; car leur succès ne fut pas une part négligeable dans celui du roman: "indubitablement, la poésie a largement contribué au succès du roman - ce qui n'était apparemment pas inattendu de l'auteur lui-même" écrit André Parreaux (35, p.53).

Lewis, non content d'être un romancier à succès, avant d'être un dramaturge connu, fut donc aussi un poète dont la qualité fut appréciée par Walter Scott: "il avait l'oreille la plus fine quant au rythme des vers que j'aie jamais rencontrée - plus fine que celle de Byron" (3, cité par VI, p.415). Opinion confirmée par J. Berryman: "Lewis was a perfect master of easy meter" ("Lewis fut un vrai maître en vers gracieux") (3, p.26).

Cependant, cette qualité reconnue à l'époque de Lewis a été la première victime des années et ne demeure sensible qu'au lecteur angliciste familier du XVIIIème siècle. Ce qui explique qu'Artaud ait pratiqué des coupes aussi franches dans les malheureux vers de Lewis. Toutefois, il a rendu en vers ceux qu'il a conservés, scrupule que Wailly n'avait pas eu, en les rendant en prose.

Artaud a donc purement et simplement éliminé quatre des poèmes: Durandarte et Bélerma (W, p.97), chanté par Mathilde à Ambrosio, qui a fort peu d'utilité dans la structure du récit, sinon pour justifier des qualités "féminines" de Mathilde et introduire une méditation érotique d'Ambrosio; L'amour et la vieillesse (W, p.175), qui ne servait de prétexte qu'à un

curieux jeu de métalangage par lequel l'auteur se corrigeait lui-même par l'intermédiaire de deux de ses personnages, et qui n'était qu'une parenthèse d'une vingtaine de pages dans le récit; Hymne de minuit (W, p.294), dont le thème religieux complète l'atmosphère romantique et fantastique, mais dont la justification est encore bien artificielle; Alonzo le brave et la belle Imogine (W, p.357), dont le rôle dans la création de l'atmosphère fantastique avant l'apparition du spectre d'Elvire n'est pas négligeable, mais qui est trop long pour ne pas briser la régularité du "suspense" qui prépare cet événement, et finalement donner un résultat inverse de celui qui était visé.

On voit que le reproche principal d'Artaud contre ces poèmes est leur inutilité fonctionnelle, qui s'ajoute à leur peu d'intérêt en traduction. Ils ennuyent le lecteur par des thèmes et des formes qui sont banales aujourd'hui, et révèlent leur raison d'être véritable: le désir de Lewis de "placer" ses vers...

Les autres poèmes qui ont été conservés ont subi des élagages notables, dont nous étudierons les détails à propos des thèmes essentiels qui ont été conservés ou travaillés par l'adaptateur. Seule exception, la Chanson de la Bohémienne (W, p.52) a été augmentée, mais en partie seulement - fait exceptionnel dont l'intérêt trouvera place dans l'étude du langage poétique-magique.

L'enjeu stylistique de la poésie est crucial. Wailly échoue en voulant en rendre le sens "explicite", c'est-à-dire presque rien, puisque leur contenu ne joue qu'un faible rôle narratif et que la seule façon de les justifier, c'est leurs qualités formelles. Par contre, Artaud leur rend une nature rythmique tout en "modernisant" leurs images ou leur syntaxe: "tous les poèmes qu'il a conservés sont copiés comme poèmes et non transcrits en prose comme dans la traduction de 1840" (VI, p. 417).

C'est autour de cet "impossible-à-traduire" qu'Artaud se dégage le plus de Wailly dans le cadre de l'adaptation littéraire; plutôt que de rendre un sens explicite et passe-partout, qui n'est qu'une castration du texte de Lewis, il lui rend une forme poétique, esthétique, rythmique en intégrant de son mieux le poème au récit, au ^{dét}rimement parfois de l'original qu'il

force jusqu'au contresens. A un degré moindre, c'est l'attitude d'Artaud pour la totalité du roman.

Les épigraphes:

L'autre ensemble poétique du Moine, ce sont les épigraphes. Leur rôle important dans la constitution de la narration, et leur faible volume, nous les ont faits choisir comme exemples pour commenter en détail les trois textes simultanément.

On objectera qu'étant des citations, par définition, elles ne sont pas de la main de Lewis. Mais leur présence à des emplacements aussi stratégiques que les têtes de chapitre ou même que la page de garde du roman, rend leur choix aussi personnel que celui du titre ou de n'importe quelle phrase du roman; étant choisies par Lewis, ce sont des phrases reprises à son compte, et sous sa responsabilité; leur rapport étroit avec le contenu du chapitre, leur densité, les font siennes.

Leur importance dans la constitution de l'atmosphère générale du roman est décisive, car, comme le fait remarquer M. Lévy, "il est moins question d'événements que d'atmosphère générale" dans le Roman Gothique (25, p.281). Présentant par elles-mêmes une certaine charge évocatoire, elles entraînent en plus dans le récit toutes les connotations littéraires dont elles sont chargées; ainsi, citer Shakespeare, ce n'est pas seulement donner trois ou quatre vers de Macbeth, c'est appeler à soi toute la tragédie, et convoquer dans le récit, avec le spectre de Banquo, tout l'univers de ce grand précurseur du Roman Noir que fut Shakespeare.

Les épigraphes sont donc du texte dont la densité fonctionnelle est plus grande que n'importe quel extrait du roman; c'est à ce titre qu'elles vont nous donner l'occasion d'un commentaire particulièrement riche, tout en présentant par elles-mêmes une cohésion qui rend leur choix moins arbitraire que tel ou tel passage. Qui plus est, leur nature poétique rend leur traduction plus difficile et leur adaptation plus significative.

En outre, une autre justification de la présence et de l'importance de ces épigraphes est la volonté de Lewis de marquer régulièrement les relations de son texte avec les

auteurs qui lui sont chers, et dont il veut s'assurer le parrainage. Il se place ainsi dans un certain héritage littéraire, et laisse apparaître son désir d'y être agrégé. Cette ambition, toute "classique", de respect de la tradition, de continuité, est bien un des points d'opposition catégorique avec Artaud; celui-ci, reniant tout héritage littéraire, exige la fondation d'une langue nouvelle, refuse le style, se méfie des approbations. L'esprit frondeur et parodique du surréalisme n'est pas loin... Aussi Artaud ne s'embarrasse-t-il pas de scrupule quand il "traduit" les épigraphes, jusqu'à les dénaturer complètement!

L'ensemble des auteurs ainsi représentés permet de parcourir en partie les références préférées de Lewis: Horace ou Pope (1688-1744) représentent la poésie classique, latine ou d'influence française du XVII^{ème} siècle; Shakespeare est un maître obligé, aussi souvent cité que la Bible, et si connu qu'il suffit d'indiquer le titre de ses oeuvres; Le Tasse est naturellement appelé pour parler d'amour... Mais les autres sont aujourd'hui oubliés, quand ils furent célèbres au XVIII^{ème} en Angleterre; avec eux, Lewis joint à ses sources classiques ce qu'elles excluaient comme "barbare", les Pré-Romantiques anglais: Nathaniel LEE (1653-1692), Robert BLAIR (1699-1746), dont un seul poème est resté célèbre, au titre révélateur du goût de l'époque pour le sombre (pour ne pas dire le macabre): The Grave (La Tombe, 1743); William COOPER (1731-1800), qui fut, curieuse coïncidence, interné quelques temps dans un asile de fous; Matthew PRIOR (1664-1721); et enfin James THOMSON (1700-1748).

C'est ainsi que les énigmes nous permettront de pointer ce qu'Artaud appelle "le romantisme qui fait date" du Moine, et qu'il semble reconnaître comme un des principaux défauts du roman, empêchant sa lecture actuelle. Ce sont ces obsolescences formelles ou thématiques qui vont subir les transformations les plus franches.

On voit se dégager, de ce court élément du texte, après cette rapide analyse, les deux aspects du travail d'Artaud: - la reproduction exacte ("terreurs magiques") ou approximative ("rêves"/"songes") du texte de Lewis, quelquefois une amélioration de son rendu ("prodiges"/"miracles"); - une distorsion du sens original plus aggravée en vue de fournir un sens poétique ("pythonisse" pour "magicienne"), qui le porte jusqu'au contresens. En effet, la valeur du texte d'Horace devient ambiguë: "prestige" exprime plus la fascination que la répulsion, et déjà se lit le goût délibéré d'Artaud pour le Merveilleux.

Dans le court espace de deux vers, les rapports de Lewis, de Wailly et d'Artaud se dévoilent déjà; on comprend la difficulté technique d'une comparaison qui se voudrait rigoureuse jusqu'à commenter chaque mot, chaque phrase. On ne peut que se contenter d'exemples et d'extrapolations à partir de détails caractéristiques et représentatifs.

CHAPITRE I: épigraphe de Shakespeare (Mesure Pour Mesure):

Lewis:"- - - - - Lord Angelo is precise;

Stands at a guard with envy; scarce confesses
That his blood flows, of that is appetite
Is more to bread than stone."

Wailly: "Le seigneur Angelo est austère; il se tient en garde contre l'envie; c'est à peine s'il avoue que son sang circule, ou qu'il a plus d'appétit pour le pain que pour la pierre".

Artaud: "L'austérité du seigneur Angelo est proverbiale; et nul, plus que lui, ne sait se montrer capable de mettre un frein à ses désirs; c'est à peine s'il veut reconnaître qu'il a, comme tout le monde, un sang vivant et qui circule; et que la pierre excite moins son appétit que le pain".

Artaud, comme Wailly, ne traduit pas en vers ceux de Shakespeare; il est vrai que le "blank verse" du théâtre élisabéthain était une forme obligée du genre dramatique, et non un libre choix de l'auteur.

On remarque pour cette épigraphe qu'Artaud, à l'encontre de son attitude générale, pratique le délayage, c'est-à-dire, l'augmentation du volume du texte pour une signification

grosso modo équivalente. Cette forme d'adaptation est rare; Artaud en général élague ou condense plus qu'il ne rajoute. On peut parler ici, compte-tenu de la faible variation d'information, d'une réécriture, comme une traduction trop glosée.

CHAPITRE 2: épigraphe du Tasse (sans titre):

Le Tasse: "Fòrse sé tu gustassi una sòl volta
La millésima parte délle giòje,
Ché gusta un còr amato riamando,
Diresti ripentita sospirando,
Perduto è tutto il tempo
Ché in amar non si spènde."

Lewis: "Hadst thou but tasted once the thousandth part
Of joys, which bless the loved and loving heart,
Your words repentant and your sighs would prove,
Lost is the time ^h which is not passed in love."

Wailly: "Peut-être si tu goûtais une seule fois la millième partie des joies que goûte un coeur aimé qui aime, repentante, tu dirais en soupirant: il est perdu tout le temps qu'on ne passe pas à aimer."

Artaud: "Peut-être si tu goûtais, pour une fois,
Le millième seulement des joies
Que goûte un coeur aimé, qui aime,
Tu te dirais, te repentant et soupirant:
Comme il est gaspillé le temps
Qu'on a pas passé en aimant !" LE TASSE

Comme dans le cas de l'épigraphe d'Horace, Lewis glose le texte du Tasse: "diresti ripentita sospirando" est traduit par "your words repentant and your sighs..." (= "tes paroles et tes soupirs de repentir prouveraient..."), par exemple. Wailly ne traduit pas Lewis, mais respecte la lettre du Tasse: "repentante, tu dirais en soupirant...". Artaud est plus proche du Tasse par la métrique et la suggestion de la rime (cf. les deux derniers octosyllabes), et ne s'en éloigne que par des détails: utilisation de la forme réflexive se dire et se repentir, forme exclamative des deux derniers vers.

On peut encore parler ici d'une réécriture de la part d'Ar-

taud, mais si des formes sont délaissées (millième partie, par exemple, devenu "le millièmé") c'est au profit d'une plus grande fidélité rythmique. Entre les deux défauts de la traduction poétique, l'abandon de la "musique" ou celui du "sens", Artaud choisi la musique au dépit du contenu, il préfère respecter une forme qui, après tout, est l'essentiel, que de rendre mot à mot un texte qui n'est pas fondé sur un sens explicite, mais sur l'équilibre que ce sens entretient avec sa forme. Dans ce sens, on peut dire qu'Artaud a une sensibilité de la traduction, tandis que Lewis en a une intelligence.

CHAPITRE 3: épigraphe de Shakespeare (Two Gentlemen of Verona)

Lewis: "----- These are the villains
Whom all the travellers do fear so much!
----- Some of them are gentlemen,
Such as the fury of un govern'd youth
Thrust from the company of awful men."

Wailly: "Voilà les brigands que les voyageurs craignent si forts. - - - Plusieurs d'entre eux sont des gens bien nés que la furie d'une jeunesse indisciplinée a chassés de la société des hommes respectables."

Artaud: "Les voilà ces brigands redoutés des voyageurs ! Il y a parmi eux plus d'un fils de famille que les déportements d'une jeunesse rétive ont expulsé du cercle des hommes respectés."

Là encore les différences sont peu sensibles entre Wailly et Artaud; mais la volonté d'améliorer le texte est sensible. La première phrase est plus rapide: la relative devient un adjectif épithète suivi de son complément, sans verbe conjugué. "Déportements" est plus expressif que "furie" qui est un décalque discutable du texte anglais, à moins qu'on ne considère que le sens de furie en 1840 était plus proche de celui de fury en 1796, qu'il ne l'est de son descendant furie en 1930. De même, "gens bien nés" est une traduction de gentlemen qui est certes plus précise, mais plus vieillie, que "fils de famille". C'est donc le vieillissement historique de la langue que les modifications d'Artaud compensent; on ne peut pas en dire autant de "rétive" remplaçant "indisciplinée":

il s'agit là plutôt d'une amélioration esthétique; quant à l'alternative "respectables"/"respectés", elle repose sur des différences sémantiques trop subtiles pour être de quelque considération - une sorte de coquetterie de l'adaptateur...

CHAPITRE 4: épigraphe de Shakespeare (Macbeth):

Lewis: "Avaunt! and quiet my sight! Let the earth hide thee!
Thy bones are marrowless; thy blood is cold;
Thou hast no speculation in those eyes
Which thou dost glare with! Hence, horrible shadow!
Unreal mockery, hence!"

Wailly: "Loin de moi! ôte-toi de ma vue! rentre dans la terre! tes os sont vides; ton sang est froid; tu n'as pas de regards dans ces yeux que tu fixes sur moi!..."

Loin d'ici, fantôme horrible! moquerie sans réalité, loin d'ici!"

Artaud: "Hors d'ici! ôte-toi de là! Rentre dans ta tombe, squelette creux, simulacre sans substance! Il n'y a plus d'âme dans ces regards que tu fixes sur moi!

Hors d'ici, te dis-je, spectre; horrible embryon d'humanité!

Hors d'ici!"

L'intérêt fantastique de ce célèbre passage de Macbeth (l'apparition du spectre de Banquo aux yeux du régicide, tandis qu'il reste invisible aux autres vivants) n'a échappé ni à Lewis ni à Artaud - on verra leur goût commun pour le théâtre, et le théâtre à grand spectacle. Le trait stylistique le plus remarquable est le découpage du texte écrit en éléments chargés de représenter, dans leur éclatement typographique, le débit haché par l'angoisse. Même Wailly, qui ne se gêne pas pour fondre en un paragraphe plusieurs vers, a senti ce détail et laissé un intervalle. Artaud a renforcé ce dispositif en constituant trois unités de taille décroissante, comme si, au fur et à mesure de sa diction, le texte devait se perdre dans l'hébétude terrifiée. Qu'on se rappelle bien ce détail qui prendra un sens particulièrement aigu dans notre dernière partie: ce sentiment d'aphasie répulsive, Artaud le connaît bien. Par ailleurs, le rôle de la typographie est plus net

dans le texte d'Artaud que dans ceux de Lewis ou de Wailly. C'est qu'interviennent les deux expériences de l'acteur et du poète qui sont liées étroitement à l'écrit: Artaud ne rédige pas seulement ses textes; il les écrit avec la voix, il les dicte oralement, même dans l'écriture; il voudrait faire passer sur la surface morte du papier les mille inflexions de la langue vivante, jouée, déclamée. D'où ce goût pour les italiques et les majuscules qui frappent les mots-clefs du texte, ou pour les paragraphes multipliés jusqu'à l'isolement d'un seul mot. Ce respect de l'oralité jusque dans la forme typographique du récit est une des nouveautés que l'adaptateur apporte non seulement à Wailly, mais aussi à Lewis.

On retrouve parallèlement les procédés déjà énumérés: poétisation par précision: "earth" (terre) devient "tombe"; "suelette creux" remplace "thy bones are marrowless" (tes os sont vides); ou par addition: "simulacre sans substance" est plus abstrait que la traditionnelle qualité: "ton sang est froid".

CHAPITRE 5: épigraphe de Pope:

Lewis: "O You! Whom Vanity's light bark conveys
On Fame's mad voyage by the wind of Praise,
With what a shifting gale your course you ply,
For ever sunk too low, or borne too high!
Who pants for glory finds but short repose;
A breath revives him, and a breath o'ertrows."

Wailly: "O vous qui sur la barque légère de la Vanité, voguez follement vers la Renommée, poussés par la Louange, quels vents inconstants dirigent votre course, toujours enfoncés trop bas ou portés trop haut! Celui qui court après la gloire ne jouit guère du repos: un souffle le relève, et un souffle le renverse."

Artaud: "O vous qui vous en croyez tant,
La gloire est un radeau percé
Dont les flots font ce qu'il leur plaît.
Le vent ne se repose guère
Dans la poursuite des fumées."

C'est avec cette épigraphe que l'on peut comprendre ce que Artaud appelait "le romantisme peut-être un peu trop littéraire du Moine" dans son Avertissement (A, p.9), et voir comment il l'efface.

Artaud désigne ainsi l'aspect obsolète du texte, qu'on peut pointer dans la forme de l'allégorie: "barque légère de la Vanité", "vent de la Louange", "voyage insensé vers la Renommée", etc. L'héritage classique, à nos yeux "modernes", semble aboutir parfois comme chez Pope, à une rhétorique pompeuse, outrageusement conventionnelle.

Artaud réduit le texte en condensant les métaphores dans les vers 2 & 3. En utilisant une formule prosaïque dans le premier vers: "vous qui vous en croyez tant", il abaisse le ton vers une plus grande familiarité. On a d'autres exemples de cette simplification:

- Wailly: "Théodore, cependant, m'aidait à enlever notre proie surannée" (p.181) devient: "il restait maintenant à nous occuper de la vieille" (A, p.150);
- cf. chapitre 10 la réduction de l'épigraphe de Cowper à ces trois mots: "vive la liberté!".

L'appareil allégorique encombrant devient plus léger; de toutes les personnalisations de Pope Artaud ne garde qu'une comparaison: "la gloire est un radeau percé"; et il reprend son aphorisme en forme de distique final, en l'écourtant et en le radicalisant. Car ceux que la gloire abaisse peuvent espérer remonter, tandis que le vent qui dissout le fait irrémédiablement.

On voit dans cet exemple que la réécriture d'Artaud ne se contente pas de concentrer ou de délayer un volume de sens équivalent à celui transcrit par Wailly ou donné par Lewis. Il déplace, par d'infimes glissements sémantiques ou syntaxiques, le sens du texte original vers un sien propre, sauf quand le texte original, traduit avec plus de précision que Wailly, ou plus de modernité, dessert son propre projet. Les caractères du texte de Lewis: référence classique, lourdeur stylistique, obsolescence rhétorique, font place à ceux du texte d'Artaud: stylistique simplifiée, rythme accéléré, poétique personnalisée.

CHAPITRE 7: épigraphe de Blair:

Lewis: " - - - Ah! How dark

These long-extended realms and rueful vastes;
Where nought but silence reigns, and night, dark night,
Dark as was chaos ere the infant sun
Was rolled together, or had tried its beams
Athwart the gloom profound! The sickly taper,
By glimmering through thy low-browed misty vaults
Furred round with mouldy damp and ropy slime,
Lets fall a supernumerary horror,
And only serves to make thy night more irksome!"

Wailly: " - - - Ah! qu'ils sont obscurs ces immenses royaumes et ces lugubres déserts où il ne règne que le silence et la nuit, la sombre nuit, sombre comme était le chaos avant que le globe du soleil fût créé, ou qu'il essayât ses rayons naissants au travers des ténèbres profondes! La torche languissante qui luit sous tes voûtes basses et brumeuses tapissées d'humides moisissures et de traînées visqueuses, y sème un surcroît d'horreur, et ne sert qu'à rendre la nuit plus pénible!"

Artaud: "Voici monter le règne des royaumes obscurs,
Obscurs comme le chaos de la toute première éternité;
Quand la terre n'avait pas encore trouvé son épaisseur
Et que l'écorce des vents futurs,
Violemment expulsés de la bouche grondante des abîmes,
Tremblait à la lisière du rayon incréé"

(sans signature)

Dans ce cas précis, la différence des textes ne tient pas tellement à une variation de ton (noble/familier), mais à une complète inversion du sens général du texte. Artaud garde une partie du lexique et une "coloration" globale (obscurité, jeux de lumières, angoisse, dimension cosmique...), mais il effectue une réécriture si complète de Lewis qu'on peut parler d'une pure création, d'une addition.

La citation de Blair est exemplaire en tant qu'elle donne la description de ce qui est l'archétype de l'"Espace Gothique" par excellence: le Souterrain, à la fois enfer et lieu favorable aux transgressions les plus diverses. Les "voûtes basses",

les brumes flottantes, les murs humides et visqueux, la présence redoutée de l'"insecte" qui recouvre sous un même caractère de répugnance instinctive les araignées, cafards, crapauds et autres rats, la valeur paradoxale de la lumière, compose un tableau de tous les "topoï" du genre. La comparaison avec le Chaos d'avant la Création est un exemple de l'influence des grands textes bibliques sur la littérature anglaise en général, et Gothique en particulier.

On voit comment le "romantisme qui fait date" du Moine est justifié; Artaud va en reprendre non pas des référents, mais des signes, des fragments du lexique; il va faire d'une illustration statique une prophétie d'apocalypse, une description convulsée d'un univers en croissance. Dans ces formules plus obscures et qui jouent sur les mots, on reconnaît avec évidence l'influence surréaliste.

Le présentatif "voici!" ouvre cette prophétie; la menace indéfinie ("le règne des royaumes obscurs") remplace la description immobile, croupie, d'un cul de basse-fosse, ou d'un recoin de l'Enfer.

La comparaison avec le le Chaos semble la même; mais sa formulation est moins conventionnelle: ce n'est pas la gestation du soleil qui est évoquée, c'est celle de la Terre. Des "vents futurs" étrangement enfermés dans une "écorce", la "bouche grondante des abîmes", l'évocation d'un "Rayon Incréé", tout cela évoque l'espace menaçant, convulsé de coliques, tordu et traversé de douleurs brutales, qui revient abondamment dans des recueils comme l'Ombilic des Limbes ou le Pèse-nerfs (1925), et dont nous verrons la signification (cf. p.).

Les métaphores non-conventionnelles accentuent cette personnalisation du texte; au lieu de faire référence, comme Blair et donc Lewis, à un champ collectif de représentation, à des "topoï", Artaud dévie le texte à son usage et à sa langue, il se donne comme créateur radical d'images. Relevons d'ores et déjà cette opposition entre un Lewis simple utilisateur d'une écriture collective déjà présente et dont il se satisfait, et un Artaud forgeant une écriture originale.

Comme on le voit, l'analyse des moyens de l'adaptation entraîne des conclusions de grande envergure, à l'échelle des questions les plus générales de la création littéraire. On

aura l'occasion de conclure sur ce fait dans la troisième partie de cet ouvrage consacrée à la part de création spécifique d'Artaud et à des généralités sur les rapports de l'auteur à son oeuvre.

CHAPITRE 8: épigraphe de Shakespeare (Cymbeline):

Lewis: "The crickets sing, and man's o'erlaboured sense
Repairs itself by rest: our Tarquin thus
Did softly press the rushes, ere he wakened
The chastity he wounded. -- Citherea,
How bravely thou becom'st thy bed! Fresh lily!
And whiter than the sheets!"

Wally: "Les grillons chantent, et les sens épuisés de l'homme se réparent dans le repos: ainsi notre Tarquin pressa doucement les joncs, avant d'éveiller la chasteté qu'il blessa. Cythérée, comme tu sieds bien à ta couche! ô lys frais, et plus blanc que les draps!"

Artaud: "La chasteté des vierges n'est jamais si en danger que lorsque l'homme dort".

L'exemple extrait par Lewis de Shakespeare pour introduire au viol d'Antonia est peut-être mal choisi; sa douceur à peine grivoise, sa poésie idyllique ne s'accordent pas avec la violence sournoise et malsaine qui sera celle d'Ambrosio. Il y a là, de la part de Lewis, une maladresse; il force son emprunt pour se donner maladroitement un prédécesseur.

Artaud, faisant place nette, donne un condensé des vers de Shakespeare qui n'a pas ces connotations sympathiques et qui pourrait aussi bien être la morale d'un conte idyllique que celle du Moine, et sa formule, dans son ramassé, évoque certains vers célèbres du maître élisabéthain, élevés à l'honneur de proverbes. Peut-être cela explique-t-il l'audace d'Artaud qui conserve la signature de Shakespeare?

La technique employée ici est ce que nous désignerons comme une condensation, grâce à laquelle toute l'épigraphe est réduite à un maximum de densité.

CHAPITRE 9: épigraphe de Blair:

Lewis: " Tell us, ye dead, will none of you, in pity,
 To those you left behind, disclose the secret?
 O! that some cōrteous ghost would blab it out,
 What 'tis you are, and we must shortly be!
 I've heard, that souls departed have sometimes
 Forwarn'd men of their deaths: 'twas kindly done,
 To knock, and give th'alarm."

Wailly: "Dites-nous, ô morts, est-ce que, par pitié pour ceux que vous avez laissés derrière, aucun de vous ne révélera le secret? Oh! si quelque fantôme obligeant voulait divulguer ce que vous êtes et ce que nous serons dans peu! J'ai ouï dire que parfois des âmes défuntes avaient prédit aux hommes leur mort: c'était obligeant à elles de frapper et donner l'alarme."

Artaud: "Dites donc, les morts, est-ce que votre compassion pour ceux que vous avez laissés derrière n'ira pas jusqu'à vous faire découvrir le secret? Ah! si quelque fantôme obligeant consentait à nous dire ce que vous êtes et ce qui nous attend! J'ai entendu dire que, parfois, des Revenants étaient apparus pour avertir les hommes de leur mort. Comme c'est délicat à eux de venir de si loin sonner l'alarme!"

On peut, cette fois-ci, formuler quelques reproches contre la traduction de Wailly. "To blab out" signifie "laisser échapper une parole par inadvertance", employé ici avec l'ironie qui colore tout ce passage de Blair; "révéler le secret" serait plutôt un acte décidé, une prédiction solennelle. Autre exemple: "forwarn(e)d" signifie "avertit" et non précisément "prédit" . Comme nous l'avons dit, la traduction d'Artaud ne tient pas compte des erreurs de Wailly, et les corrige sans systématité. S'il a remplacé "prédire" par "avertir", il a traduit "blab out" par "dire"; si sa traduction est parfois plus idiomatique, elle n'est pas canonique: "what we must shortly be" traduit par "ce qui nous attend", est à la limite du faux-sens. Par contre, en traduisant "to knock and give th'alarm" par "frapper et sonner l'alarme", Wailly commet une faute: cette formule doit être traduite "frapper pour donner l'alarme", c'est-à-dire "sonner l'arme" - de même que "to go

and see" se traduit généralement par "aller voir" et non pas, évidemment, "aller et voir".

On retrouve par ailleurs la prosaïfication du ton: la familiarité de l'apostrophe ("dites donc, les morts..."), et de la conclusion ("comme c'est délicat à eux...") peut être en toute rigueur reprochée à Artaud; mais le ton plus "sérieux" de Wailly étouffe le coloris humoristique que l'anglais présente (la fréquence des abréviations et des contractions en est un signe); en conclusion, Artaud est moins fidèle au contenu explicite de l'anglais, mais il en conserve ce qui en fait l'intérêt particulier: ici, ce ton d'humour noir si...britannique!

CHAPITRE IO: épigraphe de Cowper:

Lewis: "Oh! could I worship aught beneath the skies,
That earth hath seen, or fancy could devise,
Thine altar, sacred Liberty, should stand,
Built by no mercenary vulgar hand,
With fragrant turf, and flowers as wild and fair,
As ever dressed a bank, or scented summer air."

Wailly: "Oh! si je pouvais sous les cieux adorer rien de ce que la terre a vu, ou de ce que l'imagination peut inventer, c'est ton autel qui s'élèverait, liberté sainte, non pas bâti par une main profane et mercenaire, mais fait de gazon odorant, et des fleurs les plus suaves et les plus belles qui jamais aient paré un rivage, ou parfumé l'haleine de l'été."

Artaud: "Vive la liberté!"

La condensation que nous avons rencontrée au chapitre 8 prend ici sa forme ultime. Artaud annule complètement la rhétorique contournée de Cowper, et va droit au but. On peut peut-être regretter cette brutale chute de ton; mais elle rend plus apparente la visée de simplification stylistique qui était celle d'Artaud. L'image de l'Autel de la Liberté, à quelques années de la Révolution Française (1796...), avait pour Lewis et encore pour Wailly une actualité historique! En 1930, ni cette allégorie, ni ses formes (noblesse des "cieux", serment cosmique, fleurs précieuses, etc.) ne sont perçues autrement que désuètes.

CHAPITRE II: épigraphe de Prior:

Lewis: "Great Heaven! How frail thy creature man is made!
How by himself insensibly betray'd!
In our own strength unhappily secure,
Too little cautious of the adverse power,
On pleasure's flowery bring we idly stray,
Masters as yet of our returning way;
Till the strong gusts of raging passion rise,
Till the dire tempest mingles earth and skies,
And, swift into the boundless ocean borne,
Our foolish confidence too late we mourn:
Round our devoted heads the billows beat,
And from our troubled view the lessening lands retreat."

Wailly: "Grand Dieu! comme tu l'as fait fragile, ta créature!
Comme il se trahit lui-même sans le savoir! Pour notre malheur,
trop confiants dans nos forces, trop insouciant des puis-
sances ennemies, nous errons nonchalamment sur les bords fleu-
ris du plaisir, maîtres encore de revenir sur nos pas, jusqu'à
ce que les vents impétueux de la passion s'élèvent, jusqu'à ce
que la tempête furieuse confonde la terre et les cieux, et
qu'entraînés trop rapidement sur l'Océan sans bornes, nous
déplorions trop tard notre folle sécurité; qu'autour de nos
têtes condamnées les vagues s'entrechoquent et qu'à notre vue
troublée la terre diminue et s'éloigne."

Artaud: "... Quand tout te diras: meurs, vieux lâche, il est
)trop tard!"

Baudelaire: "...Où tout te diras: meurs, vieux lâche, il est
)trop tard!"

Là encore l'obsolescence de la rhétorique a fait condamner ce passage de Prior; on peut aussi ajouter des considérations de simple bon sens: peut-on parler à propos d'Ambrosio d'une "insouciance"? Les nombreux monologues moraux où il pèse avec la clarté d'un casuiste ses chances de salut au milieu du plus atroce péché sont les preuves de sa lucidité. C'est pourquoi Baudelaire est bien plus approprié pour exprimer l'horreur de la conscience du Mal, malgré l'anachronisme. Comme on le voit, il semble qu'au fur et à mesure que son travail progresse,

Artaud s'avance vers une plus grande appropriation. Et on voit comment il reprend le procédé de Lewis, qui consistait à augmenter son texte de toute l'oeuvre à laquelle il fait référence par les épigrammes: en citant Baudelaire, Artaud étend son récit de toute l'oeuvre du poète, et Ambrosio n'est plus désormais un moine du XVIIIème siècle, c'est l'archétype du Pécheur tel qu'il a fasciné et révolté à la fois, tout le XIXème romantique - jusqu'aux surréalistes.

CHAPITRE 12: épigramme de Thomson:

Lewis: "- - - He was a fell dispightful fiend:
Hell holds none worse in baleful power below;
By pride, and wit, and rage, and rancour keened;
Of man, alike if good or bad, the foe."

Wally: "C'était un cruel et malin démon; l'enfer n'en contient pas de pire dans ses tristes et sombres royaumes; aiguillonné par l'orgueil, l'esprit, la rage et la haine; ennemi de l'homme, du méchant comme du bon."

Artaud: "C'était un mauvais esprit tout bardé de dépit.

L'enfer ne contient pas pire en fait de puissances mauvaises
Dans son domaine surbaissé.
Crevant de sombre orgueil,
De malice âcre et rancunière,
Il est l'ennemi du méchant aussi bien que du bon."

Nous avons dans cette épigramme un exemple de réécriture par truffage du texte par de multiples additions. C'est un procédé qui sera repris à de nombreuses reprises: Artaud intercale des membres de phrases, des adjectifs, des adverbes, et sans changer grand-chose au sens général, il renforce l'expressivité, en général par une concrétisation du texte, l'apport de métaphores là où Lewis employait plutôt des mots abstraits. Ainsi "tout bardé de dépit", "domaine surbaissé", "crevant de sombre orgueil", "malice âcre", sont des expressions qui allient le terme abstrait à un qualificatif matériel. Nous verrons plus tard l'importance des métaphores incarnées dans la poésie d'Artaud.

Là encore, les vers réguliers sont rendus par des vers libres, qui ne calquent pas l'organisation des vers anglais,

mais rétablissent un rythme propre.

La prose; procédés de l'adaptation:

Nous avons vu l'importance de l'adaptation poétique pour introduire par des exemples homogènes à une analyse des transformations. Les différences sont plus brutales, parce que la poésie est plus marquée par l'histoire que la prose. Cette dernière, qui constitue évidemment la plus grande part du texte, semble moins touchée par des obsolescences formelles; mais elle a subi aussi le travail adaptateur.

Comme nous l'avons vu, Artaud refuse de démanteler le texte; il en respecte le défilement linéaire, se contentant, suivant l'intérêt qu'il concède à tel ou tel segment, de l'augmenter ou de le réduire, ou encore de le supprimer ou de l'enrichir d'une addition. Ce travail, qui s'établit entre le respect de la trame initiale, quelquefois même du vocabulaire, ou même du mot-à-mot, et une création qui va de la coupure à l'ajout, est celui du conteur face aux multiples matériaux de ses récits; Artaud le reconnaît lui-même: "j'ai raconté le 'Moine' comme de mémoire et à ma façon" (VI, p.404). C'est donc avant tout à partir de Lewis et parce que Lewis l'intéresse qu'il entreprend de le récrire; à partir de là, ses goûts personnels vont déterminer un certain nombre de transformations qui ne trouvent pas leur justification dans le texte initial. Dans cette étude de l'adaptation littéraire, nous ne considérons que ce qu'Artaud a conservé ou ce qu'il a éliminé de l'original.

Les procédés d'Artaud ne sauraient être ramenés à des types délimités sans un certain arbitraire; en effet, à chaque transformation repérable correspond une ou plusieurs des formes que nous allons décrire; rares sont celles que l'on trouve "pures", et dans certains passages les transformations s'établissent sur une telle quantité de signes que les procédés deviennent indescriptibles, réagissant les uns sur les autres. Mais le détail nous intéresse relativement peu; ce n'est pas la structure de la transformation qui nous intéresse, c'est son sens.

Il serait difficile de mettre face à face, par exemple, les segments transformés si Artaud n'avait pas laissé des repères:

ces passages de Wailly qu'il a tout simplement reproduits tels quels, ou modifiés si peu qu'on reconnaît le texte de Wailly avec évidence, segment par segment. Le chapitre XI, par exemple, est en grande partie le texte même de Wailly, à peine retouché, comme ces parenthèses ajoutées ici (A, p. 395), ce détail là: "j'étais trop loin de toute oreille" (W, p.459, & A, p.320).

Cependant, la reproduction mot-à-mot du texte est parfois accompagnée d'une redistribution en paragraphes; soit pour alléger la lecture par des pauses plus fréquentes, répondant en cela à une habitude du roman contemporain, soit pour mettre en évidence un détail: par exemple, "il insista" (W, 292) est ajouté, isolé, par Artaud (p.233); ou tel détail de l'action, pour en augmenter la brutalité: "dans cette intention, il ramassa ses vêtements dont il s'était déjà dépouillé, et se précipita vers la porte" (A, p.272), est isolé, lors que Lewis et Wailly l'avaient inclus dans un grand alinéa. On voit, entre parenthèses, comment un tel effet est assimilable à un "close-up", un gros plan, au cinéma; c'est par de tels détails qu'on verra qu'Artaud a tenté de rendre évident le caractère visuel du roman, et d'inviter éventuellement à une mise à l'écran.

Toutefois, le procédé dominant utilisé par Artaud est la coupure; si on met de côté les additions au texte de Lewis, on peut considérer qu'il en a coupé près d'un quart (et non pas la moitié comme l'avancent les Notes, VI, p.417). Les segments supprimés sont de toute étendue:

- un élément de ponctuation (des parenthèses p.466, W & A, p. 388);
- un mot isolé: "une tentation, dites-vous? oubliez que je suis une femme et la tentation n'existera plus" (W,p.83) devient: "une tentation! oubliez que je suis une femme etc."(A, p.74);
- une phrase: "un être /, pour qui je sens déjà une tendresse de mère, / me sollicite de pardonner à mon séducteur /, et de réclamer de son amour un moyen de salut. Raymond, votre enfant vis dans mon sein. / Je tremble à l'idée de la vengeance de l'abbesse / ; je tremble beaucoup pour moi etc." (W, p.222; A,p.167)(cf. note 4).

Ainsi certains effets de condensation sont obtenus par le "carambolage" de structures répétées, après suppression des intermédiaires: "combien je voudrais vous dévoiler / mon coeur! combien je voudrais vous déclarer / le secret qui, etc. (W, p.77, & A, p.69).

Des parties importantes du texte sont ramenées à une taille réduite; une page de Wailly donne un paragraphe d'Artaud: - Lewis: "A son entrée, il trouva Elvire, qui était indisposée, couchée sur un sofa; Antonia était assise devant son métier à broder, et Léonella, en habit de bergère, tenait la Diane de Montemayor. Quoiqu'Elvire fût mère d'Antonia, Lorenzo s'attendait à trouver en elle la digne soeur de Léonella, et la fille "du plus honnête homme et du plus laborieux cordonnier qui fût à Cordoue". Un seul coup d'oeil suffit pour le détromper. Il vit une femme dont les traits, quoiqu'altérés par le temps et par le chagrin, conservaient encore les traces d'une beauté remarquable; une dignité sérieuse régnait sur sa physionomie, mais elle était tempérée par une grâce et un charme qui la rendaient vraiment enchanteresse. Lorenzo pensa **qu'elle** avait dû dans sa jeunesse ressembler à sa fille, et il excusa volontiers l'imprudence du défunt comte de Las Cisternas. Elle l'invita à s'asseoir, et reprit elle-même sa place sur le divan.

"Antonia le reçut avec une simple révérence et continua son ouvrage; ses joues étaient pourpres, et elle essayait de cacher son émotion en se penchant sur son métier. Sa tante aussi voulut jouer la pudeur, elle affecta de rougir et de trembler, et elle attendit, les yeux baissés, le compliment de Don Christoval; mais, au bout de quelque temps, ne le voyant point approcher, elle risqua un regard dans la chambre, et fut mortifiée d'apercevoir que Médina était seul. L'impatience ne lui permit pas d'attendre l'explication de cette absence, et interrompant Lorenzo qui s'acquittait du message de don Raymond, elle lui demanda ce qu'était devenu son ami." (W,p.237)

- Artaud: "Cependant, Lorenzo s'était assis avec aisance. Antonia, pourpre d'émotion, se penchait sur sa broderie; quant à Léonella, elle tréugnait d'impatience, et Lorenzo n'eut pas plus tôt ouvert la bouche pour expliquer l'objet de sa visite qu'elle lui coupa la parole et lui demanda d'un ton pincé, et en lui faisant toutes sortes de manières, comment

il pouvait expliquer l'absence de son ami" (A, p.193).

Pareillement, des dialogues peuvent avoir été supprimés:

- Lewis: "Mathilde l'interrompt en lui mettant sa main devant les lèvres d'un air enjoué.

- Chut! mon père, chut! il ne faut pas parler.

- Celui qui a fait cette recommandation ne savait pas du tout ce que j'ai d'intéressant à dire.

- Mais moi, je le sais, et pourtant je renouvelle positivement son ordre. Je suis chargée de vous garder, et vous ne devez pas me désobéir" (W, p.96).

- Artaud: "Chut, mon père, lui répondit Mathilde avec un air de tendre enjouement, chut! vous savez bien que vous ne devez pas parler; je suis chargée de vous garder et vous ne devez pas me désobéir" (A, p.84).

...ou au contraire, avoir été ajoutés quand il résumaient une situation:

- Lewis: "Jacinthe insista pour qu'il ne partît pas sans s'être muni d'un vase d'eau bénite" (W, p.371).

- Artaud: " - Mais l'eau bénite?

- Je la prends" (A, p.289).

Dans la Chanson de la Bohémienne, devenue la Ballade du Vrai Charlatan, quatre vers deviennent une phrase:

Lewis: "Peace, lady, what I said was true,

And now, my lovely maid, to you:

Give me your hand, and let me see

Your future doom, and heaven's decree." (L, p.29)

Wailly: "Paix, dame, ce que j'ai dit est vrai; et maintenant à vous, mon aimable fille, donnez-moi votre main, et laissez-moi voir votre sort futur, et le décret du ciel." (W, p.54).

Artaud: "Les astres ont prononcé, dit-elle, je n'y peut rien, et elle se tourna vers Antonia". (A, p.49)

Parfois, non seulement des paragraphes, mais des pages entières sont résumées. Par exemple, le long commentaire que fait Ambrosio sur l'Inscription d'un ermitage (W, p.72 & p.73) devient une seule réplique chez Artaud (A, p.66).

Durandarte et Bélerma, supprimé par Artaud, est analysé et son effet résumé par Artaud: "elle jouait un air trouble et pesant (...) c'était l'âme même d'Ambrosio, déchirée de désir confus, de remords vague, de craintes, qui rayonnait et se dispersait en mélodies" (A, p.86).

On trouvera d'autres exemples de condensation dans les textes synoptiques proposés par les Notes: un fragment du récit de don Raymond concernant les Brigands (VI, p.426 à 431), le commentaire sur la Bible (VI, p.442 à 444), et l'épilogue (VI, p.454).

Mais en général il est difficile de caractériser la part que prend chaque procédé dans le passage comparé; "Antonin Artaud conserve certains éléments du récit, mais il lui arrive d'en modifier l'enchaînement. Aussi il est parfois difficile d'indiquer précisément la place des coupures" (VI, p.425).

On peut avoir recours, dans ce cas, à la notion vague mais utile de "réécriture"; les textes soumis à cette forme de transformation complexe peuvent être légèrement réduits ou inversement délayés. Par exemple, nous étudierons le premier paragraphe du chapitre I2, donné en synoptique dans les Notes (VI, p.453):

Wailly: "Tout Madrid fut dans l'étonnement et la consternation"

Artaud: "Tout Madrid ne fut plus qu'une scène d'étonnement et de consternation"

"Une scène de..." est une dilution par rapport à "dans"; c'est pourtant une amélioration de la traduction, car Lewis a écrit: "Madrid was a scene of...". On voit que l'effet visuel et l'allusion théâtrale sont "gommés" par Wailly, et rendus par Artaud.

Wailly: "Un archer (...) avait indiscretement raconté les détails du meurtre"

Artaud: "Un archer (...) qui n'avait pu tenir sa langue, avait rapporté dans tous leurs détails les circonstances de l'assassinat"

Pour ce passage, Artaud glose l'original; "indiscretement" devient "qui n'avait pu tenir sa langue". La fidélité de la traduction y perd, cette fois-ci, car Lewis avait donné: "indiscreetly", mais le texte perd de sa rigueur abstraite pour s'enrichir d'une image familière, un peu humoristique. On retrouve ce goût d'Artaud pour une traduction plus littéraire dans la phrase qui suit:

Wailly: "il en avait aussi nommé l'auteur"

Lewis: "He had also named the perpetrator" (très proche)

Artaud: "Il avait en outre livré le nom de l'assassin"

Traduire "also" par "en outre" est possible, avec l'avantage d'éviter la banalité d'un "aussi"; "livrer le nom" pour "nommer" est une sur-translation, dont l'enjeu est évidemment d'animer le rendu d'une nuance supplémentaire; enfin, on voit comment Artaud élimine l'abstrait "auteur", traduction du terme (raffiné en anglais...) de "perpetrator", et le remplace par "assassin", autrement plus direct.

Avec la coupure et la réécriture, l'addition est le troisième des procédés employés par Artaud.

Les Notes des Oeuvres Complètes donnent une liste assez précise des principales coupures, mais n'indiquent l'addition que pour mémoire. Or, c'est autour d'elle que se joue la part du Moine qui est propre à Artaud. Les quelques passages où on la rencontre en abondance sont les moments-clefs du roman, ceux dans lesquels l'engagement de l'auteur est le plus intense. Nous verrons son importance en étudiant l'influence surréaliste (2ème partie) et les thèmes récurrents spécifiques d'Artaud (3ème partie): dans le songe de Lorenzo, chapitre I, le Chant de la Bohémienne, l'Histoire du Juif Errant, le Récit de Béatrice, chapitre 4, la mise à sac du couvent, chapitre IO, etc.

Ponctuellement, elle est assez courante, et sert le projet de "rénovation" du Moine. Par exemple, des points-virgules remplacent les points employés par Wailly (p.166 & A, p.134): le rythme de la lecture, accéléré, rattrape celui du récit qui est très vif (c'est la colère de Rodolfa apprenant que l'assiduité de Raymond ne lui est pas destinée). Il s'agit là, bien sûr, d'un type de transformation minimal.

On en trouve de plus étendu; quelques exemples serviront d'illustration; une liste exhaustive aurait été considérable et inutile:

- "avec l'accent du désespoir" (W, p.65) = "avec l'accent du plus affreux désespoir" (A, p.59);
- "un regard frénétique" (W, p.67) = "un regard plein du mépris le plus sanglant" (A, p.62);
- "les doigts de Mathilde" (W, p.82) = "les doigts d'ivoire de Mathilde" (A, p.73); etc...

D'autres additions sont rendues nécessaires pour rendre au récit son déroulement homogène, quand les coupures l'ont interrompu; parfois, pour justifier ou faire passer l'absence de certains détails. Par exemple:

- "le reste de l'inscription avait été mangé par la moisissure et le suintement des eaux" (A, p.66) donne une explication aux coupes effectuées dans Inscription d'un ermitage;

- même chose pour l'Exilé: "nous avons supprimé une bonne partie du poème qui n'a d'intérêt que pour Elvire et Lorenzo et peu pour le lecteur. Celui-ci remplacera l'intervalle des points par des strophes de son invention et s'imaginera que leur lecture a duré assez de temps pour motiver le passage de doña Elvire dans la pièce à côté et son retour quelques minutes après"(A, p.202, note). On ne peut que souligner la nuance ironique d'Artaud au dépend de la verbosité de Lewis...

En dehors de cette nécessité de cohérence syntagmatique, les additions ont quelquefois pour fonction de renforcer la cohérence paradigmatique, c'est-à-dire la logique du récit, la continuité générale: par exemple, Artaud donne très vite à Ambrosio un caractère suspect, dès le sermon du chapitre I, beaucoup plus tôt que chez Lewis pour qui il s'affirme peu à peu et relativement tard. Le renforcement, en particulier, de ses particularités d'acteur en représentation, sera étudié dans toutes ses conséquences dans la partie consacrée à l'Adaptation Théâtrale. La frontière entre ce qu'Artaud met en valeur qui est propre à Lewis, et ce qu'il ajoute, est de cette façon difficile à définir. Les Notes donnent les deux versions du sermon (VI, p.419 & 422), on voudra bien s'y reporter; voici quelques exemples d'additions: "un mélange singulier d'humilité et d'assurance... un homme que les crimes n'effraient pas... plénitude singulière... véritable malaise... quelque chose de préparé... l'étrange moine... loin derrière soi la vertu, la morale, la vérité... images menaçantes, etc!" On voit comment, par des notations nouvelles, Artaud prépare à ce que deviendra son personnage. Innocent peu à peu entraîné sur la pente du vice, Ambrosio devient pour Artaud le Pécheur depuis l'origine, condamné au mal et voué au mal, victime et consentant.

Conséquences négatives de l'adaptation littéraire:

Le bilan de ces remarques est singulièrement négatif; si l'on considère seulement le projet de "rénovation" du Moine en tant que roman, on se rend compte que les suppressions et les condensations de texte constituent la majorité des transformations. En mettant à part les paraphrases de Wailly, et bien sûr les passages reproduits tels quels, l'oeuvre de Lewis est singulièrement affectée; si Artaud a voulu rendre au roman une certaine actualité, il est peut-être allé un peu loin: on se demande ce qui reste de Lewis... Car les additions, pour la plupart, desservent d'autres intérêts que ceux qu'on peut accorder à Lewis - c'est l'objet des deux parties suivantes. Lewis, en tant que romancier, a été victime d'un élagage en règle; recensons les caractères de son oeuvre qui ont été effacés, soit pour faciliter l'accès au texte en le débarassant de ce qui avait été jugé inutile, soit pour ne pas aller à l'encontre des préoccupations que l'adaptateur voulait mettre en évidence dans le texte.

Le style relâché:

Le nombre de coupes franches effectuées presque sans dommage par Artaud est révélateur du principal défaut du Moine: ses longueurs. La verbosité de Lewis tient peut-être au goût de son époque; les loisirs des lecteurs (et des lectrices) devaient être suffisants pour leur permettre des lectures aussi foisonnantes et aussi indigestes; la plupart des ouvrages qui se vendent alors, même parmi ceux que la postérité a retenu, comptent deux ou trois volumes in-12. Les habitudes littéraires ne sont pas à négliger, et il ne faudrait pas mettre au compte d'une prolixité incontrôlée d'écrivailleurs payés à la ligne ce qui est l'effet d'un goût pour l'exhaustivité, pour les commentaires psychologiques prolongés, pour la redondance des "topoï", etc., choses que nous trouvons aujourd'hui illisibles et terriblement ennuyeuses, habitués que nous sommes à l'écriture concentrée, elliptique, allusive, du styliste contemporain.

Mais, tout de même, la responsabilité de Lewis n'est pas à

nier. Comme le remarquait déjà Léon de Wailly, "le style du Moine est d'une négligence et d'une diffusion qui pouvaient autoriser bien des licences: mais ces défauts ne l'ont point empêché d'obtenir dans le principe un immense succès, et nous avons persisté à nous abstenir de toutes corrections" (48, p. 13). Artaud, avec moins de scrupules, effectue ces corrections.

L'inexpérience de Lewis est aussi à prendre en compte; dans l'enthousiasme d'une première création, il est tenté d'en faire trop; l'expérience lui aurait apporté plus de mesure. Il écrit à sa mère: "que pensez-vous de moi qui ai écrit, en l'espace de dix semaines, un roman de trois à quatre cent pages in-octavo?" (VI, p. 413): cet élan a certainement nuit au mûrissement de l'ouvrage, à sa sédimentation dans une forme plus ramassée. Cette sédimentation, Artaud la prend en charge; mais du temps est passé, et Artaud n'est pas Lewis; ce n'est pas "the Monk" qui paraît en édition revue par l'auteur, c'est un roman nouveau.

Structure du roman:

On retrouve trace de cette rapidité de composition dans l'équilibre général du roman; les personnages secondaires, et les digressions, en viennent à occuper une place excessive. Sans doute, comme précédemment, le goût de l'époque y est plus favorable; c'est que les racines du roman anglais remontent à Cervantès et au Roman Picaresque, où le moins qu'on puisse dire, c'est que l'unité structurelle du récit n'est pas un critère fondamental...

Comme le remarque John Berryman, le roman est déséquilibré aux yeux d'un lecteur contemporain: "jusqu'au chapitre 6, soit à la moitié de l'ouvrage, il est charmant, intéressant à des degrés divers, éminemment lisible, mais à peine remarquable. Puis il devient, avec une grande soudaineté, passionnant et stupéfiant" (3, p. 13).

Artaud tente de réduire cette asymétrie en pratiquant de larges coupures dans ce qui fait le noyau central de cette première partie: le récit de don Raymond (chapitres 3 & 4). Le chapitre 3 surtout, qui ne présente pas les intéressants

récits du Juif Errant et de Béatrice, subira cet élagage: "ce chapitre est raccourci de près des deux-tiers" (Notes, VI, P.425). "Il est en fait pratiquement récrit par Antonin Artaud. Sa rédaction est beaucoup plus directe, beaucoup plus vivante".

Dans cette partie, Lewis avait employé un des genres qui étaient en vogue à cette époque: le roman d'aventures, où les brigands avaient la part belle; ce qui n'a pas été son seul emprunt à l'imaginaire collectif. Il a aussi employé le genre psychologico-érotique, dont les aventures toujours tragiquement commencées et heureusement achevées d'un ou de plusieurs couples constituaient la figure centrale (Raymond et Agnès, Lorenzo et Antonia); le roman grotesque, parodie du précédent (Léonella et Christobal); le roman gothique proprement dit, illustré par Mrs Radcliffe à la même époque que lui, où couvents, catacombes, portes dérobées, etc., servent de toile de fond à la poursuite d'une vierge généralement vertueuse par des religieux bougrement paillards (Ambrosio, Mathilde, et Antonia; l'Abbesse et Agnès); enfin, le roman fantastique, qui contient divers miroirs magiques, apparitions démoniaques, spectres menaçants (Le Juif Errant, la conjuration magique, le contrat avec le Démon, etc.).

En mêlant les recettes commerciales, Lewis s'assurait à bon compte la sympathie de tous les publics; mais il favorisait ainsi le bourgeonnement parasitaire de multiples récits annexes qui menaçaient d'étouffer le tronc principal.

Les personnages secondaires:

C'est ainsi que chaque personnage constitue pour Lewis une occasion de greffer tel ou tel passage-satellite:

- Léonella et Christobal, sur lesquels s'ouvre le roman, occupent une bonne partie des dialogues du chapitre I, dans lequel Artaud a copieusement taillé (W, pp. 28, 30, 31, 37, 38, 39).
- Mathilde elle-même voit sa biographie éliminée (W, p. 79 & 80); de toute évidence, Artaud veut la rendre encore plus énigmatique, tandis que Lewis multiplie les renseignements inutiles, comme par exemple le détail suivant lequel elle aurait la possibilité de se réfugier dans un couvent si Ambro-

récits du Juif Errant et de Béatrice, subira cet élagage: "ce chapitre est raccourci de près des deux-tiers" (Notes, VI, P.425). "Il est en fait pratiquement récrit par Antonin Artaud. Sa rédaction est beaucoup plus directe, beaucoup plus vivante".

Dans cette partie, Lewis avait employé un des genres qui étaient en vogue à cette époque: le roman d'aventures, où les brigands avaient la part belle; ce qui n'a pas été son seul emprunt à l'imaginaire collectif. Il a aussi employé le genre psychologico-érotique, dont les aventures toujours tragiquement commencées et heureusement achevées d'un ou de plusieurs couples constituaient la figure centrale (Raymond et Agnès, Lorenzo et Antonia); le roman grotesque, parodie du précédent (Léonella et Christobal); le roman gothique proprement dit, illustré par Mrs Radcliffe à la même époque que lui, où couvents, catacombes, portes dérobées, etc., servent de toile de fond à la poursuite d'une vierge généralement vertueuse par des religieux bougrement paillards (Ambrosio, Mathilde, et Antonia; l'Abbesse et Agnès); enfin, le roman fantastique, qui contient divers miroirs magiques, apparitions démoniaques, spectres menaçants (Le Juif Errant, la conjuration magique, le contrat avec le Démon, etc.).

En mêlant les recettes commerciales, Lewis s'assurait à bon compte la sympathie de tous les publics; mais il favorisait ainsi le bourgeonnement parasitaire de multiples récits annexes qui menaçaient d'étouffer le tronc principal.

Les personnages secondaires:

C'est ainsi que chaque personnage constitue pour Lewis une occasion de greffer tel ou tel passage-satellite:

- Léonella et Christobal, sur lesquels s'ouvre le roman, occupent une bonne partie des dialogues du chapitre I, dans lequel Artaud a copieusement taillé (W, pp. 28, 30, 31, 37, 38, 39).
- Mathilde elle-même voit sa biographie éliminée (W, p. 79 & 80); de toute évidence, Artaud veut la rendre encore plus énigmatique, tandis que Lewis multiplie les renseignements inutiles, comme par exemple le détail suivant lequel elle aurait la possibilité de se réfugier dans un couvent si Ambro-

sio la chassait (W, p. 92).

- Rodolfa avait fait l'objet d'un portrait psychologique, qu'Artaud élimine, jugeant que les indices de son comportement expliquent suffisamment sa réaction et rendent inutile une telle redondance. (W, p.161)

- le baron de Lindenberg, mari de Rodolfa, dont le rôle est très secondaire, est rejeté encore plus dans les coulisses, par l'élimination du paragraphe où son goût pour la chasse se réjouissait de trouver en Raymond un écho (W, p.157).

- Théodore est réduit à sa fonction minimal^e. Des deux passages où il avait le premier rang, Artaud efface complètement le premier (le commentaire de son poème par Raymond, W, p.226 à 234) et condense le second (son stratagème pour s'introduire dans le couvent d'Agnès, W, p.325 à 335).

- le Juif Errant: Artaud élimine le récit qu'il fait de sa vie (W, p.200 à 203) et le passage où Raymond explique à Lorenzo les raisons qui le font penser à nommer ainsi ce personnage (W, p.209).

- Elvire: Artaud condense son portrait (W, p.237), le récit qu'elle fait de sa vie (W, p.246 à 254), et la plupart de ses dialogues avec Antonia après leur rencontre avec Ambrosio (W, p. 304).

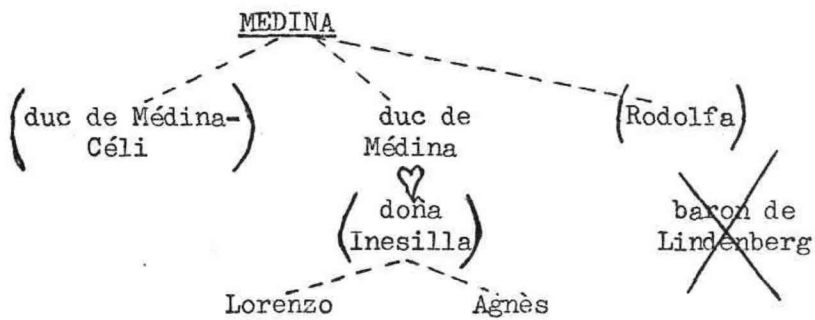
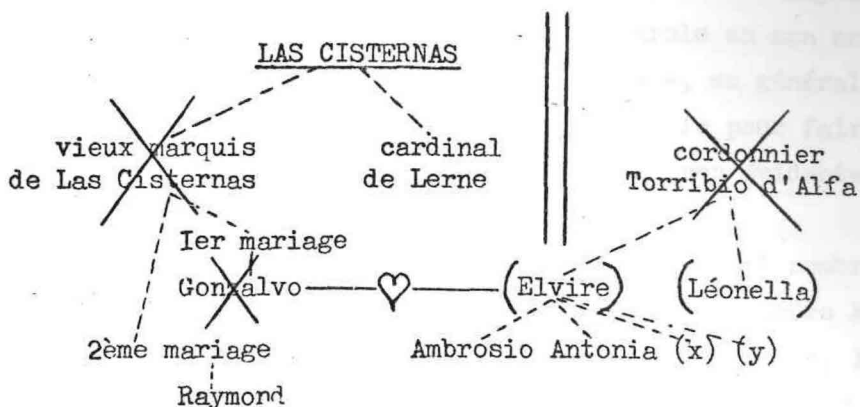
- Ambrosio lui même voit une grande part de sa biographie amputée (W, p.272 & 277); cette suppression entre dans le cadre d'une élimination systématique de tout "l'anticléricalisme catholique" dont nous étudierons plus loin le rôle, mais dont nous pouvons dire d'ores et déjà qu'il est un "topos" du Roman Gothique, et un obstacle aux projets personnels d'Artaud.

- enfin, la multitude des personnages secondaires est la victime d'un élagage systématique: les moines autour de Mathilde/Rosario et les soeurs autour de l'abbesse et d'Agnès; Jacynthe la propriétaire d'Elvire (figure comique de la superstition); Flora, la femme de chambre d'Antonia; Marguerite, la femme du brigand Baptiste, au destin curieusement parallèle à celui d'Elvire, etc.

Le tableau de la page suivante donne une vision d'ensemble de tous les personnages du Moine tels qu'Artaud les a traités: entre parenthèses, ceux qui ont été réduits à leur place proportionnelle à leur fonction, barrés d'un trait ceux

qui ont été éliminés.

Situation relative des personnages:



PERSONNAGES SECONDAIRES

Marguerite — ♡ — 1er mari ----- (Théodore)
 |
 | ♡ — (Baptiste) ----- Robert + Jacques
 | (Claude)

(Flora) + Jacinthe (Dame Cunégonde) + (Théodore)

(moines) (Père Pablos) abbesse + soeur Ste Ursule
 Camille, Violante, Marianne, Aïx
 Virginie

~~le jardinier du couvent~~

Le métalangage:

Un des caractères particuliers de Lewis qu'Artaud a éliminé est ce que nous avons appelé le "métalangage": nous désignons par là tous les passages où Lewis prend la parole en son nom propre, et intervient directement dans le texte, en général pour donner une conclusion morale, et quelquefois pour faire passer un peu de lui dans son roman, de façon trop évidente pour n'être pas irritante.

Exemples mêmes de métalangage, les aphorismes sont nombreux; tel celui-ci, supprimé par Artaud: "Ambrosio avait encore à apprendre que, pour un coeur qui n'en a pas l'expérience, le vice est toujours plus dangereux quand il se cache sous le masque de la vertu" (W, p.106).

Des leçons morales sont données dès qu'un détour de l'intrigue le favorise: dans la bouche d'Ambrosio, qui commente l'Inscription d'un Ermitage et combat les misanthropes; on devine derrière lui le jeune Lewis, tout prêt comme Voltaire jeune à s'écrier:

"O le bon temps que ce siècle de fer!"...

Ailleurs, Lewis entreprend le commentaire de son propre travail, soit dans sa Préface imitée d'Horace, qui peut encore passer, soit dans le courant de son texte, ce qui est à la limite de l'impertinence: quand, par la voix de Raymond jugeant le poème de Théodore (L'Amour et la Vieillesse), il juge son propre poème et se moque de sa propre ambition (W, p.226 à 234). Belle pirouette qui se propose de prévenir la critique!

On retrouve des allusions à sa biographie dans tel endroit où Raymond développe les raisons qui lui ont fait entreprendre un voyage en Europe; Lewis venait tout juste de finir le sien (W p. 119 à 121)...

Et il ne manque pas de donner la mesure de ses connaissances, à propos de la mythologie danoise (par la voix de Théodore ^m commentant la ballade du Roi des Eaux) ou de la botanique (par l'intermédiaire de Raymond qui se propose comme aide-jardinier) (W, respectivement p.330-331 et p.215).

Cette habitude est à la fois considérée comme une impertinence et une lourdeur; elle s'explique par le manque de discrétion de l'auteur, autant que par les critères littéraires

du temps, qui toléraient plus que de nos jours ces incursions personnelles dans le texte. Lewis ne se contente pas de montrer sa présence de façon indirecte, à travers des personnages qui le représentent, il se donne une fonction de juge suprême pour commenter, souligner certains détails, donner des conclusions morales en forçant la main à son lecteur. On est loin, avec cette forme d'exhaustivité narrative, des personnages "autonomes" que l'auteur semble traquer dans leur opacité, et qui vivent si librement qu'ils semblent guider eux-mêmes le récit, sans se dévoiler jamais plus que des silhouettes réelles, tels que le roman contemporain les fait apparaître. En donnant le portrait moral de chacun, le long commentaire détaillé de chaque action, le relevé complet des motifs, des tenants et aboutissants, Lewis assure une compréhension transparente de la narration, et la soumission complète du lecteur à ses lois; Artaud, effaçant la plupart de ces contraintes, libère d'autres solutions narratives, et se laisse assez de "jeu" pour dévier plus ou moins nettement le récit des axes sur lesquels Lewis l'avait étroitement bâti. D'une part, Artaud favorise sa prise de possession du texte, et d'autre part il en élimine une part obsolète.

Digressions et redondances:

Il y a deux formes d'appendice inutile dans le texte de Lewis: ceux qui viennent de la répétition des mêmes signes, afin d'assurer une compréhension vraiment complète, et ceux qui viennent de signes secondaires, dont la fonction ne justifie pas la présence, à tel point qu'ils en viennent à ralentir le déroulement général du récit et à en faire baisser l'intérêt. Ce sont respectivement les digressions et les redondances.

Les locuteurs présentent ce qui va suivre: "écoute, Ambrosio, je vais te révéler tes crimes!" écrit Lewis (W, p.498), détail rhétorique qu'Artaud a coupé. Ou bien les exclamations se multiplient sous une forme différente: " - Et vous vous êtes sacrifiée à moi? Vous mourez, vous mourez pour sauver Ambrosio! (et il n'y a donc pas de remède, Mathilde? et il n'y a donc pas d'espoir? Parlez-moi, oh! parlez-moi! dites-moi qu'il existe encore quelque ressource!)" s'écrie Ambrosio

(W, p.III); ces répétitions, figures obligées du discours de la passion, ont été coupées par Artaud. (entre parenthèses)

Lewis atteint parfois un tel degré de liberté avec la rigueur narrative qu'il se sent menacé d'ennuyer ou de perdre son lecteur; il en fait plusieurs fois l'aveu: "Pardonnez-moi, Lorenzo, de vous ennuyer de ces détails: les liens étroits qui nous unissent maintenant font que je tiens à vous instruire de toutes les particularités qui me concernent; et dans ma crainte d'omettre la moindre circonstance qui peut vous donner une idée favorable de votre soeur et de moi, il est bien possible que j'en relate plus d'une que vous trouveriez dénuée d'intérêt" (W, p.120); plus loin, pour faire passer une remarque sur les qualités diverses de Théodore: "mais excusez cette digression; je reviens à mon sujet", ajoute Raymond. Autre détail: à la fin du récit du Juif Errant, Lorenzo demande qui était le mystérieux exorciste; Raymond cite les raisons qui lui font croire au Juif Errant. Pour finir, il ajoute: "je reviens au récit dont je me suis écarté" (W, p.209).

Dans le même ordre d'idée, le roman est constamment arrêté sur de longs monologues psychologiques, où rien ne nous est épargné des motifs, des hésitations, des fausses ou vraies raisons, des arguments contradictoires, des éventuelles conséquences, etc. Par exemple, les pensées d'Ambrosio occupent une surface considérable: Artaud ne manquera pas d'y faire des coupes étendues (W, pp. 82, 84, 86, 87, 88, 89, 105, 280, 282, etc.). Pareillement, les dialogues sont de véritables plaidoiries (entre Mathilde et Ambrosio, en particulier), chacun usant d'une rhétorique de procureur jusque dans les moments d'émotion les plus intenses.

De nombreuses remarques sont chargées de donner une vue complète de l'action, même par des détails de peu d'intérêt général; elles ralentissent l'action, multiplient les pauses, cassent le rythme du récit, et sont difficilement supportables pour les lecteurs du XXème siècle, habitués à moins d'égards:

- une question inutile d'Ambrosio pendant le récit de Rosario/Mathilde sur les éventuelles inquiétudes de ses parents, logique dans la réalité, mais inutile dans le récit; (W, p.76)
- l'absence de Lorenzo et celle de Léonella, qui favorisent l'isolement d'Antonia, et le projet d'Ambrosio, sont commentées

trop longuement; on en vient à sentir comment elles sont providentielles et combien elles sont artificielles; à vouloir les effacer, Lewis grossit les "ficelles" dont il fait un usage fréquent (W, p.355);

- le vol du flacon de soporifique dans le laboratoire de Ste Claire est une aventure acrobatique, difficilement acceptable dans le cadre des contraintes narratives, et dont le seul intérêt est d'agrémenter le récit d'un nouvel incident. Or Lewis accumule les absurdités: il provoque sur un prétexte aussi futile une visite d'Ambrosio dans le couvent; cet événement extraordinaire attire sur le prieur l'attention de tout le couvent, et il est suivi et entouré par toutes les nonnes; or, dans le laboratoire, il parvient à s'emparer d'un peu de liquide "profitant d'un instant favorable". On ne peut accepter une telle péripétie qu'en accentuant le caractère "romanesque", c'est-à-dire irrationnel, du récit. (W, p.377)

Référence classique:

Nous avons vu qu'un des intérêts des épigraphes était la référence classique, c'est-à-dire l'assurance de bonne qualité que donnait au récit la mise en relation des péripéties du roman avec des extraits de narrations célèbres qui avaient précédé Le Moine jusque dans ses apparents excès. Comme tout jeune auteur, à son époque, l'ambition de Lewis est d'arriver à inscrire son nom au Panthéon de la gloire; il lui faut produire une oeuvre qui se glisse parfaitement dans le moule exigeant des formes et des idées que des années de pratique littéraire ont coulé pour lui. C'est cette adéquation que cherche à fonder la référence classique.

La définition de ce "classicisme" ne manque pas d'être problématique; l'absence de critères précis favorise justement des égarements qui lui seront reprochés; on a vu quelle audace représentait la citation d'Horace appliquée à un des romans les moins "latins" qui soient... Mais s'il entre peut-être une part d'ironie légère dans ce choix particulier, il n'empêche que ce que cherche Lewis, c'est malgré tout une certaine conformité au modèle collectif de la "bonne ouvrage"; cette conformité à ce qu'il faudrait appeler en toute rigueur un modèle idéologique se lit dans le respect du style, des thèmes,

des décors, des types d'acteurs, de la poétique, que la palette de son époque lui fournit. Il ne craint pas de se rattacher à un héritage qu'il cite en partie dans son Avertissement, et que son travail sous-entend. C'est avec les valeurs de la Tradition telles qu'elles sont évaluées par son époque qu'il veut être finalement jugé. Lewis attend l'assentiment de son public, malgré ses apparents scandales.

Le "romantisme qui fait date":

Cette conformité étroite de Lewis avec l'idéologie dominante de son temps, nous pensons que c'est ce que désigne Artaud sous le terme de "romantisme" dans son Avertissement à l'adaptation du Moine; et il va travailler à l'effacer, ou à en modérer la désuétude, le chargeant d'un sens renouvelé: "nous ne saurions trop insister sur le fait que le Moine doit être lu justement hors de son romantisme qui fait date, - ou que ce romantisme doit être entendu hors de ce qui le rend d'actualité et le remet présentement à la mode" (A, p.9 & 10).

Car ce qui plaît au public des années 20 qui, derrière des initiateurs comme Apollinaire ou le Surréalisme, redécouvre le Roman Gothique, c'est plus le charme passé des goûts littéraires inactuels, que la possible actualité du Moine; c'est plus le style vieillot, surchargé, la rhétorique passionnelle, que le scandale présent de certains passages; c'est ce par quoi le Moine est une chose du passé, un explosif désamorcé, une pièce de brocante un rien curieuse. C'est ce mélange entre des critères gréco-latins hérités du XVIIème siècle, et des sources plus récentes tirées des fonds germaniques jusque là sous-jacents, interdits. Or, ces caractères constituent la part morte du roman; et Artaud n'est pas un antiquaire, mais un écrivain du présent.

Les éléments de ce "romantisme" sont repérables selon des choix personnels; disons qu'ils sont ce qui marque l'historicité du texte, qui ancre le langage dans une époque déterminée. Par exemple, les lieux géographiques imaginaires (une Espagne vaguement médiévale, caractérisée surtout par la superstition papiste); les décors (château de Lindenberg, auberges à la Cervantès, forêt infestée de méchants brigands, couvent

percé de catacombes et de passages secrets comme un gruyère, etc.); les personnages (couples d'amoureux, moine libidineux, bohémienne, juif errant, gouvernante ridicule et ivrognesse, mère digne dans le malheur, etc.); les événements (enlèvements, viols, quiproquos, absences malencontreuses, hasards favorables, etc.); tout concourt à fonder un système narratif superficiel, basé sur des relations stéréotypées, où les éléments ne sont pas caractérisés, mais où la qualité du résultat se mesure à l'originalité de l'arrangement de "topoi" bien connus.

Artaud prend une position ambivalente; il redoute que la conséquence d'une telle artificialité du récit imaginaire et tenu comme tel de bout en bout ne favorise complètement son isolement dans l'irréel; or, nous le verrons, Artaud cherche à rendre au texte sa valeur active, réelle. Mais aussi il sait apprécier la valeur littéraire d'un tel dépaysement, la jouissance proprement surréaliste de l'imaginaire libéré, qui se retrouve dans un paysage familier d'archétypes multiples.

C'est ainsi que dans le récit de Béatrice, la Nonne Sanglante, il est tenté d'en rajouter; ainsi "les messes noires, le complot extravagant des inquisiteurs, le mort remplacé par un novice qui lui ressemble, tout cela a été inventé de toutes pièces" (Notes, VI, p.439). Il l'avoue par l'entremise du Juif Errant: "je ne vous garantis pas le romantisme un peu excessif et puéril de toute cette histoire" (A, p.164). Artaud se prend au jeu; mais ce n'est pas avec autant d'innocence que Lewis: nous verrons pourquoi.

Référence "classique" et respect des lois du genre, deux conditions qui contribuent à la dépersonnalisation du roman; l'auteur, se forçant à satisfaire à des contraintes extérieures à ses préoccupations propres, est plus l'expression du collectif que la sienne propre. Attitude qui est à l'opposé de celle d'Artaud, et qui explique que le champ de référence qui est celui du Moine est un espace historique, social, et littéraire commun à tout le Roman Gothique, et même à toute la littérature de la fin du XVIIIème siècle en Angleterre et en Europe. L'auteur, dans la mesure du possible, évite de se donner dans la texte; il est l'expression d'un groupe, et même il répète la même oeuvre que tout le monde, la même langue, ce qui est

l'expression extrême d'une esthétique: le "classicisme", qui se veut fondée hors de l'histoire et du social, pour une éternité. Avec Lewis, évidemment, ce "classicisme" se bâtarde de l'expression lyrique qui sera un des caractères du romantisme à venir; et c'est dans les failles du texte où transparaît le sujet (images fortement érotisées, scandales moraux, etc.) que le lecteur, de nos jours, cherche comme Artaud la pâture de sa curiosité.

L'humour:

S'il est un des moyens les plus employés par l'auteur du Moine pour se détacher de son texte, et compléter par une indifférence affectée la dépersonnalisation idéologique de son oeuvre, c'est bien l'humour. Il apporte, comme chez A. Radcliffe, la dénonciation des illusions romanesques. Le faux fantôme qu'est Flora, la fausse amoureuse qu'est Léonella, la superstitieuse ridicule qu'est Jacinthe, sont des doubles grotesques des acteurs principaux (Elvire, Agnès ou Antonia, etc.). L'auteur lui-même prend un masque et se mêle au bal de ses figures: Théodore, poète débutant.

Ainsi Lewis consolide-t-il sa position. Car celui qui rit avec évidence de lui-même désarme a priori la raillerie; non content d'être armé par ses qualités, il lui faut l'être de ses défauts éventuels. Détaché de son texte, il reconnaît implicitement que les critiques qui le vise ne le touchent pas.

Cet humour (caractère anglais, de surcroît...) se lit en de multiples endroits: dans la Préface, bien sûr, quand Lewis reprend celui d'Horace; dans une remarque sur "le seul exemple connu qu'une femme ait tenu sa langue" (W, p.51); dans le jugement de Théodore par Raymond; dans l'allusion aux assomantes^m aventures des romans de chevalerie espagnols; dans la critique de la Bible où l'on ne peut s'empêcher de voir autre chose qu'une naïveté; etc.

Il est plus évident autour de certains personnages: Léonella et Christobal sont à la limite d'être des types comiques de comédie; de même Jacinthe, et ses interminables monologues qu'Artaud trouvera même trop ennuyeux pour les conserver...; Théodore au couvent, accumulant les invraisemblances pour plaire

aux religieuses naïves, semble un double subtil de l'auteur racontant tout aussi bien ses invraisemblances dans le Moine! et l'enlèvement de Cunégonde est digne d'un épisode de roman picaresque.

Que va faire Artaud de tout cela? Comme on commence à s'en rendre compte, son attitude est bien plus "sérieuse"; lui tient au rapport consubstantiel qui l'unit au texte; c'est pourquoi les ironies de Lewis menacent le projet qu'il s'est fait de rendre au roman son "actualité". Préface imitée d'Horace, auto-censure par l'entremise de don Raymond, principalement, sont entièrement effacées; tous les indices de l'humour qui menacent d'entraver l'efficacité de la jouissance imaginaire sont éliminés.

Or, le projet littéraire premier conserve l'humour intérieur du texte, qui est un des charmes du roman. Mais il ne s'interpose pas entre l'oeuvre et l'auteur; il contribue au contraire à délimiter des espaces différents: ceux du "sérieux" (rêve de Lorenzo, histoire du Juif Errant, apparition de la Nonne Sanglante, pratiques magiques, scènes de violence) et ceux du "romanesque". Et si Artaud en rajoute (Cf. l'ironie du commentaire du Juif Errant sur l'histoire de Béatrice), il le fait servir à son projet; par exemple, il renforce l'ironie antireligieuse de Lewis, d'une façon plus radicale: Mathilde laisse échapper ces mots ajoutés par Artaud: "Dieu seul ou le diable...", "moi que la piété n'étouffe pas...", alors qu'elle est encore, aux yeux d'Ambrosio, le sage Rosario (A, p.72). Telle remarque concernant la visite d'Ambrosio au couvent de Ste Claire participe du même effet subversif: "il dut baiser un nombre considérable de reliques" (A, p.293); ou telle autre sur le défilé des religieuses: "à la fin parurent les reliques de Ste Claire enfermées dans des coffres de métal précieux, et portées par un certain nombre de religieuses, qui se répartissaient équitablement les membres de la sainte" (A, p.310)...

Et souvent le type d'humour de Lewis est modifié, et devient beaucoup plus ambigu. Par exemple, le passage où Raymond parle avec mépris des romans de chevalerie qui plaisaient à Rodolfo: les titres sont changés: "Perceforest" devient "Perce-forest", "Tyrant le Blanc" devient "Les Aventures du Tyran Blanc", ce

qui est encore peu de chose; déjà, "la Caverne de l'Entyphon" et "la Barbe de la Méduse" sont des additions où l'influence surréaliste se devine; et des titres comme "le Secret des Mayas" ou "l'Histoire des Créneaux lunaires" sont peut-être en rapport avec les lectures occultistes d'Artaud. Le ton de Lewis change; le persiflage devient moins visible, ainsi que l'allusion à Cervantès; c'est pour le lecteur une surprise, et l'occasion de jeter sur le texte un regard neuf, de le creuser plus profondément.

On retrouve ce climat d'étrangeté et de flou inquiétant dans le passage de Lewis où Lorenzo vient chanter une sérénade sous les fenêtres d'Antonia; rien qu'un "topos" sans surprise, même si Antonia se méprend sur la destinataire. Artaud donne à ce lieu commun du roman sentimental une coloration mi-humoristique, mi-étrange: "plusieurs ombres parmi lesquelles il lui sembla reconnaître Lorenzo s'agitaient à la lumière de la lune, brandissant leurs guitares comme des escopettes..." ou plus loin: "Antonia ne s'attarda pas à la stupidité des paroles pour se laisser bercer par l'air...". Si on peut prendre cette dernière finesse pour une pointe destinée aux malheureux vers de Lewis, la première image est incongrue.

Le projet moral:

Mais la dernière et la plus importante articulation du travail transformateur négatif d'Artaud concerne le projet moral de Lewis. C'est en effet une des conséquences les plus définitives de l'adaptation du roman; elle détermine le sens nouveau qu'il va prendre, et la perversion du projet moral introduit à la part de la réécriture qui ne doit rien, au contraire, à Lewis.

Il semble à première vue que le Moine de Lewis est un livre scandaleux; or, ce scandale est nécessaire pour donner plus d'ampleur au retournement final, à la justice enfin triomphante après avoir été si profondément bafouée. Le Moine, pour qui le connaît bien, est un livre (presque)édifiant. C'est ce "presque" qui est justement la faille que va élargir Artaud.

Ambrosio, qui représente le mal, est finalement condamné; Mathilde, dont la sortie est plus glorieuse, serait un redoutable exemple si elle ne se révélait pas, finalement, une

créature du démon. Les triomphateurs, finalement, sont les deux couples Agnès/Raymond et Virgine (c'est-à-dire le double non souillé d'Antonia)/Lorenzo; en outre, leurs déboires ont seulement pour conséquence de les endurcir à la peine et de les préparer à un bonheur solide: "le reste de leurs jours, Raymond et Agnès, Lorenzo et Virginie furent aussi heureux qu'il est donné de l'être aux mortels nés pour être la proie des malheurs et le jouet des mécomptes. L'excès des chagrins qu'ils^{ti}avaient éprouvés leur rendit légères toutes les peines qui survinrent. Ils avaient été frappés par les flèches les plus aigües du carquois de l'infortune; celles qui restaient semblaient émoussées en comparaison: ayant essuyé les plus noires tempêtes du destin, ils envisageaient avec calme ses menaces; ou s'ils sentaient jamais le vent passager de l'affliction, ce n'était pour eux que le doux zéphir qui souffle l'été sur les mers" (W, p.476). Tout est bien qui finit bien, on retrouve le rassurant "topos" du "happy end".

En outre, d'autres thèmes confirment la victoire finale de la morale et de la justice; comme ^{dans} tout le Roman Gothique, celui de "l'antipapisme" est un de ceux-là. M. Lévy souligne "le caractère essentiellement anglais de cette attitude qui ne doit rien, selon nous, à la littérature anti-monacale traditionnelle d'un certain XVIIIème siècle européen" (25, p.278). La critique anglaise des tares de la religion catholique (autoritarisme papal, pratiques de l'Inquisition, perversions conventuelles, etc.) n'a pas pris comme chez un Diderot (dont on a dit que sa Religieuse était une des sources de Lewis) un ton athéiste militant; c'est contre des formes dégénérées ou estimées telles qu'elle s'insurge, et non contre les fondements de la Foi. C'est donc finalement une critique positive, que la religion ne peut que saluer comme sienne; évidemment, le tableau d'une vie de pécheur comme celle d'Ambrosio peut être pris comme une incitation; mais sa fin terrible en fait une arme morale, un repoussoir efficace.

Or, cette critique de l'institution religieuse tient au contexte philosophique de l'époque, elle fait partie de ces obsolescences qu'Artaud pourchassait; en outre, consolidant le projet moraliste de Lewis, il vient à l'encontre du projet subversif d'Artaud dont nous parlerons. C'est à ce titre que

l'adaptation l'a effacée: le principal argument était le commentaire de l'enfance et de l'éducation conventuelles d'Ambrosio, qui expliquait son hypocrisie et finalement son crime (W, p.273 & 277). Mais en supprimant ce ressort, Artaud plaçait Ambrosio dans le choix libre du péché; il n'était plus la victime d'un système religieux: il était l'image même de la subversion. Dans le même sens, d'autres détails sont effacés: des remarques sur des prières baclées (W, p.89), sur le peu d'attention d'Ambrosio à l'office (W, p.263), sur l'attitude ambiguë des soeurs recevant Théodore (W, p.325), une déclaration de Soeur Ste Ursule concernant les effets déplorable de la vie conventuelle (W, p.400), etc.; toutes contribuent à dévaluer certains caractères de la vie monacale, et entrent dans le schéma idéologique anglican que la littérature respectait autant que la critique théologique, sous des formes différentes.

Parallèlement, la critique de la superstition religieuse ou païenne est un des thèmes du projet moral; Artaud l'a elle aussi effacée. Peut-être sentait-il que sa position en face de la magie relevait aussi de ce chef d'accusation; on verra à quelle importance il l'élève, tant sur un plan pragmatique (Artaud fut un pratiquant de toutes sortes de philosophies, médecines parallèles, sciences occultes, etc.) que sur un plan plus général, comme il le dit, "métaphysique". Quoi qu'il en soit, il a supprimé tel jugement de Raymond sur les parents de Lorenzo et d'Agnès: "vous ne pouvez pas ignorer que vos parents étaient malheureusement esclaves de la plus grossière superstition; quand ce faible était mis en jeu, tout autre sentiment, toute autre passion cédait à cette influence irrésistible!" (W, p.158 & 159) Ailleurs, une pensée de Lorenzo: "je soupirai en songeant à l'influence de la superstition et à la faiblesse de la raison humaine" (W, p.183); un regret du même: "c'est la superstition de mes parents qui a causé tous ces malheurs, et ils sont plus coupables que vous et Agnès" (W, p.225): on ne peut être plus clair.

Comble d'ironie, Mathilde elle-même reproche à Ambrosio sa pusillanimité: "car, sans le savoir, vous êtes sous le joug des préjugés vulgaires" (W, p.261); plus loin: "je vois encore trop le moine en vous; votre esprit est esclave des préjugés de l'éducation, et la superstition pourrait vous faire

trembler à l'idée de ce que l'expérience m'a appris à apprécier" (W, p.271). Enfin, avant le défilé des religieuses, Lewis prend la parole par l'intermédiaire de Lorenzo: "il avait depuis longtemps observé avec blâme et mépris la superstition qui dominait les habitants de Madrid; son bon sens lui avait indiqué les artifices des moines et l'absurdité grossière de leurs miracles, de leurs légendes et de leurs reliques supposées. Il rougissait de voir ses compatriotes dupes d'une conception si ridicule, et ne souhaitait qu'une occasion de les affranchir des entraves où les tenaient les moines: cette occasion, si longtemps et si vivement désirée, s'offrait enfin à lui; il résolut de ne pas la laisser échapper, mais d'exposer au peuple un tableau effrayant des abus qui se commettaient fréquemment dans les monastères, et de l'injustice qu'il y avait à honorer indistinctement tous ceux qui portaient un habit religieux; il lui tardait de démasquer les hypocrites, et de prouver à ses compatriotes qu'un saint extérior ne cache pas toujours un coeur vertueux" (W, p.393). On a là une déclaration d'intention qui aurait pu être prise, à la première personne, comme introduction au Moine...

De ce fait, même les horreurs de la mise à sac du couvent et du lynchage de l'abbesse, avec toute la démesure du crime collectif, apparaissent comme un juste retour des choses, une revanche contre la superstition papiste. D'autres attaques, contre l'hypocrisie d'Ambrosio (W, p.263 & 393), contre la servilité des moines et des religieuses (W, p.41, 106, 117, 159, etc.), contre le tribunal inique de l'Inquisition (W, p.479 et sq.), confirment le projet moral latent; elles ont toutes été victimes des coupes d'Artaud. C'est ainsi que les scènes de violence du chapitre 10 prendront avec lui une profondeur nouvelle, et la jouissance sadique qu'elles comportaient devient leur seul justification.

Le sommet du projet moral est la victoire finale de la Foi. "Perdu dans ce labyrinthe de terreurs, il (Ambrosio) aurait bien voulu se réfugier dans les ténèbres de l'athéisme; il aurait bien voulu nier l'immortalité de l'âme (etc.): cette ressource même lui était refusée" (W, p.482). Ainsi la critique du monacalisme renforce la religion en demandant son épuration; et c'est un des moyens de Lewis d'amortir la violence de cert-

taines scènes.

A cette forme assez discrète mais continue de "croisade religieuse" s'ajoute une défense de la morale dans tout le roman. Dès le premier chapitre, l'orgueil visible d'Ambrosio lui attire la méfiance de Lorenzo: "sa réputation le désignera aux séductions comme une victime illustre" (W, p.37); mais par un effet paradoxal, c'est par la voix de ce pécheur que les sermons et les leçons morales sont dispensées: contre la misanthropie avec Rosario (W, p.72 & 73), critique de la Bible (W, p.298 & 299), contre les dangers de la curiosité de Flora (W, p.386). Des aphorismes comme celui-ci: "le crime et le vrai courage sont incompatibles" (W, p.147); le jugement de Raymond sur la débauche parisienne (W, p.121), ou sur le vice masqué par la vertu (W, p.66), ou sur les qualités de Théodore (W, p.175), ou sur l'inconstance du peuple (W, p.342), enfin la conclusion de l'aventure (W, p.476, cf. supra p.67) et l'épilogue (W, p.502), voilà d'autres exemples des interventions de Lewis où se lit la volonté de dispenser une leçon morale.

C'est cette rassurante impression d'ensemble - que nous verrons atténuée, sinon retournée par Artaud, - qu'utilise Léon de Wailly pour détourner la censure de l'ouvrage. Il écrit dans sa Notice: "les ouvrages de mérite n'ont que trop souvent de peine à percer, ne les laissons pas retomber dans l'oubli. (...) Toutefois, ce sentiment de justice aurait cédé à la crainte de reproduire un livre immoral; mais, malgré les anathèmes lancés contre lui, Le Moine ne nous a pas paru tel. Outre que l'intention générale en est irréprochable - ce qui ne nous aurait pas suffi, car nous ne sommes pas de ceux qui croient que le but final justifie tous les écarts du voyage - dans les détails même nous n'avons rien vu qui méritât l'accusation d'immoralité. (...) Le Moine, il est vrai, contient des passages un peu vif; mais autre chose est d'éveiller les sens, ou de corrompre le coeur" (W, p.II).

A cette excuse par la moralité, Wailly joint pour plus de sûreté celle qui fait passer les fautes morales sous le compte de la jeunesse: "il est difficile qu'un auteur de vingt ans soit en état de se rendre coupable d'un délit aussi grave. Qualités et défauts, tout manque de profondeur à cet âge" (W, p.II).

Il est amusant de remarquer que l'auteur lui-même avait employé cet argument à la suite de la condamnation de son ouvrage; Lewis écrivit ainsi à son père: "je comprends que j'ai accordé beaucoup trop de confiance à la rectitude de mon jugement; que, convaincu que mon but était irréprochable, je n'ai pas suffisamment examiné si les moyens par lesquels j'y parvenais l'étaient aussi dans l'ensemble; et que, à beaucoup d'égards, je dois m'accuser d'une grande imprudence. Laissez-moi, cependant, vous faire remarquer que VINGT ans n'est pas un âge dont on doit attendre la prudence" (3, cité VI, p.414).

Ainsi Lewis finit par se rétracter et renia la part de son oeuvre qui lui avait, en fait, assuré le succès, et par laquelle il échappe au modèle idéologique auquel son ambition était de s'assimiler. Les raisons de ce manquement aux règles sont multiples: sa jeunesse, donc, son enthousiasme, les exemples de ses contemporains (Cleland (14), Sade ? pour l'érotisme; Radcliffe, Reeves, pour le Gothique; Diderot et Voltaire pour l'anticléricisme; etc.) lui ont fait perdre la mesure. Mais il est important de remarquer qu'il est allé trop loin en dépit de lui-même: nous allons voir comment cette relative inconscience dont il s'est couvert est une des formes de cette "inocuité" morale du Moine. Si Lewis est subversif, excessif, scandaleux, c'est par hasard; Artaud l'est délibérément.

Nous avons vu plus haut comment le Moine entrerait dans le moule idéologique avec une rare complétude. Or, ce moule est formé grosso modo par un consensus de tous les lecteurs potentiels; le Moine est donc une oeuvre collective, Lewis est dépossédé de sa création parce qu'il écrit pour tous, avec tous; il cherche à précéder l'approbation au lieu de la produire après coup. C'est ce que les critiques n'ont pas manqué de faire apparaître: "Le Moine apparaît comme le produit de son époque, encore moins que de Lewis. Il répond à l'attente du public, il satisfait, sans les calmer, ses différentes faims" (Jean-Louis Bory, 4, p.12). "Ce qui fait l'intérêt du Moine, c'est qu'il est un roman mêlé, où entrent des composantes empruntées à diverses cultures et à des sensibilités différentes, que seule, parvient à unifier une imagination jeune et ardente. Publié en Angleterre à la fin du XVIIIème siècle, le roman de Lewis dit en fait toute l'Europe" (Maurice

Lévy, 28, p.193). Ainsi, si Lewis dépasse ce cadre idéologique, c'est aux dépens de sa réussite; ou bien, au contraire, parce que c'est le public qui demande ce dépassement, tout en le niant moralement avec hypocrisie: cf. l'attitude ambiguë de Wailly, qui, pour excuser les outrances du texte, finit par dire que "certaines fautes contre le goût, contre la décence, ne constituent pas un livre immoral. Qu'on interdise ces sortes de lecture aux jeunes filles, mais il est impossible que les hommes faits n'aient pas une bibliothèque qui ne soit pas celle des enfants" (W, p.12). Finalement, le roman de Lewis n'est pas un livre RÉELLEMENT immoral, parce que son intégration dans les normes idéologiques est assurée, malgré quelques accrocs.

Par contre, Artaud cherche à refuser cette intégration, à la gêner par tous les moyens. A tel point que l'institution scolaire et universitaire ne peut prendre en compte son oeuvre sans la réduire à ses parties les plus innocentes. Artaud n'a pas la même ambition littéraire que Lewis; le Panthéon n'est pas pour lui. N'écrit-il pas: "je déteste plus que vous la littérature" (VI, p.406)? De tout l'ouvrage de Lewis, ce qui l'intéresse, ce n'est pas ce qui en fait un "bon" livre, ce sont justement ses failles, ses faiblesses, ses indiscretions, ses sous-entendus, ses audaces avortées, ses timidités, ses marges.

Artaud revendique le défi, l'agression, la subversion des valeurs littéraires et, sur un plan élargi, éthiques. Aussi on ne comprend pas le Moine si on réduit l'adaptation à être une copie de seconde main, inférieure à l'original, comme le fait H. Juin: "Artaud a fait du Moine de Lewis, un autre Moine. Le second est étrangement le même que le premier; il est plus court, il suit moins les gradations, il accepte moins les règles, mais il ne va pas plus loin" (2I, p.497).

Aussi, autant le bilan de l'adaptation littéraire est négatif, autant le bilan des additions est positif. Ayant éliminé de Lewis ses obsolescences, en particulier ces contraintes morales qui permettaient son intégration, il le met à nu comme on décape un diamant, comme on dégaine une lame, et au lieu d'en cacher tant bien que mal l'éclat ou le tranchant, il le polit et le brandit. Il faut chercher ailleurs que chez

Lewis l'intérêt final du roman.

Désormais il nous faut faire nôtre la formule de Cocteau:
"certes, le Moine m'intéresse moins par son texte que par ses
marges. Je devrais écrire: son prétexte. Il m'intrigue, ce fils
de pendu !" (I5, p.208 ou 34, p.57).

LE PROJET THÉÂTRAL ET/OU CINÉMATOGRAPHIQUE

Généralités:

Le premier projet que nous venons d'envisager pour expliquer l'adaptation du Moine est celui d'une adaptation du roman aux formes romanesques modernes; ce n'est sans doute ni le premier chronologiquement, ni le premier en importance.

Depuis le début des années vingt, Artaud envisageait sans doute d'en faire un film ou une pièce de théâtre. L'un et l'autre, l'un ou l'autre? Le projet n'a jamais été assez avancé pour qu'on puisse en décider; de toute façon, il est probable que le théâtre, pour des raisons que nous étudierons dans notre dernière partie car elles fondent la dramaturgie d'Artaud au plus secret de lui-même, aurait eu sa préférence.

Ce qui est important pour nous, c'est le renforcement de tous les signes qui font que le Moine appelle immédiatement des images; c'est le travail d'addition ou de réécriture qui favorise la métaphore visuelle (et accessoirement sensuelle: son, odeur, toucher, etc.) et semble inviter à une mise en scène, à une mise à l'écran, à la matérialisation du texte en événement perceptible.

L'Avertissement rédigé par Artaud donne d'intéressantes illustrations de ce qu'Artaud appelle justement sa "copie" du Moine, "comme d'un peintre qui copierait le chef d'oeuvre d'un maître ancien, avec toutes les conséquences d'harmonies, de couleurs, d'images surajoutées et personnelles que sa vue lui peut suggérer" (A, p.9); il lui accorde le pouvoir "de lever en bloc les images dans le cerveau du lecteur" (A, p.12); et il note: "je ne me souviens dans aucune lecture, avoir vu arriver sur moi des images, s'ouvrir en moi des images avec ces sortes de plongées dans tous les dessous intellectuels de l'être, des images qui dans leur aspect d'images, etc." (A, p.12).

La multiplication des éléments du champ sémantique du visuel (peintre, couleurs, vue, et surtout images) ne saurait être

vide de signification. Artaud a perçu, et a tenté de rendre en l'accentuant, l'aptitude du texte de susciter des images, de se donner visuellement, d'inviter à l'imaginaire: ce que nous appellerons, pour simplifier, sa "théâtralité". Son esprit, alors orienté par ses activités d'homme de théâtre, envisageait cette "théâtralité" comme consubstantielle de toute lecture. De là à envisager de mettre en scène le Moine, comme le disent les Notes, "à rendre sa lecture plus vivante, plus proche d'une mise à l'écran, il n'y avait qu'un pas" (VI, p.417).

Les transformations du texte portent la trace d'un tel projet; les passages de Lewis qui lui sont favorables ont été conservés, d'autres même renforcés; enfin, de pures additions viennent compléter ces effets.

La mise en valeur de la théâtralité:

La répétition et l'insistance sur la métaphore visuelle qu'on remarque dans l'Avertissement nous induit^{sent} à chercher les preuves d'une telle omniprésence de l'image. Les notes du tome VI de ses oeuvres complètes restent peu loquaces sur cette particularité, même si elles la remarquent: "si nous n'avons pas indiqué les ajouts de manière aussi détaillée que les suppressions, c'est qu'ils sont en général très brefs, ne changent rien au déroulement des événements, servant surtout à colorer le récit"(VI, p.455); c'est rendre l'importance d'une transformation proportionnelle à son étendue formelle, ce qui est méconnaître la nature véritable du travail d'Artaud.

De nombreux exemples peuvent être donnés; à toute occasion, Artaud a précisé par une image ce que le texte de Lewis, généralement abstrait, ne "réalisait" pas. Quand Lorenzo dévoile Antonia, Artaud nous donne en plus ce qui serait au théâtre une indication scénique, et au cinéma un gros plan: "il l'écarta d'un seul coup, doux et brusque, non sans trembler un peu" (A, p.20) - la sensualité métonymique de ce geste et de la scène toute entière en est changée. D'autres additions, courtes, mais efficaces: "ayant prononcé ces mots, il pâlit et s'empressa de quitter la grotte. Ambrosio le suivit des yeux un instant" (A, p.67 - les additions sont soulignées). Des détails du décor contribuent à compléter la situation des personnages

personnages dans une "ambiance" générale; ainsi, juste avant l'apparition de la Nonne Sanglante, haut moment de fantastique, Artaud ajoute au "topos" de Lewis: "minuit sonna", ces quelques traits: "le vent même s'était tu. Je regardai le ciel, il n'y avait plus dans l'air cette espèce de vibration constante qui donne une apparence de vie aux objets inanimés" (A, p.152).

L'échange des regards, que la pratique du très gros plan a rendue banale depuis certains films, était une nouveauté que le cinéma avait introduite dans la représentation. A ce sujet, il est significatif qu'Artaud ait joué le rôle du moine (1) Matthieu dans l'admirable film de Dreyer, Jeanne d'Arc, qui fut tourné en 1924 entièrement en plans rapprochés et en gros plans, ce qui pour l'époque et pour toute l'histoire du cinéma, constituait et constitue un fait unique. On note dans ce sens les additions suivantes: "l'oeil brillant" (A, p.53); "le suivit un instant des yeux" (p.67); "c'est, du moins, ainsi que j'interprétai le flot de pensées diverses que son regard halluciné me renvoyait" (p.115); "me fixant d'un regard plein de flammes" (p.166); "elle me lança un singulier regard" (p.131); "il ne put s'empêcher de remarquer l'éclat étrange et comme durci de ses yeux" (p.214); "ses yeux, profondément enfoncés dans leurs orbites, brillaient d'un feu ardent" (p.222); "en lui jetant un regard enflammé, et dont la convoitise ne se dissimulait déjà plus" (p.233).

Les éclairages aussi ont leur importance; par ailleurs, Artaud avait été un temps décorateur et éclairagiste au théâtre; c'était en outre dans les années vingt la grande période de l'Expressionnisme allemand, qu'Artaud admirait, et on sait combien la stylisation et le contraste des décors de films ou de pièces expressionnistes avaient d'importance. Les éclairages sont eux aussi l'objet d'additions: "la lueur des torches des bandits embrasait devant nous la route, prolongeant à l'infini les ombres de nos chevaux" (A, p.117); un éclairage surnaturel accompagne Ambrosio, et Mathilde dans le souterrain: "il était moins sombre qu'ils n'auraient cru; la nuit leur parut inexplicablement claire, comme si la pierre des murs eût été poreuse et eût laissé passer on ne sait quelle lumière venue du dehors" (A, p.215); l'apparition de la Nonne Sanglante est scandée par l'apparition et la disparition de la lumière du

soleil; au début, "comme il terminait son récit, le soleil se coucha et une ombre glaciale et triste commença à baigner la rue" (A, p.164); au milieu: "le sorcier avait repris son crucifix. Le jour se levait. Un coq, au loin, chanta. Le fantôme fixa le ciel d'un regard plein d'une sombre désolation..." (p.171); à la fin: "comme l'exorciseur achevait son récit, les premiers rayons du soleil levant inondèrent la chambre" (p. 177).

En annexe à ces additions de détails, ajoutons ceux qui concernent les sons; ils participent aussi de l'unité et de la spécificité théâtrale (et, ici, non plus cinématographique, car en 1929 le cinéma est encore muet pour quelques mois...). Les voix ont une grande importance pour l'acteur; on ne s'étonne pas de voir celle d'Ambrosio détaillée avec soin: "la voix du moine l'enchantait comme le thème d'une musique déjà connue (...). Sa voix avait des éclats mordants, inattendus, qui communiquaient un véritable malaise" (A, p.27); celle du Juif Errant: "un ton d'une acuité insoutenable et dont la force semblait le faire sortir de lui-même" (p.170); les bruits collectifs ont leur importance - on dirait aujourd'hui la sonorisation d'ensemble: "à peine don Chritobal avait-il cessé de parler que la porte de l'église s'ouvrait, et un doux murmure se répandit" (p.42); voix lointaines: "les voix, malgré la distance, nous arrivaient avec une netteté surprenante" (p.153); sons fantastiques: "un chant léger, et qui paraissait sortir des entrailles mêmes du sol nous frôla comme un souffle, puis la nuit sembla le reprendre, et le silence devint plus oppressant que jamais" (p.152); un autre: "une plainte sourde semblait courir le long des boiseries" (p.297); bruyants éclats: "ses sanglots ameutèrent la rue; des fenêtres s'ouvrir, des têtes parurent" (p.304).

Un exemple: scénographie du sermon:

On peut lire dans l'adaptation du sermon d'Ambrosio (chapitre premier) un système d'additions conforme aux nécessités d'un synopsis, et situant les acteurs entre eux. On peut trouver ce texte en ses deux versions dans les Notes (VI, p.419 à 421 - W, p.33 à 35 & A, p.27-28).

"Tous les regards (...) convergèrent instantanément sur lui" (entrée de l'acteur, l'attention du public se fixe); "aux gestes précis, à la voix forte" (Artaud insiste sur ses qualités de comédien; il fait un portrait du prier qui est dynamique et non statique comme celui de Lewis); "il parlait sans effet voulu, avec une éloquence qui coulait comme de source" (le bon acteur s'assimile si bien son rôle qu'on oublie qu'il joue); "ses gestes étaient sobres, mesurés, parfois d'une plénitude singulière"; "sa voix avait des éclats mordants, inattendus"; "on aurait aimé ne voir en lui qu'un acteur, une sorte de cabot de la chaire"(ce regret est étrange: on dirait qu'il joue si bien que son rôle ne peut plus être abandonné; Artaud fait ici une allusion à ses théories théâtrales, sur lesquelles nous reviendrons, considérant leur "métaphysique"); "sa voix pleine de rumeurs faisait déferler sur la foule d'autres voix prises telles quelles, les images menaçantes d'un état qu'on touchait presque du doigt" (mêmes remarques - notez la puissance créatrice du jeu scénique...). Artaud souligne l'effet de l'acteur sur le public, insiste sur les qualités de son jeu et sur la quasi-matérialité de la représentation ("qu'on touchait presque du doigt"...) qui devient la manifestation concrète des images appelées par le langage. Lewis, au contraire, développe un sermon, répète des thèmes religieux traditionnels, fait passer un contenu banal et non un mode de manifestation, et décrit la réaction de la foule abstraitement. Deux conceptions du roman, et même de la dramaturgie, s'affrontent en eux.

Des plans généraux sont parallèlement portés "sur la foule qui se presse à l'église": "autour d'eux, la foule se pressait vers la sortie. (...) Les portes ouvertes laissaient pénétrer à flots un magnifique soleil d'après-midi (...). Des camelots, qui s'étaient, on ne sait comment, glissés dans la foule, (...) roulaient entre les jambes des femmes comme des rats" (A, p.31). On croirait lire des indications pour le personnel de figuration! Un autre passage complète celui-ci, qui est aussi une addition d'Artaud: "ils étaient arrivés maintenant juste au pied de la cathédrale. (...) Sur le parvis, les passants se faisaient rares, les groupes qui l'animaient tout à l'heure s'étaient depuis longtemps dispersés" (p.33).

Autres exemples:

- un "plan rapproché", cette fois-ci, sur l'attitude dominatrice d'Ambrosio venant juste de surprendre la lettre d'Agnès: "elle ne put retenir un cri et avança vivement la main comme si elle voulait la lui arracher.

Mais le Moine la tenait en l'air" (A, p.57). La position des deux personnages complète métaphoriquement l'exposé de leurs motifs et l'anime d'une autre force que celle seule de la logique; remarquez en outre l'utilisation du paragraphe.

- autre situation "théâtrale": la danse et le chant de la Bohémienne, dont les fonctions sont multiples^{et} seront reprises dans une autre partie. Dans ce cadre, il faut noter les additions comme celle-ci: "elle prit la pose et composa impromptu les vers suivants qu'elle récita sur un ton mi-bouffon, mi-inspiré" (A, p.49); ou plus loin: "sur un ton beaucoup plus naturel et plus humain, quoique empreint d'une certaine solennité, la bohémienne laissa tomber ces mots" (A, p.50).

- une scène-clef: la colère de Rodolfa, quand elle apprend que ce n'est pas elle qui est l'objet des attentions de Lorenzo: "un geste d'elle me glaça. Elle était debout devant moi, son oeil flambait et, me prenant aux épaules, elle me commanda d'une voix sifflante (etc.) Oubliant toute retenue, elle se suspendit à mon cou, et je sentis son haleine me brûler le visage" (A, p.133). La scène selon Artaud est beaucoup plus paroxysmique, le jeu de l'éventuelle actrice devant passer par la colère, les larmes, la fureur, etc.; il y a chez Lewis une retenue (britannique?) qui émousse un peu le fil du récit.

- autre duo dramatique: l'affrontement de l'exorciste et du spectre: "je le regardai; il était là, les mains écartées, la bouche ouverte, comme médusé d'étonnement. L'exorciste le fixait d'un air à la fois malin et courroucé; ils semblaient deux guerriers en train de se mesurer et de se narguer du haut de leur forteresse surnaturelle" (A, p.170).

- une scène du roman fournirait aux amateurs de films à grand spectacle l'occasion de se satisfaire: la mise à sac du couvent. La procession baroque des soeurs, les attitudes de la foule ("les murmures et la bousculade des gens qui se haussaient sur la pointe des pieds...", A, p.311), le lynchage de l'abbesse surtout (A, p.318 à 320), le pillage et l'incendie

sont autant de grands moments d'un éventuel "cinéma de la Cruauté", dans lequel la violence atteindrait ce point de "phosphorescence psychique" où Artaud voulait amener, de gré ou de force, son public.

Confirmation du projet:

Cette mise en relief et ces additions (toutes les citations faites étant de la main d'Artaud pour l'essentiel) se trouvent confirmées par un document singulier qui est joint au dossier du roman (VI, premières pages): il s'agit de photographies illustrant quelques uns des moments-clefs du récit. "Avec plusieurs amis et camarades de théâtre, il avait même composé, à partir du roman, des sortes de tableaux vivants qui, photographiés sous un certain éclairage, lui avaient semblé susceptibles d'encourager un producteur" (VI, p.417).

Ainsi le projet "visuel" d'Artaud est confirmé par ses essais pour mettre en images le Moine; on y retrouve les éclairages, les attitudes, les visages, tels que l'esthétique de ces années pionnières les aurait appréciés. C'est qu'à cette époque, il cherche à faire monter des pièces de son cru, ou à trouver un producteur pour un de ses scénarii, comme celui auquel il écrit: "je joins à ma lettre des documents photographies (sic) qui vous donneront une idée du style net et vigoureux, et d'un effet parfois angoissant, pressant et très actuel (que j'ai) introduit dans (mes) recherches de mises en scène. Quelques vues de ces photos visent des essais de réalisation d'un petit film expérimental tiré du roman fantastique anglais "le Moine" de G. Lewis" (III, p.190).

- Artaud, aux alentours de 1930 avait envisagé de tourner:
- une adaptation très libre de Poë: Le Palais Hanté (the Haunted Palace) (I, +, p.163);
- une adaptation de Stevenson: Le Maître de Ballantrae (III, pp.60 & 147);
- de Barbey d'Aurévilly: Les Diaboliques et de Dumas (III, p. 147);
- de Lewis Carroll enfin, dont il donna Quatre adaptations de textes anglais (IX, p.147) réalisées avec l'aide de l'aumonier de Rodez (note I).

Fondation de la "théâtralité" chez Lewis:

Le caractère théâtral du Moine n'est pas une création originale d'Artaud; s'il a pu en renforcer la prégnance; c'est que Lewis l'avait déjà largement développé.

"Le premier mérite du Moine est d'être un roman bien écrit qui doit sans doute sa rigueur de construction à l'expérience d'auteur dramatique de Lewis" écrit M. Lévy (25, p.336). Or, certains caractères de la structure du Moine (imbrication des intrigues, parallélismes, succession de tableaux, etc.) et de son style (abondance des dialogues, mots d'auteurs, rhétorique de l'amour, de la colère, de la lamentation, etc.) sont ceux mêmes du drame pré-romantique.

Par ailleurs, le théâtre est présent à l'intérieur du roman. Nombreux sont les personnages qui jouent un rôle: les brigands devant Raymond; Théodore devant les soeurs; Ambrosio devant l'audience du sermon; devant les moines, même devant lui-même; les auditeurs du prieur, venus pour des raisons étrangères au culte se montrer et voir; la Bohémienne donnant son spectacle; Mathilde déguisée en Rosario; Agnès en Nonne Sanglante; etc. Travestis, masques, sentiments empruntés:

"mundus universus ex^{cept}et histrionam"(note 6)

C'est ainsi que les actions sont tracées avec plus d'aisance que les analyses ou les descriptions; il préfère faire agir ses personnages plutôt que de donner leurs motifs, et encore sa langue manque-t-elle de cette solidité concrète, trop sèche pour ne pas appeler à une mise en images qui lui donnerait de la chair. Lewis montre plus qu'il ne démontre.

Les dialogues, matière de base du théâtre! sont abondants: le roman commence sur celui qu'échangent Léonella et Christobal, et s'achève à peu près sur celui d'Ambrosio et du Démon. Il y a de nombreux échanges qui sont les sommets de l'ouvrage: Agnès/Ambrosio; Raymond/Rodolfa; Mathilde/Ambrosio; etc.

Les décors, par contre, comme tout l'appareil concret, sont peu caractérisés, et servent de toiles de fond banales à l'action qui se déroule devant eux, sans intervenir proprement dans la constitution de l'"atmosphère" générale. L'église, le couvent, la cabane du bûcheron/brigand, le château de Lindenberg, la campagne elle-même, jusqu'au paysage désolé où se

termine l'agonie d'Ambrosio sont des espaces conventionnels.

En cela, Lewis parfait le respect des "topos" qui assure sa reconnaissance idéologique; il travaille le roman d'une "tentation dramaturgique" qui correspond à sa production ultérieure: jamais il ne déborde des habitudes et des contraintes qui sont celles du théâtre vers 1794. Le souci d'alors n'est pas la caractérisation des personnages ou des situations; le théâtre est un lieu de convention, où les auteurs, quand il n'ont pas de génie, se contente^{nt} de ressasser les formules qui plaisent. C'est ainsi que Lewis obtint, après son roman, un succès remarqué avec ses pièces; mais il ne dépassa jamais le Moine, parce qu'il y avait, une dernière fois dans son oeuvre, écrit au-delà des convenances historiques: le roman pouvait vivre encore jusqu'à Artaud, quand ses pièces étaient déjà oubliées.

Autres adaptations à la scène:

La transparence du schéma théâtral a favorisé les adaptateurs: "les adaptations ou inspirations théâtrales sont innombrables (ou presque)" reconnaît H. Juin (2I, p.497). Voici quelques exemples, relevés sur le catalogue du British Museum:

- 1797: un ballet-pantomime (Raymond and Agnes);
- 1798: Le Moine, comédie inspirée du roman anglais;
- 1799: Aurelio and Miranda, un drame;
- 1829: Raymond and Agnes, un drame en deux actes et en prose.

Le même catalogue indique que Charles Gounod (1818-1893) fit "une composition musicale basée sur cette oeuvre". A. Virmaux rappelle que, plus récemment, Jean-Louis Barrault, qui travailla chez C. Dullin avec Artaud, et fut de ses amis, avait envisagé un moment de monter Le Moine (46, p.245). Enfin, il faut noter que Bunuel et Carrière ont donné récemment un projet de scénario, très librement adapté du Moine (13).

La conclusion de ces remarques est donnée par par Léon de Wailly, pour qui "Le Moine, (...) par l'ampleur de ses proportions et le peu de fini des détails, annonçait surtout un talent dramatique"; et par M. Lévy, pour qui "Lewis était plus homme de théâtre que romancier" (respectivement: 48, p.8 & 2I, p.371).

Le destin dramaturgique de Lewis n'avait connu qu'une fausse éclipse pendant la rédaction du Moine; auparavant, il avait déjà composé: "cet adolescent, qui se piquait déjà d'être auteur dramatique, et s'était distingué, à l'école, par d'indéniables talents d'acteur"(2I, p.325); avait, à quinze ans, écrit une comédie et adapté un roman burlesque de Richardson (VI, p. 4I2 & 4I3). Après le Moine, il entretint son succès avec Le Spectre du Château (The Castle Spectre, 1798) (W, p.8); un simple regard sur sa bibliographie (infra, p.) démontre l'importance du théâtre dans son oeuvre: cinq romans, deux recueils de contes, quelques pièces de vers, et douze pièces de théâtre (comédies, tragédies, drames, mélodrames, opéra comique) !

Peut-on conclure que sur ce point, malgré les différences inévitables dûes aux conceptions de la dramaturgie, les goûts de Lewis et d'Artaud coïncident? On peut le croire en écoutant Jean-Louis Bory, qui fut un grand critique de cinéma: "pour agir sur le lecteur, il ne suffit pas de nommer l'épouvante, le saisissement. Encore faut-il les "mettre en scène". Capitale, l'importance de cette mise en scène - ce qui explique, entre parenthèses, l'intérêt que le cinéma trouvera à tirer parti de ce genre d'inspiration et les lauriers qu'il y cueillera (je pense au cinéma anglais, et, en particulier, aux films de Terence Fisher). Matthew Gregory Lewis est un "metteur en scène" doué. Son sens dramatique saute aux yeux. Rien d'étonnant si le théâtre l'a passionné au point de l'amener à composer tragédies et comédies, surtout drames et mélodrames, comme Imor le Tartare et le Spectre du Château. Dans le Moine, le dialogue, l'agencement des scènes témoignent d'un goût fort vif pour le théâtral, dans la bonne acception du terme" (4, pI3 & I4).

Mais ce serait aller trop loin, car si le théâtre est un loisir pour Lewis, c'est un métier pour Artaud, une vie. La notion de "théâtre" prend avec Artaud une profondeur ontologique, une gravité essentielle. Tout devient théâtre, comme pour Pétrone, mais sur un ton plus tragique.

Au-delà du Moine: métaphysique du Théâtre selon Artaud:

Bien avant d'être l'auteur du Moine, Artaud est connu de nos jours pour être un grand "théoricien" du théâtre. "Si l'on s'essayait à dénombrer toutes les études et publications parues sur Artaud entre 1960 et 1970, on découvrirait vite que les quatre-cinquièmes au moins d'entre elles sont relatives au théâtre" (Alain et Odette Virmaux, 47, p.188).

Le Théâtre et son double, recueil des textes théoriques d'Artaud sur le théâtre, est l'oeuvre d'Artaud la plus connue et la plus commentée.

Mais limiter l'importance du théâtre chez Artaud aux seuls textes qui en font directement leur sujet serait trop limitatif. Le théâtre est partout dans son oeuvre: "poème, article de revue, conte, livre d'érudition: tout est replacé dans une perspective orale, tout relève du théâtre" (A. Virmaux, 46, p.146).

Lorsqu'Artaud travaille sur le Moine, sa vie de praticien du théâtre est à son apogée: acteur au cinéma et à la scène, il est aussi décorateur, metteur en scène et dramaturge. Il abandonne ses ambitions littéraires pour se consacrer à cet art: "à partir de 1927, Antonin Artaud, préoccupé avant tout de théâtre, semble avoir renoncé à chercher à s'exprimer à travers le poème" (I+, p.313). On peut même dire que "tous ses actes, tous ses écrits, même ceux qui ne ressortissent pas directement à la théorie et à la pratique du théâtre, peuvent être considérés comme dérivant de cette préoccupation fondamentale" (46, p.24). Le Moine n'échappe pas à la règle.

Quelles valeurs étaient en jeu à propos de l'adaptation théâtrale du Moine ? Il faut, pour le comprendre, avoir une notion vague mais totale de ce que représentait le théâtre pour Artaud. Ce n'est pas un divertissement, un moment agréable d'imagination libérée dans le cadre des contraintes de l'illusion. Non, le théâtre c'est la vie, le moyen de réaliser matériellement certaines transformations de celle-ci.

C'est un art total où interviennent tous les éléments de l'espace, toutes les forces du corps et du langage; c'est pourquoi la présence de l'acteur est un événement unique, propice à tous les états d'exception; en cela, le cinéma semble

relativement infirme en comparaison du théâtre: c'est un pis-aller dont le seul intérêt semble de toucher un plus grand nombre de spectateurs rapidement. Qu'on pense au sermon d'Ambrosio qui a été si totalement transformé par Artaud; c'est à cette toute-puissance créatrice de l'acteur qu'il a l'ambition de s'élever: "si le théâtre n'est pas un jeu, s'il est une réalité véritable, par quels moyens lui rendre ce rang de réalité, faire de chaque spectacle une sorte d'événement, tel est le problème que nous avons à résoudre" (II, p.II).

Pourquoi, cependant, un tel attachement à la "réalité" du théâtre, à cette efficacité... magique, - surréaliste ? Nous verrons pourquoi Artaud est lié par la chair au spectacle, et par la douleur à la nécessité, à la rage, de l'expression. Dès à présent, soulignons que si ce qui est réel peut être transféré au théâtre, l'inverse devient possible et le théâtre rend possible des expériences nouvelles, jusqu'alors interdites. La magie et le fantastique descendent de la scène, et entrent dans le réel: on pense évidemment aux théories surréalistes, dont on verra tout de suite quelle importance elles ont.

Ainsi, devant chaque homme-spectateur et acteur à la fois, "spectacteur" en quelque sorte, l'univers n'est plus qu'un immense plateau où se joue chaque destin particulier; la transparence théâtre-réel devient une consubstantialité:

"Tous les êtres ont psalmodié un théâtre,
et l'univers est un théâtre,
la représentation d'une tragédie qui s'achève mais
aurait pu ne pas **avoir lieu**" (XIV++, p.85).

On voit combien les timides influences dramaturgiques de Lewis au sein de son roman ont chez Artaud une dimension bien plus générale - "métaphysique", selon l'expression d'Artaud. On retrouve, semble-t-il, la formule de Pétrone ou une métaphore baroque... mais l'engagement d'Artaud n'est pas métaphorique, il est ontologique. Nous y reviendrons.

C'est pourquoi l'adaptation théâtrale du Moine a un tout autre enjeu qu'un simple intérêt pratique; elle traduit la tentative (vaine, parce que le théâtre ne peut pas habiter le texte mort) d'animer le roman d'autres forces que celles du langage écrit, de réveiller des démons qui ressemblent peu à

ce Lucifer paradoxal du chapitre VII. C'est bien pourquoi Artaud n'a pas seulement suivi une tendance de Lewis, mais imposé une référence continue: "le théâtre, c'est bien Artaud qui l'impose et le rend flagrant. Il règle les éclairages, les mouvements de foule, le jeu des acteurs, les changements de décor, de perspective ou de rythme" (Jérôme Prieur, 38, p.56). C'est bien pourquoi Artaud fait d'Ambrosio un acteur métaphysique, le grand cabotin devant l'Eternel: "soudain, le charme fut rompu (...) le moine avait cessé de parler (...). Alors une rumeur s'éleva: on applaudit comme après le dernier coup de gueule d'un acteur qui vient d'achever sa tirade" (A, p.28).

Mais il y a plus, et là sans doute Artaud se démarque à présent beaucoup plus nettement de Lewis. Pour Artaud, "raconter le Moine", c'est en fait le jouer. A défaut de voir Artaud sur la scène, nous devons nous contenter du livre, dont la version nouvelle porte les traces de cette tentation avortée: Artaud prend le Moine comme un texte à déclamer, comme un costume à habiter, "c'est de faire peintre ou récitant, raconteur d'histoires qui tiennent en haleine, acteur d'un livre connu par coeur" (38, p.56). Rappelons-nous: "j'ai raconté le Moine comme de mémoire et à ma façon" (VI, p.404).

C'est l'intuition géniale de Cocteau: "il est acteur, il connaît les pactes qui permettent à un homme de se conjuguer avec un autre pour une dangereuse alchimie d'un soir. Le subterfuge des planches et des films n'est point simulacre. Ils exigent plus qu'une doublure ou qu'un double: un triple. Ce qui reste du modèle, ce qu'apporte le copiste composent un troisième personnage, un individu fantôme qui se désagrège sans laisser de traces" (15, p.207). Nous ne sommes pas d'accord sur ce dernier point; il reste des traces de cette "alchimie" à propos du Moine: c'est la nouvelle version du roman elle-même! Artaud lui-même nous invite à considérer cette hypothèse: "je ne crois pas qu'on puisse en parler sans invoquer mes autres activités d'acteur" (VI, p.403).

"D'où la réécriture du Moine, pour que jaillissent les images et les mots, comme auteur et metteur en scène à la fois - cette insupportable dualité avec laquelle le Théâtre et son Double voulait en finir - comme sorcier et comme illusionniste, comme envoûté et comme exorciste. Si une nouvelle

écriture, hybride, est à inventer, c'est qu'il s'agit moins d'outrepasser la répétition ou la représentation pure et simple d'un texte préexistant, que de le réveiller, de le mettre en scène" (J. Prieur, 38, p.56).

Il y a dans le Moine l'ébauche et l'échec d'une telle ambition; du moins nous aurons exploré jusqu'au bout le thème de l'adaptation cinématographique et/ou théâtrale. On voit avec un tel exemple la différence qui commence à se faire jour entre nos deux auteurs, et conséquemment, entre nos deux textes: l'engagement dans l'oeuvre, le lien plus ou moins lâche qu'elle entretient avec la vie - avec l'Être.

Mais aussi nous venons d'effleurer une conception de la littérature qui nous a amené à faire allusion au^x/surréalistes. Il faut désormais rechercher quelle part ils ont joué dans le Moine; avec le problème de la théâtralité Artaud confirmait une appropriation positive après la cure de jouvence qu'il avait apporté à la forme romanesque. Désormais, c'est le sens et la finalité de l'écrit qui est en jeu; il y a une "méta-physique" du Moine qui opposent les deux auteurs - cherchons, d'après les indices des transformations, quelle est-elle.

DEUXIÈME PARTIE

L'INFLUENCE SURREALISTE
DANS L'ADAPTATION DU MOÏNE

Introduction:

Nous avons déjà eu l'occasion de soupçonner l'influence des surréalistes dans l'adaptation de certains vers ou de certains détails. Il faut maintenant recourir à une analyse approfondie de cette influence; car elle se révèle tout à fait déterminante.

Nous ne savons pas si Artaud connaissait le Moine de Lewis avant de rencontrer les membres de la Centrale Surréaliste; il est probable qu'il a découvert et lu le roman d'après leur recommandation, car c'est vers 1925, c'est-à-dire au moment où leur entente était bonne, que des références directes au Moine peuvent être relevées dans la correspondance ou les œuvres d'Artaud. Mais qu'importe! même si Artaud connaissait l'œuvre de Lewis auparavant, c'est avec un esprit marqué par les principes littéraires surréalistes qu'il va l'adapter. On retrouve dans l'écriture d'Artaud une "lecture surréaliste".

Mais il faut nuancer cette hypothèse. Car le Surréalisme, comme tous les mouvements littéraires, ne se définit pas facilement; en outre, Artaud n'a été surréaliste que pendant quelques mois, du moins "officiellement". Et si son attitude est très proche, elle échappe par des points fondamentaux à la ligne générale du Mouvement. Artaud est-il plus surréaliste que les surréalistes, comme il le dit?

Mais on ne peut comprendre l'adaptation du Moine sans la situer dans ce contexte; car c'est le Surréalisme qui a renouvelé la lecture (et l'écriture...) de certains genres alors déconsidérés, dont le Roman Gothique (Le Château d'Otrante, Le Moine et surtout Melmoth, l'Homme Errant). On peut envisager dans le travail d'Artaud une part consacrée à la mise en valeur de ce qui était "surréaliste" chez Lewis; en plus, il faut mesurer comment cette part est dépassée par les thèmes propres à Artaud, si ce n'est contredite.

Une courte historique servira à mettre le lecteur à même de juger si notre hypothèse est défendable; ensuite, l'étude des grands thèmes surréalistes servira d'illustration de celle-ci.

Influence du Surréalisme sur la lecture du Moine:

Pour un lecteur quelque peu familier des textes théoriques du Surréalisme (en particulier, ceux d'André Breton), la lecture de l'Avertissement placé par Artaud en tête de son adaptation est l'occasion d'éveiller de surprenants échos.

Certaines expressions semblent une référence directe aux grands thèmes surréalistes: "dans son sens profond et libérateur" (l'inconscient subversif); "un coup de sonde jeté dans tous les bas-fonds du hasard et de la chance" (le Hasard Objectif); "l'amour dans la liberté" (l'Amour Fou); "une phosphorescence psychique" (la Surréalité); "le côté fantastique du Moine, contre lequel je continuerai à ne pas m'inscrire en faux" (cf. A. Breton: "ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique: il n'y a que le réel" (7, p.25, note)); "des images, qui, dans leur aspect d'images, traînent après elles un véritable courant de vie prometteur comme dans les rêves, de nouvelles existences et d'actions à l'infini" (le Rêve). (A, pp.9 à 13)

Artaud fait même allusion à l'engouement que les surréalistes avaient entretenu pour le Roman gothique en général et pour le Moine de Lewis en particulier; engouement qu'ils avaient en partie renié vers 1929-30, sous l'influence des critiques marxistes que leur appartenance nouvelle au P.C.F. les obligeait à formuler, provisoirement. Ce qui explique cette phrase de l'Avertissement: "si les milieux littéraires qui ont remis ce livre à la mode il y a quelques années s'en détournent - libre à eux -, cela n'empêche pas que, même littérairement parlant, et en fonction de l'atmosphère extraordinaire, véritablement surnaturelle qu'il dégage par endroits, le Moine ne continue à demeurer un livre réussi, et d'actualité" (A, p.II).

Cependant la lecture surréaliste est difficile à mesurer dans le Moine, tant parce que les surréalistes ne se laissent pas facilement définir de façon unitaire, que parce qu'Artaud lui-même a entretenu avec leurs principes des rapports complexes. Pour tenter de réduire ces variantes au minimum, nous avons trouvé bon de définir le Surréalisme par celui que la critique considère comme le porte-parole, du moins du Surréalisme "officiel": André Breton, dans ses textes théoriques

les plus célèbres: Manifestes du Surréalisme , récemment réunis par Jean-Jacques Pauvert (6).

Lewis et les surréalistes:

On peut émettre l'hypothèse que c'est sous leur influence qu'Artaud a rencontré Lewis. En effet, les Surréalistes avaient dès 1924 (Premier Manifeste) procédé à la réactualisation du Moine, entre autres, qui "allait, en tout cas, demeurer jusqu'à nos jours un des chefs d'oeuvre du roman fantastique, de ce "roman noir" qu'André Breton et les surréalistes devaient, on le sait, redécouvrir et exalter" (note 7).

Par exemple, Paul Eluard écrit dans sa préface au Château d'Otrante: "dans la cour de ce château cet enfant écrasé et presque enseveli sous un gigantesque heaume, cent fois plus grand qu'aucun casque jamais fait pour un être humain et couvert d'une quantité proportionnée de plumes noires, c'est déjà la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie" (note 8).

Autre témoignage, Jean-Louis Bory: "dans cette fiévreuse vie des objets, où plus rien n'est prévisible, où plus rien ne relève de l'ordre humain, c'est-à-dire rationnel, Paul Eluard reconnaissait le phénomène dont les surréalistes faisaient leur fête et presque leur art poétique: la rencontre sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie" (4, p.16). Phénomène où chacun aura reconnu le célèbre passage des Chants de Maldoror, cité à juste titre, car s'il est une oeuvre du XIXème siècle qui est à la fois un hommage et une parodie du Roman Gothique, c'est bien le récit grandiose et maléfique du Comte de Lautréamont, alias Isidore Ducasse (cf. 18, p.322)...

André Breton citait déjà en 1924 le Moine de Lewis comme "une preuve admirable de la réalité fécondante du roman" (7, p.24); et il le citera encore en 1942 parmi les auteurs dont la lecture l'aura marqué: "ma propre ligne, fort sinueuse, j'en conviens, du moins la mienne, passe par Héraclite, Abélard, Eckhardt, Retz, Rousseau, Swift, Sade, Lewis, Arnim, Lautréamont, Engels, Jarry, et quelques autres" (9, p.166). Sans négliger l'éternel sourire qui se glisse derrière chaque déclaration surréaliste et en fait d'éternelles plaisanteries, on ne peut que noter la présence de Lewis parmi tant de grands

personnages, et curieusement juste après Sade -- nous y re-
viendrons...

Artaud et les surréalistes:

Les rapports d'Artaud et des surréalistes n'ont jamais été
très simples; aussi devons-nous les résumer au grand dam de
leurs nuances et de leur réalité véritable. Nous renvoyons le
lecteur éventuellement intéressé aux pages 41 à 50 de l'étude
d'Alain et Odette Virmaux: Artaud, un bilan critique (47).

Retenons simplement qu'après une période d'observation
mutuelle, Artaud fera pendant quelques mois de 1925 à 1926 un
passage fulgurant et enthousiaste dans les rangs du Groupe
des surréalistes. Il y aura même des responsabilités importan-
tes, mais, très vite, ses positions trop radicales (!) pro-
voqueront sa mise à l'écart et sa radiation, à un moment où
à cause de la question politique, le groupe connut une vague
d'excommunications. Par la suite, les ponts ne furent pas en-
tièrement coupés; Artaud continuera à entretenir avec A. Bre-
ton ou R. Desnos des liens amicaux, et ce fut même ce dernier
qui, quelques mois avant sa déportation, fit transférer Artaud
à Rodez, en zone libre, vers 1942.

Quoi qu'il en soit, les échanges ne se limitèrent pas à
cette période fertile en événements; pour ou contre, Artaud
et les surréalistes, comme deux comètes qui se croisent, avaient
échangé de leurs substances, et continuèrent à le faire. Le
Moine en est la preuve: nous avons toutes les raisons de pen-
ser que c'est grâce à eux qu'Artaud a lu le Moine, ou sinon
qu'il l'a relu avec des yeux nouveaux, en concevant le désir
d'en faire une adapta^tion où les traits surréalistes eussent
été soulignés. Dans toute ses oeuvres de la période surréa-
liste, les allusions au Moine sont nombreuses.

Dans une courte pièce composée en juin 1925, La Vitre d'A-
mour, Artaud parle de "Lewis qui marchait transversalement"
(I+, p.151). Dans un autre texte, intitulé l'Assomption (I+,
p.197), on trouve un certain nombre d'éléments qui rappellent
le roman: un prieur, des lumières, du sang, des couloirs obs-
curs, etc...

Mais l'allusion à la fois la plus nette et la plus riche

en conséquences est l'exemple typique du "texte surréaliste": un récit de rêve, dont la troisième partie est tout à fait étonnante:

RÊVE: (3)

"Nous étions trois en robe de moine, et comme suite à la robe de moine, Max Jacob arriva en petit manteau. Il voulait me réconcilier avec la vie, avec la vie ou avec lui-même, et je sentais en avant de moi la masse morte de ses raisons.

Auparavant, nous avions traqué quelques femmes. Nous les possédions sur des tables, au coin des chaises, dans les escaliers, et l'une d'elles était ma soeur.

Les murs étaient noirs, les portes s'y découpaient nettement, et laissaient percer des éclairages de caveaux. Le décor tout entier était une analogie volontaire et créée. Ma soeur était couchée sur une table, elle était déjà grosse et avait beaucoup de manteaux. Mais elle était sur un autre plan que moi-même dans un autre milieu.

Il y avait des tables et des portes lucides, des escaliers. Je sentis que tout cela était laid. Et nous avons mis des robes longues pour cacher notre péché.

Or ma mère arriva en costume d'abbesse. Je redoutai qu'elle n'arrivât. Mais le manteau court de Max Jacob démontrait qu'il n'y avait plus rien à cacher.

Il avait deux manteaux, l'un vert et l'autre jaune, et le vert était plus long que le jaune. Ils apparurent successivement. Nous compulsâmes nos papiers." (I++, p.36 & 37, note 9)

Chaque élément demanderait une analyse approfondie; mais sans vouloir prendre toute chose comme prétexte à de périlleuses extrapolations (ne parlons pas d'une psychocritique!), remarquons simplement, entre autres:

- "il voulait me réconcilier avec la vie": on ne peut que rapprocher cette phrase d'Artaud: "ce qui me sépare des surréalistes, c'est qu'ils aiment autant la vie que je la méprise" (I++, p.62). Nous reviendrons sur cette opposition;
- "nous avons traqué quelques femmes (...) nous les possédions (...) et l'une d'elles était ma soeur": c'est à Ambrosio abusant de sa soeur que cette image d'inceste nous fait penser - nous verrons l'importance que joue la tentation

de l'inceste dans la problématique propre d'Artaud, et aussi quel rôle déterminant l'assimilation à Ambrosio joue dans l'adaptation;

- "les murs étaient noirs, les portes s'y découpaient nettement, et laissaient percer des éclairages de caveaux": on pense immédiatement au caractère essentiel du Roman Gothique: le décor, et en particulier à ces décors profondément remaniés par Artaud de la gravure représentant la Nonne Sanglante (A, p.136);

- "ma mère arriva en costume d'abbesse. Je redoutai qu'elle n'arrivât": l'identité qui s'établit entre la mère et le personnage féminin le plus rébarbatif du roman serait de bonne pâture aux psychanalystes de tout poil; chez Artaud, le conflit avec la Mère prend une valeur "métaphysique" sur laquelle nous reviendrons. Notons dès à présent sa force de récurrence.

Artaud au-delà du Surréalisme:

Mais il faut aussi insister sur le caractère transitoire des rapports d'Artaud avec les surréalistes. Car il n'a jamais pu s'intégrer à leur groupe; déjà en octobre 1924 il écrivait: "j'ai fait connaissance avec tous les dadas qui voudraient bien m'englober dans leur dernier bateau surréaliste, mais rien à faire. Je suis beaucoup trop surréaliste pour cela. Je l'ai toujours été et je sais, moi, ce que c'est que le surréalisme. C'est le système du monde que je me suis fait depuis toujours. Dont acte." (I++, p.II2).

De fait, une remarque postérieure d'André Breton permet de comprendre comment Artaud était "trop" surréaliste; parlant de la voie originale choisie par Artaud, il écrit en 1952: "cette voie, mi-libertaire, mi-mystique, n'était pas tout à fait la mienne, et il m'arrivait de la tenir plutôt pour une impasse que pour une voie (je n'étais d'ailleurs pas le seul)" (I2, p.II2).

"Mi-libertaire": Artaud a repris le projet premier des Dadaïstes (Tristan Tzara) et des Surréalistes des années 20 (A. Breton) de subversion généralisée; il le pousse dans ses dernières conséquences. C'est ainsi qu'un Manifeste contre la

Mère, qui devait paraître dans la revue La Révolution Surréaliste, n°3, fut refusée par la Centrale à laquelle ce texte d'Artaud sembla trop excessif (47, p.43).

"Mi-mystique": de même, le Merveilleux et le Rêve avaient été des thèmes surréalistes de la première heure, ainsi que le commentaire des savoirs occultes (tarot, livres de magie, alchimie, philosophies non-cartésiennes, etc.). Artaud, précédé en cela par les rédacteurs de la revue Le Grand Jeu (René Daumal, en particulier), avait continué à tenir ces savoirs pour exemplaires et réels quand l'ensemble des surréalistes se tournaient vers le matérialisme dialectique. Cette fuite ou ce mépris de l'histoire avait été considéré^s comme une forme de réaction "métaphysique". Or, si le projet d'Artaud était effectivement une "métaphysique", ce n'était pas un renvoi définitif à la transcendance, mais une exigence trop pure et trop aigüe pour se satisfaire des espoirs révolutionnaires matérialistes. Il y avait là plus une querelle de vocabulaire et de personnalités qu'un véritable recul idéologique. Le feu qui les brûlait n'était pas le même.

On retrouve cette double critique dans chaque thème surréaliste tel qu'on peut en déceler la présence dans le Moine. Artaud part des principes qu'il partage avec un Breton, par exemple, mais oriente très vite son illustration vers une problématique qui lui est propre. L'étude des thèmes du Surréalisme dans le Moine se ramène à cette question: comment Artaud, en voulant réactiver des forces que le Surréalisme lui avait appris à domestiquer, les détourne à son profit, et donnant une adaptation "surréaliste" du Moine, dépasse le Surréalisme sur son propre terrain ?

La subversion absolue:

L'aspect le plus voyant du Surréalisme des débuts, et que Tzara avait dès 1919 cultivé à Zürich puis amené à Paris, c'est sa valeur subversive radicale. C'est dans ce mouvement qu'Artaud peut écrire, par exemple: "nous sommes follement romanesques, nous sommes des sentimentaux dégoûtants; sous notre travestissement d'esprit, nous nous apparaissons en face de l'amour, en face de la vie, en face de la réalité, comme de naïfs écoliers, comme des rêveurs incorrigibles. Notre

attitude n'épousera jamais la vie, la vie telle qu'on nous l'a faite et telle qu'elle est" (II, p.243).

Mais les surréalistes tiendront rapidement cela pour une pose, non gratuite, mais théorique, ou mieux: ludique, canularde, provocante, intellectuelle; ils ne se font aucune illusion quant à son efficacité immédiate; c'est l'expression désespérée et joyeuse à la fois d'un enthousiasme débordant, heurté aux contraintes du Principe de Réalité. Artaud, lui, s'engage plus avant dans cette négation; il a encore moins à perdre ici-bas, et encore plus de raisons pour exiger sans relâche. Il se fera même une gloire de conserver le fil de sa "colère" quand les autres auront trouvé des attitudes plus réalistes et plus ternes: "connaissez-vous encore un homme dont l'indignation contre tout ce qui est actuellement soit aussi constante, aussi violente, et qui soit aussi constamment et aussi désespérément en état de fulmination perpétuelle" écrit-il à A. Breton, encore en 1937 ! (VII, p.240).

Pourtant c'est ce même Breton, alors si "assagi", qui lui avait ouvert la voie (et avec quelle virulence!); c'est bien lui qui écrivait, voulant donner un exemple de ce que l'on se devait de choisir, entre toutes celles possibles, l'attitude la plus violemment opposée: "comme c'est du degré de résistance que cette idée de choix rencontre que dépend l'envol plus ou moins sûr de l'esprit vers un monde enfin habitable, on conçoit que le surréalisme n'ait pas craint de se faire un dogme de la révolte absolue, de l'insoumission totale, du sabotage en règle, et qu'il n'attende encore rien que de la violence. L'acte surréaliste le plus simple consiste, révolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule" (8, p.78).

Et c'est sans équivoque qu'il ajoutait plus loin: "je tiens à passer pour un fanatique" (8, p.92).

Que vise cette subversion? Au fond, à renverser l'ordre général de la réalité, à commencer par l'ordre social (morale et politique); et, avant tout, à bouleverser l'ordre symbolique, l'autorité première et ultime, le langage, par les forces mêmes de dérèglement de ce langage.

C'est dans ce sens qu'il faut lire, à notre avis, ce passage de l'Avertissement: "nous ne saurions trop insister sur

le fait que le Moine doit être lu justement hors de son romantisme qui fait date, - ou que son romantisme doit être entendu hors de ce qui le rend d'actualité et le remet présentement à la mode, - dans son sens profond et libérateur" (A , p.9 & 10).

La présence de la subversion dans l'oeuvre de Lewis se décèle dans les scènes fortement chargées d'érotisme, qui prennent non plus un sens grivois traditionnel et somme toute innocent, mais une valeur symbolique très forte: le Désir, atteignant des points de fulmination jamais atteints, libère cette "phosphorescence psychique" par quoi le Surréalisme caractérisait la conscience du Surréal. Et simultanément, au paroxysme de la subversion correspond un paroxysme de la création: "les libertés extérieures, physiques, physiologiques, que le moine se donne sur sa victime ne sont rien à côté du mouvement sadique qui pousse Lewis à s'opposer en imagination, à ce moment-là, toutes les barrières tant morales que physiques, au mouvement naturel de l'amour, pour mieux s'y ruer et les vaincre, pour arriver à une sorte de phosphorescence psychique, - en rapport avec toutes celles des pourritures environnantes, - du sentiment comprimé à son point maximum" (A, p.10). On voit comment le projet "moral" de Lewis, qui était de colorer cette scène de toutes les infamies, se trouve finalement perverti, et utilisé contre lui-même.

L'allusion au "divin marquis" ("mouvement sadique") est un nouvel indice; car si Sade est si aisément appelé, c'est que derrière Lewis, malgré ses innocences réelles ou jouées, malgré ses prudences et celles de son traducteur, l'ombre noire du marquis embastillé se profile. Sade, comme on l'a vu, refoulé de tout le XIX^{ème} siècle, phare du Surréalisme, connaît les liaisons secrètes qui unissent le langage et le désir; l'éro-tisme et la mort, la religion, et la Subversion.

Et pour libérer les forces destructrices embryonnaires du Moine, il suffisait de le lire et de le récrire après Sade.

Lewis et Sade:

"Le troisième géant du gothique se nomme M.-G. Lewis. De toutes les oeuvres qu'il a faites, on a privilégié, à raison;

le Moine. C'est qu'ici Lewis fait tourner le roman noir en désignant, clairement, crûment, ce que le roman gothique indiquait sans le dire: le domaine sexuel. C'est à juste titre que plusieurs historiens de la littérature ont analysé les rapports qui peuvent exister ou existent entre Lewis et Cleland, et surtout entre Lewis et Sade," écrit H. Juin (22, p.60).

Il fait allusion à deux traditions érotiques qu'il faut se garder de confondre. Il y a chez Lewis un érotisme "à la Cleland", qui remonte à Martial et court jusqu'aux auteurs que publie par exemple un Eric Losfeld, en passant par Brantôme, Choderlos de Laclos, Diderot, Apollinaire, pour en citer quelques un^s/sur une myriade d'auteurs. John Cleland (1709-1789) est l'auteur de Fanny Hill, ou les Mémoires d'une Fille de Joie (2 vol., 1750) et caractérise bien cet érotisme plein de vitalité, image à la fois interdite et omniprésente des volontés de la chair, parfois humoristique, jamais audacieux. Quelquefois grossièrement et crûment explicite, il sait se parer à l'occasion des pudeurs les plus sophistiquées, et il eût apprécié, à ce titre, telle phrase du Moine: "il pouvait maintenant se risquer à ôter ce voile dont le mystère l'exaspérait.

Il l'écarta d'un seul coup, doux et brusque, non sans trembler un peu" (A, p.20).

Ou telle autre: "il remarqua moins encore que son coeur battait de désir, tandis que sa main était doucement pressée par les doigts de Mathilde" (W, p.82).

Parfois il est plus explicite, comme dans ces rêveries: "durant son sommeil, son imagination enflammée ne lui avait présenté que les objets les plus voluptueux. Dans son rêve, Mathilde était devant lui, il revoyait sa gorge nue; elle lui répétait ses protestations d'amour éternel; elle lui entourait le cou de ses bras, et le couvrait de ses baisers; il les rendait; il la serrait passionnément sur sa poitrine, et... la vision s'évanouissait" (W, p.88). Ambrosio a des songes d'adolescent !

Le texte se précise plus loin: "-Sentez ce coeur, mon père! /Elle lui prit la main. Confus, embarrassé et fasciné, il ne fit point de résistance, et sentit ce coeur battre sous sa main" (W, p.112).

Une autre scène d'une tonalité érotique classique est le célèbre passage au cours duquel Ambrosio surprend Antonia au bain, par le truchement du miroir magique de Mathilde:

"le lieu de la scène était un petit cabinet attenant à la chambre où elle couchait. Elle se déshabillait pour se mettre au bain; ses longues tresses de cheveux étaient déjà relevées. L'amoureux moine eut pleine liberté de contempler les voluptueux contours et les admirables proportions de ses membres. Elle se dépeuilla du dernier vêtement, et s'approchant du bain préparé pour elle, elle mit son pied dans l'eau: le froid la saisit, elle le retira. Quoiqu'elle ne se douta pas qu'on l'observât, un sentiment naturel de pudeur la portait à voiler ses charmes, et elle se tenait hésitante, au bord de la baignoire, dans l'attitude de la Vénus de Médicis. A ce moment un linot apprivoisé vola vers elle, plongea la tête entre ses seins, et les becqueta en jouant. Antonia, qui souriait, essaya en vain de se délivrer de l'oiseau; il lui fallut lever les mains pour le chasser de son délicieux asile. Ambrosio n'en put supporter davantage: ses désirs s'étaient tournés en frénésie.

- Je cède ! cria-t-il en jetant violemment le miroir à terre; Mathilde, je vous suis ! faites de moi ce que vous voulez!" (W, p.312).

Cet érotisme de conte des Mille et Une Nuits, un peu trop mignon, est un des charmes désuets du Moine. Dans la visée d'une adaptation littéraire, Artaud aurait dû, en toute logique, en appuyer les traits; c'eût été en assurer une part de succès. Mais il se contente de le restituer sans l'augmenter. Et même il en élimine quelques passages: tel ce portrait grivois d'Antonia qu'Ambrosio vient de dénuder, après lui avoir appliqué le Myrte magique (W, p.343). Car ce n'est pas cette face souriante de l'érotisme qui l'intéresse, finalement pardonnée par toute morale malgré son léger parfum de péché qui en renforce le goût. D'ailleurs, ce n'est pas non plus le style érotique qui domine dans le Moine: "l'érotisme macabre et malsain du Moine le situe en marge de la classique tradition du libertinage européen du XVIII^{ème} siècle, associé, le plus souvent, à un anticléricalisme de circonstance", conclue M. Lévy (25, p.349).

Cet anticléricalisme est évidemment présent dans le roman, mais il peut être intégré; nous l'avons vu, au projet moral de Lewis, et, de ce fait, sa qualité subversive se trouve amortie par le rôle moral qu'il joue. D'autre part, il est regardé avec une relative bienveillance: le couple Agnès/Raymond, qui s'abandonne au moment d'être surpris par doña Rodolfa, les nonnes accueillant Théodore avec des motifs naïvement ambigus, la déclaration de Mathilde contre le célibat religieux (W, p.260), sont d'autres occasions de moraliser, mais ne sont pas d'une gravité déterminante dans le récit.

C'est un tout autre projet que cherche à mettre à jour Artaud; sans doute est-il présent en germe dans le texte de Lewis dont la valeur subversive, malgré tous les garde-fous prétextés, est latente. Artaud va souligner autant que possibles thèmes sadiens présents chez Lewis, pour réveiller cette part à la fois violemment subversive et intensément créatrice que le Surréalisme avait mis dans les oeuvres du Divin Marquis:

- érotisme et profanation: c'est évidemment le couple Ambrosio/mathilde qui constitue la base de ce thème, essentiel au Moine, mais il est aussi repérable dans le rêve de Lorenzo, dans la concupiscence du moine pour ses pénitentes, dans la relation singulière établie entre Ambrosio et le portrait de la Madone (W, p.58-59 & 102), dans le récit du mariage parodique de Marguerite (W, p.150), dans le récit de Béatrice (W, p. 205).

-érotisme et violence: sadisme et masochisme sont très abondamment présents chez Lewis, sous des formes plus ou moins symboliques: chantage au suicide de Mathilde qui se découvre le sein en se menaçant d'un poignard (W, p.86); surtout les trois tentatives de viol d'Antonia par Ambrosio: "le moine licencieux ne tint pas compte de ses prières: il persista dans son dessein, et se mit en devoir de prendre encore de plus grandes libertés. Antonia priait, pleurait, et se débattait: épouvantée à l'excès, bien que sans savoir de quoi, etc." (W, p.302); ensuite: "ses désirs étaient montés à cette frénésie dont les brutes sont agitées; il résolut de n'en plus retarder l'accomplissement un seul instant, et d'une main impatiente il se mit à arracher les vêtements qui l'empêchaient d'assouvir sa fureur" (W, p.344); enfin: "cet effroi,

au contraire, cette répugnance manifeste, cette résistance incessante, ne faisaient qu'enflammer les désirs du moine, et prêter de nouvelles forces à sa brutalité (...). Il étouffa ses cris sous les baisers, la traita avec la grossièreté d'un barbare éhonté, marcha de liberté en liberté, et dans la violence du désir lascif, blessa et froissa ses membres si tendres. Sans faire attention aux pleurs, aux cris, aux prières, il se rendit peu à peu maître d'elle, et ne quitta sa proie que lorsqu'il eut consommé son forfait et le déshonneur d'Antonia" (W, p.346).

C'est ainsi que nous nous accordons tout à fait avec M. Lévy, quand il écrit: "le destin d'Antonia est plus près, dans ses grandes lignes, de celui de Justine, que de celui de Pamela ou de ses innombrables "filles". La vertueuse adolescente, traquée par la persévérante lubricité du moine, physiquement vulnérable, exposée aux coups répétés d'un sort ironique et cruel, est l'image parfaite de la victime aux abois, de l'héroïne souffrante si chère au coeur de Sade" (25, p.351).

Avec les couples "sadiens" Marguerite/Baptiste et Agnès/Abbesse, et dans la scène du lynchage de cette dernière, il y a une coloration érotique nouvelle, qui est bien loin de l'esprit somme toute bon enfant de la tradition libertine "à la Cleland". Sado-masochisme, sacrilège, inceste, voilà des thèmes autrement plus compromettants! A cela, il faut ajouter un complément de taille: ni l'auteur, ni le lecteur, ne restent indifférents devant la charge érotique du texte: cette jouissance de l'écriture interdite, et cette face sombre de l'érotisme, nous amènent à approfondir les relations entre Lewis et Sade, qui apparaît plus proche de lui que Cleland.

Une première constatation s'impose: Lewis (1775-1818) et Donatien-Alphonse-François, marquis de Sade (1740-1814) sont contemporains. A l'articulation des deux siècles, on peut parler d'une certaine homogénéité de la culture européenne, à peu de choses près, sous la domination (en perte, mais encore vive) de la France intellectuelle. Les oeuvres françaises, donc, et allemandes, anglaises, entr'autres, circulent en Europe; sans compter qu'on voyage beaucoup. C'est pourquoi il reste certain que Sade a lu le roman de Lewis, et seulement probable que Lewis ait lu les romans de Sade.

Car pour ce qui est de Sade, on a de lui la preuve qu'il a lu le Moine, dont il écrit: "il n'y a ni conte ni roman dans toutes les littératures de l'Europe où le genre sombre soit porté à un degré plus effrayant et plus pathétique" (note 9).

Il en donne même une analyse sociologique dont la nouveauté et la pertinence en font un texte tout à fait actuel, et qui confirme le caractère collectif du roman de Lewis (cf. supra p.): "peut-être devrions analyser ici ces romans nouveaux, dont le sortilège et la fantasmagorie composent à peu près tout le mérite, en plaçant à leur tête le Moine, supérieur, sous tous les rapports, aux bizarres élans de la brillante imagination de Radgliffe (sic); mais cette dissertation serait trop longue, convenons seulement que ce genre, quoiqu'on en puisse dire, n'est assurément pas sans mérite; il devenait le fruit indispensable des secousses révolutionnaires, dont l'Europe entière se ressentait. Pour qui connaissait tous les malheurs dont les méchants peuvent accabler les hommes, le roman devenait aussi difficile à faire, que monotone à lire: il n'y avait point d'individu qui n'eût éprouvé, d'infortunes en quatre ou cinq ans que n'en pouvait peindre en un siècle, le plus fameux romancier de la littérature; il fallait donc appeler l'enfer à son secours, pour se composer des titres à l'intérêt, et trouver dans le pays des chimères, ce qu'on savait couramment en ne fouillant que l'histoire des hommes dans cet âge de fer. Mais que d'inconvénients présentait cette manière d'écrire ! l'auteur du Moine ne les a pas plus évités que Radgliffe; ici nécessairement de deux choses l'une, ou il faut développer le sortilège, et dès lors il n'intéresse plus, ou il ne faut jamais lever le rideau, et nous voilà dans la plus affreuse invraisemblance. Qu'il paraisse dans ce genre un ouvrage assez bon, pour atteindre le but sans se briser contre l'un ou l'autre de ces écueils, loin de lui reprocher ses moyens, nous l'offrirons alors comme un modèle" (note 10).

Mais Lewis, à l'inverse, a-t-il lu Sade? Cette hypothèse est proposée par Maurice Heine: "toutefois si vraiment dans la littérature française il (Lewis) avait cherché ce qu'il aurait pu y trouver de fantastique et de noir" (23, p.77), on conviendra que ce n'est guère dans les romans de Diderot, comme le suggère Alice M. Killen, qu'il pouvait satisfaire ses

curiosités. S'il nous est permis, à notre tour, d'émettre une hypothèse, nous voyons mieux ce jeune homme de seize ans, à la faveur d'un voyage qu'il fit à Paris en 1792, acquérant un exemplaire de Justine, dont la troisième édition venait alors de paraître dans la célèbre collection de Cazin" (20, p.226).

Quoiqu'il en soit, Sade est le sommet de la vague de fond du libertinage philosophique qui parcourt tout le XVIII^{ème} siècle; et même s'il n'est pas directement influent sur Lewis, comme Sade l'analyse lui-même très bien, ses idées sont portées par le temps et ses contraintes, et son influence ne peut être niée dans les oeuvres qui suivront les siennes. On peut même dire, comme M. Heine, que "si le roman de terreur ne peut être proscrit de l'art littéraire, il est inévitable que Sade y regagne le rang de créateur auquel il a droit" (20, p.231). Or, M. Heine faisait paraître ces lignes dans un numéro de la N.R.F. de 1933, quelques mois après Le Moine, et il est évident que l'adaptation d'Artaud se situe à un moment où grâce à l'avant-garde littéraire, le Roman Noir et l'oeuvre sadienne étaient mis à jour, et leurs rapports rendus évidents.

Ainsi c'est un même courant qui nourrit ces deux auteurs, l'un plus audacieux que l'autre, sans doute, mais pas tant que leurs affinités ne puissent être relevées, même par le prude Aurélien Digeon, qui écrit en 1940: "cet effroyable roman satanique (le Moine), écrit par un tout jeune homme, qui avait eu la tête tournée par les légendes des fantastiques allemands, accumule à plaisir les horreurs les plus énormes: âme vendue au diable, assassinats, viol, inceste, séjour prolongé dans un ^achârnier, avec description des corps décomposés... Quel chemin depuis Lovelace ! Et pourtant le Lovelace de Richardson, sa furie sexuelle, le plaisir qu'il éprouve à faire souffrir sa victime, à la souiller, et d'autre part les pleurs de Clarissa, et son goût du malheur, et cette étrange prédilection qu'elle semble éprouver pour la mort, tout cela est bien à l'origine des excès auxquels arrive le roman sentimental avec Lewis. Il ne semble pas que la filiation soit niable, ni la dégénérescence. Déjà chez Pamela, chez Clarissa elle-même, se devine le plaisir du frisson

peureux. Elles sont terrifiées, et jouissent de l'être; mais elles n'osent pas s'avouer à elles-même ce mystérieux plaisir, qu'elles goûtent de nouveau en le décrivant." (17, p. 86)

Nous lui laissons la responsabilité de son jugement de "dégénérescence"... ou plutôt nous y voyons un effroi réel devant la valeur subversive du texte de Lewis; car elle s'y développe clairement, alors qu'elle était refoulée et compensée dans les Romans Gothiques précédents: "il reste que le "sadisme" du Moine accentue l'aspect trouble d'une oeuvre déjà équivoque par bien des côtés, et qui l'éloigne plus encore de la tradition libertine telle qu'avait contribué à l'établir John Cleland. M. André Parreaux (35) a raison d'écrire que le Moine, pour qui le lit de près, est un roman beaucoup plus pernicieux qu'il ne parut à Mathias et aux critiques les plus sévères de l'époque. L'ombre qui plane sur ce livre est bien plus dense et menaçante, parce qu'elle est plus proche et plus réelle, que celle que projettent les ailes du Méphisto légendaire: elle est le noir reflet des abîmes intérieurs où nous guide le très humain marquis. Au contact de Sade, la légende germanique de Faust se fonde, s'incarne, et trouve sa vérité charnelle" (25, p.353).

Donc, le parallèle avec Sade met bien en évidence la parenté profonde que Lewis entretient secrètement avec lui; ce parallèle, Artaud, en éliminant, comme nous l'avons vu, les excuses du projet moralisant, le fait plus évident. C'est aux fondements de la Morale et finalement, de toute Valeur, que Sade s'était attaqué; c'est à ce titre que les surréalistes l'apprécieront dans leur projet de subversion absolue; c'est à ce titre qu'Artaud rendra plus évident le "scandale" de sa présence sous la défroque d'Ambrosio...

M. Lévy insiste sur cet aspect du Moine, qui est sans doute resté inconscient pour Lewis, et que les surréalistes ont mis en avant: "Le Moine fut d'abord un livre scabreux, avant d'être oeuvre d'imagination. Mais la réflexion qu'il provoqua sur les rapports de l'éthique et du fantastique influença durablement les développements du genre créé par Walpole. Dans le Château d'Utrante, pas plus que dans Le Vieux Baron Anglais, ne s'était posé le problème de la moralité. Ces oeuvres n'avaient bousculé la mentalité d'alors que dans le domaine des habitudes intellectuelles, et avaient maintenu le Rêve dans le cadre des institutions établies. Le Moine, au contraire,

prit l'allure d'un défi contre ce que la société avait de plus vital et de plus sacré, très certainement du reste, à l'insu du jeune auteur. Il est tout à fait improbable qu'il ait voulu le scandale. Et si le mouvement surréaliste, en France, a fait, assez légitimement, du Moine le symbole de ses revendications, c'est en vertu du principe qu'il y a toujours plus, dans une oeuvre d'art, que ce qu'a voulu y mettre l'auteur, et qu'elle ne lui appartient plus, dès lors qu'elle est publiée" (25, p.364). Cette dernière remarque est à rapprocher de celle de faisait Artaud pour expliquer les éventuelles distorsions de son adaptation, en mettant en avant ces aspects que le Moine tenait caché dans son épaisseur: "on peut dire en somme de l'auteur qu'il a été dépassé par son sujet" (VI, p.408).

Appuyé sur ce principe, Artaud va procéder à l'exhumation et à la mise en valeur des éléments sadiens du roman; c'est un des aspects les plus nets de son appropriation du Moine.

Artaud, Lewis, et Sade:

Quand le texte de Lewis reste abstrait, indirect, et multiplie les euphémismes, Artaud le décape, lui rend l'expression directe que Lewis n'avait pas osé lui donner: témoin la nouvelle version qu'il rend d'un passage éminemment sadique, le lynchage de l'abbesse:

- Lewis: "les mutins, tout entiers au désir d'assouvir leur vengeance barbare, refusèrent de l'écouter, lui prodiguèrent tous les genres d'insultes, l'accablèrent de boue et d'ordures, et l'appelèrent des noms les plus odieux: ils se l'arrachèrent les uns aux autres, et chaque nouveau bourreau était plus atroce que le précédent. Ils étouffèrent, sous leurs hurlements et leurs imprécations, ses cris suppliants, et la traînèrent par les rues, en la frappant, en la foulant aux pieds, en la soumettant à tous les actes de cruauté que peuvent inventer la haine et la fureur vindicative" (W, p.405).

- Artaud: "les mutins tenaient leur vengeance et ils n'étaient pas prêts de la laisser aller. Ils prodiguèrent à la supérieure les insultes les plus immondes, la traînèrent à terre et lui remplirent le corps et la bouche d'excréments;

ils se la lançaient les uns aux autres, et chacun trouvait, pour l'accabler, quelque nouvelle atrocité. Ils piétinèrent ses cris à coups de bottes, la mirent nue et traînèrent son corps sur les pavés en la flagellant à mesure et en remplissant ses blessures avec des ordures et des crachats. Après l'avoir traînée par les pieds et s'être amusés à faire rebondir sur les pierres son crâne ensanglanté, ils la mettaient debout et la forçaient de courir à coups de pied." (A, p.319).

Il y a ici de toute évidence une jouissance symbolique de l'écrivain, qui est un des caractères de l'écriture de Sade; elle est d'ailleurs partagée par le lecteur, et la lecture devient l'occasion d'une jouissance coupable, fascination/répulsion.

Nous avons déjà vu qu'Artaud avait repris le thème de Lewis, sadien par excellence, du viol de l'innocente Antonia (cf. supra p.100). Il avait déjà développé en 1925 le même thème, dans une courte saynète dans laquelle, selon Gérard Lieber, il présentait "la mise en contact brutale de l'amour-pureté, de l'amour virginal, avec une sexualité monstrueuse, hideuse" (note II), et qui s'intitulait significativement Le Jet de Sang (I+, p.70).

L'inceste, autre voie de la subversion sadienne, sera rappelé pour mémoire, car Artaud en tire des effets que nous étudierons dans la troisième partie. Le couple central Ambrosio/Antonia ne doit pas faire oublier les relations plus étranges de Lorenzo et d'Agnès qu'Artaud indique par ce qui est presque un lapsus de la part du premier: "elle se jeta dans mes bras, m'embrassant comme un amant" (A, p.104 - addition). Mais l'inceste soeur-frère n'est pas le seul: on a vu à l'occasion du Rêve raconté par Artaud (supra, p.93), combien une charge maternelle fantasmatique habitait le personnage de l'abbesse, la Mère supérieure justement; dans le couple avorté Rodolfa/Raymond on retrouve le couple connu Phèdre/Hippolyte; enfin, dans le récit de Béatrice revu par Artaud, l'inceste mère/fils s'ajoute aux autres thèmes sadiens, en particulier le sacrilège, pour composer un tableau particulièrement agité...

Le sacrilège, donc, est un thème récurrent de l'univers d'Artaud. Nous en verrons plus tard la signification personnelle; citons seulement, pour montrer qu'il date des premiers

textes d'Artaud, ces quatre vers: (in Tric-Trac du Ciel, 1923)

"Ville de sperme et de scapulaire
Ville aux lits croisés dans le ciel
J'invite au festin sexuel

Jusqu'aux anges de tes églises" (I+, p.228).

Le sacrilège est toutefois un cheval de bataille du Surréalisme subversif; on sait l'emploi et la finalité qu'il a chez un de ses successeurs, Georges Bataille. On ne peut, à cette rubrique, que donner les deux versions de l'Histoire de Béatrice, la Nonne Sanglante, qui reste un modèle de réécriture du Moine selon Artaud:

Lewis: "Béatrice de Las Cisternas prit le voile de fort bonne heure, non de son propre choix, mais sur l'ordre exprès de ses parents. - Elle était trop jeune alors pour regretter les plaisirs dont ses vœux la privaient; mais dès que son tempérament chaud et voluptueux commença à se développer, elle s'abandonna librement à l'entraînement de ses passions, et saisit la première occasion de les satisfaire. Cette occasion se présenta enfin, après maints obstacles qui n^{avaient} fait qu'ajouter à la véhémence de se^s désirs. Elle parvint à s'évader du couvent, et s'enfuit en Allemagne avec le baron de Lindenberg. Elle vécut plusieurs mois dans le château de son amant, en concubinage avoué. Toute la Bavière fut scandalisée de sa conduite imprudente et déréglée. Ses fêtes rivalisaient de luxe avec celles de Cléopâtre, et Lindenberg devint le théâtre de la débauche la plus effrénée. Non contente d'étaler l'incontinence d'une prostituée, elle fit profession d'athéisme: elle ne perdit pas une occasion de se moquer de ses vœux monastiques et de tourner en ridicule les cérémonies les plus sacrées de la religion.

"Avec un caractère aussi dépravé, elle ne pouvait longtemps borner son affection à un seul objet. Peu après son arrivée au château, le frère cadet du baron attira son attention par ses traits fortement prononcés, par sa taille gigantesque et pas ses membres athlétiques. Elle n'était pas d'humeur à dissimuler longtemps ses inclinations; mais elle trouva en Othon de Lindenberg son égal en dépravation. Il répondit à sa passion tout juste assez pour l'accroître; et quand il l'eut montée au point désiré, il exigea pour prix de son

amour l'assassinat de son frère. La malheureuse acquiesça à cette horrible convention; une nuit fut choisie pour faire le coup. Othon, qui résidait dans un domaine à peu de milles du château, promit qu'à une heure du matin il l'attendrait au trou de Lindenberg, qu'il amènerait avec lui une troupe d'amis sûrs à l'aide desquels il ne doutait pas d'être en état de se rendre maître du château, enfin que son premier soin serait de l'épouser. Ce fut cette dernière promesse qui surmonta tous les scrupules de Béatrice, attendu que, malgré sa tendresse pour elle, le baron avait déclaré positivement qu'il n'en ferait jamais sa femme.

" La nuit fatale arriva. Le baron dormait dans les bras de sa perfide maîtresse, quand l'horloge du château sonna "une heure". Béatrice tira un poignard de dessous son oreiller, et le plongea dans le coeur de son amant. Le baron ne poussa qu'un gémissement effrayant, et expira. La meurtrière se hâta de quitter le lit, prit une lampe d'une main et de l'autre le sanglant poignard, et dirigea sa course vers la caverne. Le portier ne refusa pas d'ouvrir sa porte à une personne qu'on redoutait plus au château que le seigneur même. Béatrice gagna sans obstacle le trou de Lindenberg, où, comme il l'avait promis, elle trouva Othon qui l'attendait. Il la reçut et écouta son récit avec transport; mais avant qu'elle n'eût le temps de demander pourquoi il venait sans escorte, il la convainquit qu'il ne voulait aucun témoin de leur entrevue. Impatient de cacher la part qu'il avait dans le meurtre, et de se délivrer d'une femme dont l'atroce et violent caractère le faisait trembler avec raison pour sa propre sûreté, il avait résolu de briser son coupable instrument. S'élançant soudain sur elle, il arracha le poignard de sa main; il le lui plongea au sein, encore tout fumant du sang de son frère, et lui ôta la vie à coups redoublés" (W, p.205 à 207).

Artaud: "Elle prit le voile de fort bonne heure, non de son plein gré, mais sur l'ordre exprès de son père. Elle était trop jeune, certes, pour se faire une idée de l'état de ^esravage tant moral que physique auquel elle se condamnait. Mais, un jour, la nature reprit le dessus et elle s'abandonna sans vergogne à toute la frénésie de ses passions. Elle connut, on ne sait comment, le baron de Lindenberg, dont elle devint la

maîtresse et qui l'emmena en Allemagne après un mémorable enlèvement. Arrivée là, ses désordres ne connurent plus de frein; ce n'était toutes les nuits que fêtes luxurieuses, démonstrations sacrilèges, débauches et dilapidations. Habillée en religieuse, elle sermonnait ses convives, singeait les cérémonies sacrées qu'elle transformait en rites obscènes. L'argent de la baronne coulait à flots, les libertins se multiplièrent, mais le scandale de cette soeur défroquée, et qui, non contente de prostituer ses vœux, faisait profession d'incrédulité, et appelait toutes les nuits les foudres de Dieu sur sa tête, déborda, et de loin, le fief de Linden-berg. Un vent de lubricité gratuite, de basse sorcellerie, souffla de là sur l'Allemagne, à tel point qu'on s'en émut à la Cour de Rome, et la légende raconte qu'un projet singulier germa dans les têtes retorses des vieux inquisiteurs; je ne soutiendrai pas, d'ailleurs, qu'il ne s'y mêlât en parts égales, autant que la volonté avouée d'empêcher plus longtemps de se perdre les âmes que la pécheresse livrait chaque nuit aux prestiges de Satan, une sorte de volupté de l'esprit, tout aussi coupable que l'autre, et à laquelle leurs âmes de prêtres ne manquèrent pas de se livrer avec un total consentement. Avec le tempérament qu'on lui connaissait, les amants se succédaient dans la couche de la fausse baronne avec une surprenante rapidité; le baron était depuis longtemps cocu, mais il n'était pas à une lâcheté près pour garder près de lui le corps, à défaut du coeur, de la pernicieuse enchantresse. Celle-ci s'avisa un jour que le baron avait un fils du premier lit qui devait être alors dans la fleur de l'âge, et elle résolut de ne pas se priver plus longtemps de la satisfaction de se donner à lui. Or ce fils, à ce moment-là, était mourant. Consumé d'une maladie mystérieuse, il ne quittait plus guère son lit et passait son temps, enfermé dans sa chambre, à écouter les bruits pas très éloignés des luxures nocturnes dont les images venaient troubler ses angoisses de moribond. On ne sait à la suite de la délation de quel confesseur le monstrueux désir de la NONNE parvint aux oreilles des inquisiteurs. Il n'y avait pas de loi terrestre qui permit d'arrêter les débordements de cette fille de Satan. D'autre part, il ne fallait guère songer à sauver son âme, à elle,

car qui aurait répondu de toutes celles qu'elle avait amenées à leur perte? La sauver eût été aussi immoral qu'inhumain, diamétralement opposé à l'ordre de Dieu sur terre; il fallait lui enlever tout moyen de salut, et, pour que sa perte fût encore plus complète, provoquer d'une manière ou de l'autre, mais toujours indirectement, sa mort dans l'impénitence et faire de cette mort un exemple de terreur pour les libertins, un enseignement et une leçon pour les faibles et les hésitants, mais surtout une image de réconfort pour les autres: les justes, les prédéstinés!

"Je ne vous garantis pas l'authenticité de la légende, pas plus que je ne vous garantis le romantisme un peu excessif et puéril de toute cette histoire, mais voici à peu près comment les choses se sont passées:

"Le prêtre qui servait pour les messes noires de la baronne (et qui n'en avait pas pour cela rompu avec l'église dont il n'était d'ailleurs que l'envoyé très fidèle et très secret) sut inspirer au baron la terreur salutaire d'un trépas peut-être proche, et il parvint à le mettre de moitié dans ses projets. Il le décida à interdire à quiconque d'approcher son fils mourant, puis, quand celui-ci eut trépassé, il annonça hautement sa prochaine guérison. Cependant, dans les couvents de l'Europe entière, un novice grand et fort, portant beau et aussi ressemblant que possible avec le mort, fut patiemment recherché. Le pape le délia de ses vœux, et, lui enjoignant de pécher pour le bien de l'Eglise et le salut des justes, il lui rendit sa liberté.

"On lui fit gagner nuitamment le château de Lindenberg, puis, à quelques temps de là, au milieu d'une orgie nocturne, le baron le présenta à ses convives comme son fils, non pas guéri, mais, pour ainsi dire, ressuscité. Ce qui était prévu arriva, la baronne s'enflamma tout de suite, et la chose se fit sans plus de façon.

"Mais le faux baronnet, l'ancien novice, un instant affolé par la débandade brusque de ses sens, se ressaisit; il maintint aussi longtemps qu'il le fallut sa complice dans un état d'affolement favorable à ses projets: la baronne, au milieu de l'étalage d'un luxe qui ne lui appartenait pas, n'était en somme qu'une concubine et elle brûlait de légitimer sa situation au milieu du fief de Lindenberg. Quant au baronnet, il

avait fini par prendre son rôle au sérieux, il se croyait maintenant le fils du baron, mais il n'était rien tant que son père vivait, et tout son art, à partir de cet instant, consista à faire croire à la baronne que l'idée du crime nécessaire pour les affermir l'un et l'autre dans la possession des biens de son père avait germé en même temps dans leurs deux cerveaux.

"Il lui donna rendez-vous pour le 5 mai de cette année-là, à minuit, au lieu-dit Trou de Lindenberg; il serait là avec quelques amis armés; elle aurait pour mission d'y amener son amant que l'on poignarderait et dont on ferait disparaître le cadavre, puis tous, revenant en armes et masqués, se présenteraient brusquement dans la salle du festin, terroriseraient les convives, et à quelque temps de là, une fois calmée l'émotion du massacre et son souvenir suffisamment effacé, la baronne et lui, devenus les héritiers légaux de son père et les maîtres de son titre, s'installeraient ^osiennellement comme époux dans la baronnie de Lindenberg.

"Habillée en nonne, armée d'un poignard et portant de la main gauche une lanterne qu'elle élevait au-dessus de sa tête pour éclairer sa route, Béatrice pénétra à l'heure dite dans la caverne où les spadassins étaient postés.

"Elle poussait devant elle son malheureux époux à qui je ne sais quel mélange avait enlevé toute conscience de lui-même; il pénétra dans la caverne comme un automate, et l'on ne sait quelle impulsion absurde le poussa tout à coup à rire à gorge déployée. La réaction fut immédiate: la baronne qui le suivait fut pareillement secouée par ce rire, et, d'un coup rude et comme mécanique, elle lui plongea par trois fois son poignard dans le coeur. Il s'écroula le sourcil à la bouche. La NONNE n'avait pas bougé de place; et elle fixait sans trouble son nouvel amant, qui, sans hésitation, et comme s'il exécutait les gestes d'un rôle depuis longtemps appris, arracha le poignard des mains de la nonne et le lui plongea à son tour, et par trois fois, dans le coeur. Puis il le jeta au loin et, s'essuyant sur la coiffe blanche de la religieuse, il s'enfuit sans tourner les yeux". (A, pp.172 à 177)

Le texte d'Artaud, remarquons-le avant tout, est deux fois

plus long que celui de Lewis. L'importance des additions, comme nous l'avons dit, détermine l'intérêt qu'Artaud a entretenu pour ce passage. Comme on l'a lu, Artaud développe tous les détails provocants de Lewis: la lubricité de la Nonne, les manifestations d'impiété, les détails de l'assassinat; mais il en ajoute de nombreux autres: l'émotion de Rome, le complot des inquisiteurs, l'inceste belle-mère/fils, l'assassinat du baron dans la grotte. Artaud, finalement, augmente si allègrement les invraisemblances du récit, qu'il s'en excuse par avance en demandant l'indulgence du public; c'est dire s'il ne faut pas prendre le texte au pied de la lettre, mais bien le considérer comme un jeu d'écriture, une sorte de parodie du genre par l'adaptateur, et l'occasion d'en dévoiler la force symbolique.

Car ce qui est au centre des préoccupations de Sade, de Lewis, de façon peut-être inconsciente, d'Artaud, de Breton, de façon plus délibérée, c'est que l'acte même d'écrire doit être l'occasion de la subversion, en tant qu'il est à la fois respect des règles du langage et éventuel exercice de la liberté, lieu de jouissance.

Ainsi, Artaud écrit à propos d'un autre texte cet aveu, qu'on peut reprendre au compte du Moine: "jamais je n'ai trouvé un tel bonheur de langage que dans ce texte où je vantais le mal et dans les parties où je le vantais le plus" (XI, p. 52).

Cette jouissance du texte, on la retrouve dans la multiplicité des formules sadiennes du Moine:

- ces métaphores, par exemple: "un regard plein du mépris le plus sanglant" (A, p.62); "Marguerite (...) semblait pareille au sang qui va gicler de la plaie" (A, p.II6); "elle fixa sur Lorenzo un oeil sanglant et venimeux, sa physionomie prit une affreuse teinte d'écarlate" (A, p.204); "son visage se révolta et il sembla au moine que les plus viles passions y projetassent leur jet sanglant" (A, p.36I);
- ces images violentes: "sa bouche dégorgea un sang noir" (A, p.II7); "elle se mit à se frapper le sein et à se déchirer la face" (p.I85); "je sentis ces paroles tomber sur moi comme autant de coups de stylet" (p.I58); "un bassin d'or contenant deux gigantesques yeux humains qui paraissaient aussi vivants et aussi surchargés de veines et de détails que s'ils venaient

d'être arrachés" (p.310); "voyant ses yeux où semblait encore battre la vie, ils s'amuserent à les lui crever" (p. 431).

- enfin, ces véritables "lapsus"...: "mon bourreau adoré" (A, p.187); ou ces formules proprement sadiennes: "toute son hypocrisie arrivait à peine à lui masquer la nature odieuse et lubrique des sentiments qui le poussaient vers l'innocente Antonia" (p.224); "tu as bu le sang de deux innocentes; Antonia et Elvire ont péri de ta main! cette Antonia que tu as violée était ta soeur! cette Elvire que tu as assassinée était ta mère! Tremble, abominable hypocrite, parricide inhumain, ravisseur incestueux!" (A, p.428) - comble d'ironie, c'est le Diable qui fait les ultimes sermons!

Mais au contraire de Lewis qui fait de tant de spectacles de perversion une leçon morale, Artaud pousse le texte vers ce que ce pieux projet garde latent: la jouissance du mal sous le couvert du texte, et la transgression poussée au point le plus élevée libère l'être de la contrainte morale et même réelle. Car ce n'est pas sur la piètre balance des valeurs que se mesurent les forces mises en jeu symboliquement par l'exercice du mal; c'est une magie noire qu'on lance, des énergies qu'on libère, des apparences qu'on dynamite.

Plus tard, en 1934, Artaud fait jouer une pièce où l'acteur principal atteint ce point fascinant et dangereux où les valeurs n'ont plus cours; Cenci déclare: "si bas que je me prostitue, mon esprit est ailleurs, mon âme ailleurs. Je ne compose plus avec l'existence, je méprise plus encore le bien que le mal. L'héroïsme me fait chier, la moralité me fait chier.

"Ça ne veut plus rien dire, ça ne compte plus" (V, p.143).

Tout au fond, la subversion apportée par Sade aboutit à un désordre absolu: "je ne crois ni au Bien ni au Mal" (I++, p. 52). Et ce cul de basse-fosse, ce tourbillon sans repère, est-ce l'impasse dont parlait Breton, en faisant cas de l'attitude libertaire extrême d'Artaud?

Sans doute. Mais pas tout à fait, si l'on considère que, comme dans le projet surréaliste (de Breton, du moins, ce en quoi il s'est détaché de Dada), cette subversion absolue est seulement un moment dans un mouvement positif de Recréation absolue, qui rend au préalable nécessaire cette catharsis.

Car seul celui qui est descendu dans les profondeurs secrètes de la nature humaine peut espérer atteindre à une pureté de cette même nature; c'est ce qu'un auteur que les rapports de l'érotisme et du Mal ont longtemps fasciné, Georges Bataille, écrivait: "il s'agit d'ouvrir la conscience à la représentation de ce que l'homme est vraiment. Devant cette représentation, le christianisme s'est dérobé. Dans leur ensemble, sans doute, les hommes doivent à jamais se dérober, mais la conscience humaine, - dans l'orgueil et dans l'humilité, avec passion, mais dans le tremblement -, doit s'ouvrir à l'horreur au sommet. La lecture aujourd'hui facile des oeuvres de Sade n'a pas changé le nombre des crimes - pas même celui des crimes sadiques - mais elle ouvre en entier la nature humaine à la conscience de soi" (2, p.108).

Et sur l'espace net dégagé par une lucidité aussi redoutable que radicale, le surréalisme fonde ses nouvelles valeurs. Et si Breton continue de revendiquer l'aspect sombre de l'érotisme, l'aspect sadien, il tient à sa valeur créatrice, positive. Il guette le sourire d'Eros après ses flèches: l'Amour de la vie. "Amour, seul amour qui soit, amour charnel, j'adore, je n'ai jamais cessé d'adorer ton ombre vénéneuse, ton ombre mortelle. Un jour viendra où l'homme saura te reconnaître pour son seul maître et t'honorer jusque dans les mystérieuses perversions dont tu l'entoures" (II, p.110).

L'Amour de la Vie:

A l'érotisme coupable de Lewis, Artaud substitue un érotisme symbole de la liberté des sujets, levier de transformation souterrain, dans lequel le Mal sert d'aliment au foyer qui régénère l'éthique et la réalité. Il propose une métaphysique créatrice du Désir: "la scène dans le souterrain, pour qui veut la voir sous son vrai jour, se dépouille de son romantisme apparent, de ses flux et reflux de cadavres, de son abjecte odeur trop purement physique, pour prendre l'aspect d'un coup de sonde dans tous les bas-fonds du hasard et de la chance, et, revêtue du plus scintillant aspect métaphysique, devenir un appel pressant, frénétique, à l'amour dans la liberté" (A, p.10).

Et si Artaud prend autant de temps pour énumérer les "barrières" que Lewis accumule autour du viol d'Antonia, c'est pour montrer combien, plus les obstacles sont grands, plus leur transgression demande une énergie "surréelle", et plus l'Eros prouve sa toute-puissance symbolique.

On comprend, à la lecture d'une telle déclaration, ce qu'Artaud exige doublement: d'une part, le refus du charnel, du physique, du matériel ("son abjecte odeur trop purement physique"); d'autre part, l'instauration d'un "aspect métaphysique" qui reste vague mais chargé de tous les espoirs. Le peu de clarté d'un tel système laisse présager de sa future critique (celle de Breton, en particulier) en tant que "mysticisme". Il n'empêche que les fondements d'une telle aspiration sont ceux du Surréalisme: le Désir est une dynamique, la force générale d'épuration et de re-création du réel.

L'amour, et donc la Femme, jouent un rôle important, et constituent des thèmes récurrents, dans les textes et les théories surréalistes; il en est de même dans Le Moine...

André Breton rappelle cette constante du mouvement surréaliste, dans un texte tardif, daté de 1953, Du Surréalisme dans ses oeuvres vives: "le surréalisme n'a jamais été tenté de se voiler le point de fascination qui luit dans l'amour de l'homme et de la femme. Il l'eût pu d'autant moins que ses premières investigations, comme on l'a vu, l'avaient introduit dans une contrée où le désir était roi" (10, p.182).

C'est ainsi qu'en parlant du Moine dans le Premier Manifeste du Surréalisme (1924), Breton avait accordé une large part au commentaire du personnage de Mathilde, non pas qu'il admirât en elle une séductrice perverse, entraînant le mâle à sa perte, mais une figure singulière et ambiguë de la Femme, éternelle tentation de l'homme, source dynamique de la surréalité: "le personnage de Mathilde, en partie, est la création la plus émouvante qu'on puisse mettre à l'actif de ce mode figuré en littérature. C'est moins un personnage qu'une tentation continue. Et si un personnage n'est pas une tentation, qu'est-il? Tentation extrême que celui-là. Le 'rien n'est impossible à qui sait oser' donne dans le Moine toute sa mesure convaincante" (7, p.25).

De toute évidence, c'est la relation amoureuse qui struc-

ture la narration, dans le Moine. Les couples formés ou séparés y sont nombreux; peu de personnages échappent à cette figure de base (le Juif Errant, Cunégonde, les religieuses, - et encore dans le cas de Théodore..., etc.). Ambrosio et Mathilde forment le centre; et d'ailleurs leur couple est provisoire, bientôt relayé par Ambrosio/Antonia, qui perturbe à son tour Antonia/Lorenzo, lequel finira par se fixer enfin dans le couple Lorenzo/Virginie. Un autre axe est représenté par le couple Agnès/Raymond, un moment perturbé par deux êtres solitaires et donc travaillés par le Désir: Rodolfa, et surtout l'Abbesse. En satellites, d'autres formations: Elvire et son mari Gonzalvo, double malheureux du couple Antonia/Lorenzo; Marguerite et son premier mari, puis son second, Baptiste; Béatrice, bien sûr, qui est aussi une figure très lourdement chargée d'érotisme malsain, et ses deux amants (beau-frère ou beau-fils selon Lewis ou Artaud); enfin, en marge, Christobal et Léonella, Jacinthe et ses prétendants, etc., forment des parodies burlesques, reflets déformés de la figure essentielle où la femme joue un rôle majeur: le couple. Il ne faut pas non plus oublier l'épilogue mystérieux de Lewis, appelant à la pitié une "dame hautaine" inconnue...

Mais la puissance d'Eros est présente par le métalangage: c'est dans un poème intitulé l'Amour et la Vieillesse, que Lewis intervient directement, qu'il expose son opinion:

Lewis: "... While soft Ancreon sings the power and praise of
-----)love.

Soon as that name was heard, the woods
Shook off their snows; the melting floods
Broke their cold chains, and winter fled away.
Once more the earth was decked with flowers;
Mild zephyrs breathed through blooming bowers;
High towered the glorious sun, and poured the blaze of day"
(L, p.177)

Wailly: "... tandis que le doux Anacréon chante le pouvoir
et l'éloge de l'amour.

A ce moment, les forêts secouèrent leur neige; les flots, se fendant, brisèrent leurs chaînes de glace, et l'hiver s'enfuit. De nouveau, la terre se para de fleurs; de tièdes zéphyrus traversèrent les bocages verdoyants; le soleil monta

dans sa gloire, et versa les feux du jour" (W, p.231).

La puissance d'Eros est un topos chez Lewis; elle est reprise par les surréalistes avec une valeur beaucoup plus actuelle, plus symbolique, c'est-à-dire non limitée au champ particulier et châtré des métaphores répertoriées et des allégories de bon goût.

Elle ne prend une valeur théorique généralisée qu'avec les travaux de Freud, dont on sait l'importance qu'ils eurent pour le Surréalisme; sur ce principe, il tentera de réduire les refoulements pour donner à la créativité des pulsions tout son développement. Sur le plan éthique, c'est au dépassement du principe de réalité qu'il vise idéalement, et le personnage d'Ambrosio représente symboliquement (au "figuré", dirait Breton) le sujet de cette transgression. En outre, le Moine présente des points d'accès à cet espace "où le plaisir est roi", soit, dans l'imaginaire, sur le plan du Rêve, soit, dans le réel même, et c'est sur le plan du Merveilleux.

L'adaptation d'Artaud porte les marques d'une recherche d'actualisation de ces thèmes: force du Désir, réalité du Rêve et présence du Merveilleux, déjà présent^s chez Lewis, mais nouvellement déchiffrés par l'entremise des travaux surréalistes.

Le Rêve:

Dès l'origine du mouvement surréaliste, le récit de rêve, toujours d'après les critiques freudiennes, a été l'un des moyens employés par les surréalistes pour rendre compte de certains phénomènes en marge du réel qui d'après eux introduisaient à la connaissance de la Surréalité. Artaud, pendant son passage à la Centrale Surréaliste, avait donné un compte-rendu de rêve où nous avons vu que Le Moine avait fourni le "matériau" de base (supra p.33). (note I2)

L'intérêt du Rêve est grand: c'est le passage de l'activité de contraintes qu'est la veille à une activité de l'esprit où le Désir est effectivement libre; c'est une expérience du surréel, encore confinée à la sphère symbolique, mais annonciatrice d'un éventuel état non-transitoire, où les règles du réel seraient celles du rêve. C'est essentiellement un moyen de connaissance, une avancée dans l'espace nouveau:

"je me livre à la fièvre des rêves", écrit Artaud, "mais c'est pour en retirer de nouvelles lois. Je cherche la multiplication, la finesse, l'oeil intellectuel dans le délire, non la vaticination hasardée" (I++, p.53). La surréalité, ce ne devrait être que la suppression du passage réalité-rêve, la généralisation de ce dernier état de l'être. Et le Moine, par certains aspects, rend compte d'une expérience onirique, soit en la suscitant, soit en en faisant le récit: "je ne me souviens dans aucune lecture avoir vu arriver sur moi des images, s'ouvrir en moi des images, avec ces sortes de plongées dans tous les dessous intellectuels de l'être, des images qui, dans leur aspect d'images, traînent après elles un véritable courant de vie prometteur comme dans les rêves, de nouvelles existences et d'actions à l'infini" (A, p.12). On voit bien comment les images sont des signes avant-coureurs (ou prétendus tels) d'une future transformation des structures du réel, et non pas des fantômes indépendants, à jamais relégués dans l'irréel et l'inactuel, même si classiquement l'onirisme peut-être l'occasion d'une révélation du futur, ce qui reste son seul prestige dans le roman de Lewis.

De même qu'on ne peut parler du sadisme latent et adapté du Moine, sans citer le Récit de Béatrice, on ne peut parler du Rêve sans citer le songe de Lorenzo (chapitre I).

Car Lewis a maintenu le rêve dans ses contraintes traditionnelles: prémonition avec le rêve de Lorenzo, (W, p.43); celui d'Elvire, où elle voit la menace peser sur sa fille (p. 344, A, p.270); celui d'Ambrosio, par lequel il a un avant-goût de l'Enfer... (W, p.484 & A, p.410) - et imaginaire érotique avec les songes licencieux d'Ambrosio (W p.106 & A, p.92).

Cependant le Songe de Lorenzo représente la coupure entre cette fonction traditionnelle et la fonction surréaliste; on va voir comment tous les indices par lesquels Lewis s'assure de l'irréalité de son récit sont gommés, au profit d'une ambiguïté nouvelle:

Lewis: "La nuit s'avavançait rapidement. Les lampes n'étaient point encore allumées; les faibles lueurs de la lune naissante perçaient à peine l'obscurité gothique de l'église. Lorenzo se sentit incapable de quitter la place. Le vide laissé

dans son coeur par l'absence d'Antonia, et le sacrifice de sa soeur, que don Christoval venait de rappeler à son esprit, l'avaient livré à une mélancolie qui ne s'accordait que trop bien avec l'ombre religieuse qui l'entourait. Il était toujours appuyé contre la septième colonne à compter de la chaire; un air doux et frais soufflait le long des galeries solitaires; les rayons que la lune dardait à travers les vitraux de couleur, teignaient de mille nuances diverses les voûtes sculptées et les piliers massifs; un profond silence régnait dans l'église, interrompu seulement par le bruit de quelque porte que l'on fermait dans le couvent voisin.

Le calme de l'heure et la solitude du lieu contribuèrent à nourrir la disposition mélancolique de Lorenzo; il se jeta sur un siège placé près de lui et s'abandonna aux prestiges de son imagination. Il pensa à son union avec Antonia; il pensa aux obstacles que pouvait rencontrer son désir; et une foule de visions changeantes lui passèrent devant l'esprit, tristes, il est vrai, mais non pénibles. Insensiblement, le sommeil s'empara de lui, et le cadre solennel de ses idées dans l'état de veille continua pour quelques instants d'influencer ses rêves.

Il se croyait toujours dans l'église des Capucins, mais elle n'était plus sombre ni solitaire: une multitude de lampes d'argent suspendues aux voûtes répandaient à flot la lumière; accompagné d'un coeur ravissant de voix lointaines, l'orgue emplissait l'église de mélodie; l'autel semblait décoré pour quelque grande fête; une compagnie brillante se tenait alentour, et Antonia était auprès; vêtue de blanc comme une fiancée, et rougissant avec tout le charme de sa modestie virginale.

Partagé entre l'espoir et la crainte, Lorenzo contemplait cette scène. Soudain, la porte qui conduisait au couvent s'ouvrit, et il vit s'avancer, suivi d'un long cortège de moines, le prédicateur qu'il venait d'écouter avec tant d'admiration. Le prieur imaginaire s'approcha d'Antonia.

- Et où est le fiancé? demanda-t-il.

Antonia sembla regarder dans l'église avec anxiété; involontairement, le jeune homme fit quelque pas hors de sa cachette; elle le vit, et sa joue se colora de plaisir; d'un

geste gracieux, elle l'invita à avancer. Il ne désobéit pas à cet ordre, il vola vers elle et tomba à ses pieds.

Elle recula un instant; puis le regardant avec une joie inexprimable: "Oui, s'écria-t-elle, mon fiancé! L'époux qui m'est destiné!"

Elle dit, et s'empressait de se jeter dans les bras de Lorenzo; mais avant qu'il n'eût le temps de l'y recevoir, un inconnu s'élança entre eux: sa taille était gigantesque, son teint basané, ses yeux féroces et terribles; sa bouche soufflait des masses de feu, et sur son front était écrit en caractères lisibles: "Orgueil ! Luxure ! Inhumanité !"

Antonia fit un cri; le monstre la saisit dans ses bras, et sautant sur l'autel avec elle, la tortura de ses odieuses caresses. Elle s'efforçait en vain de se soustraire à ses embrassements. Lorenzo vola à son secours; mais au moment où il allait l'atteindre, un grand coup de tonnerre se fit entendre. Aussitôt la cathédrale parut s'écrouler en débris; les lampes s'éteignirent, l'autel s'abîma et à sa place parut un gouffre qui vomissait des torrents de flammes. Le monstre y plongea avec un hurlement horrible, et dans sa chute il essaya d'entraîner Antonia. Ses efforts furent vains: animée d'une vigueur surnaturelle, elle se dégagea de l'étreinte du monstre; mais il lui avait arraché sa blanche robe. Aussitôt chacune de ses épaules déploya une aile resplendissante; elle prit son essor, et tout en s'élevant, elle cria à Lorenzo: "Ami! nous nous reverrons là-haut!"

Au même instant, la voûte de la cathédrale s'ouvrit, des voix harmonieuses montèrent au ciel, et la gloire où Antonia était reçue était composée de rayons si éblouissants que Lorenzo ne put en supporter l'éclat. Sa vue s'obscurcit, et il tomba par terre.

Quand il s'éveilla (...) (W, p.42 à 45)

Artaud: "L'ombre sortie des recoins gagnait l'abside avec rapidité. C'est à peine si une veilleuse tremblant devant l'image d'un saint perçait de loin en loin l'obscurité. Les pensées de Lorenzo s'accordaient avec la mélancolie solennel^{le} du lieu. Le vide laissé en lui par l'absence d'Antonia, la pensée de sa soeur cloîtrée et dont son ami venait de lui rappeler aussi cruellement le sacrifice, le remplissaient d'images funèbres.

Un écrasement subit le saisit, et comme un banc s'offrait à lui, il y tomba, plein de lassitude et de désolation.

Ainsi affalé, la tête dans les mains, son imagination se déchaîna. Tous les événements de l'après-midi se représentèrent à lui avec une acuité obsédante; et, par-dessus tout, l'idée de son mariage avec Antonia le tourmentait. Quels obstacles l'avenir lui réservait-il? Et comment sa famille accueillerait-elle ses projets? Don Christobal n'avait-il pas vu juste? Etait-il si sûr du consentement de son oncle Médina?

Toutes ces idées tourbillonnaient dans sa tête. Il éprouva tout à coup le besoin d'être dehors, au milieu de la place bleue, à l'air limpide; mais un sentiment mystérieux le retint. Il eut l'impression qu'il ne s'appartenait plus entièrement, qu'une présence obscure l'envoûtait. D'ailleurs, l'aspect de la cathédrale avait changé. L'obscurité gothique des nefs s'était soudain remplie de rumeur, de lumières. Une multitude de lampes d'argent suspendues aux voûtes mêlaient leur éclat aux rayons de la lune naissante. L'orgue emplissait l'église de mélodie. Au bout de la nef l'autel rutilait, comme paré pour une grande fête. Il voyait devant lui les mouvements d'une foule étrange, pleine de sourires et de chuchotements. Sa mère, morte, tenait par la main Antonia et la lui présentait avec une expression de reproche amer.

- Voilà, lui disait-elle, voilà l'ombre de ta malheureuse fiancée.

Antonia le regardait en rougissant; elle était à genoux devant lui et le contemplait avec un visage rempli d'une indicible joie.

- A partir de maintenant, lui disait-elle, tu es mien et je suis tienne, et même la mort ne nous a pas séparés...

Et leurs lèvres étaient sur le point de se rejoindre, pour la première fois, lorsqu'une forme brutale fendit l'air, les arrachant impitoyablement l'un à l'autre, tandis qu'une voix gigantesque clamait, clouant d'effroi Lorenzo:

Orgueil, Luxure, Inhumanité.

Une nausée le souleva. Il se sentit heurté par un souffle brusque. Dans un ciel d'orage, les rayons d'un soleil glacé frappaient par en-dessous Antonia qui s'envolait. Une joie étrange s'empara de lui, étroitement liée à l'envol de la forme mystérieuse. Et plus Antonia montait, et plus il sentait

croître son inexplicable ravissement. Tout était fini; mais qu'importait, en somme, puisque tout était sur le point de recommencer. C'était le début d'un nouveau monde et d'une nouvelle vie. A ses pieds, la terre roulait comme un astre désémparé.

Il en était là de son extase lorsqu'un nuage noir lui masqua brutalement la jeune fille. Il se retrouva couché sur les pavés de l'église; et sous les voûtes, la musique ravissante de l'orgue continuait à s'élever. Ses yeux battirent, c'était toujours la même église.

"Ai-je rêvé?" se dit-il. "Pourtant ces formes, cette réalité, ces gens, ces chuchotements, ces lumières... les rêves ne sont pas aussi nets."

Quelle heure pouvait-il bien être? Il se disposait à quitter l'église lorsqu'une ombre projetée sur les murs par la lueur d'une forêt de cierges attira subitement son attention.

Lorenzo voulut s'élancer. Il eut cette affreuse impression d'un rêve où ses jambes eussent été mangées, et un homme qu'il ne connaissait pas enveloppait devant lui Antonia de caresses obscènes. Elle les lui rendait avec transport. Et Lorenzo se surprit à dire dans l'église subitement silencieuse (et sa voix lui donna l'impression d'une autre voix qui lui eût chuchoté à l'oreille):

- Est-il possible que ce soit vrai?

- Mais, tu sais bien que ce n'est pas vrai! lui répondait Antonia en lacérant de ses dents une magnifique paire d'ailes noires appartenant à diable sait quoi!

Lorenzo eut sur ses jambes l'impression d'une source fraîche. Il sentit qu'il pouvait marcher, et comme, avec une ardeur accrue, il se rejetait sur Antonia, la même forme noire bondit en sifflant. Alors, il eut l'impression que la terre basculait sur son axe. Avec un épouvantable craquement, la foudre s'abattit sur l'abside. Et il vit autour de lui les voûtes s'en aller en morceaux. De toute part, les moines, pris de panique, fuyaient. La cathédrale avait disparu. Il était au centre d'une sorte d'ouverture lumineuse semblable à l'embouchure d'une caverne où auraient pendu des stalactites de membres humains.

La gloire où Antonia était reçue se composait de rayons si éblouissants que Lorenzo ne put en supporter l'éclat; sa vue

s'obscurcit, et il tomba à terre comme foudroyé.

Quand il s'éveilla (...) (A, p. 36 à 40)

Le premier commentaire, décisif, qui s'impose, c'est encore une fois la différence d'étendue du texte, signe d'un intérêt particulier pour le passage, aux yeux d'Artaud.

Ensuite, la principale différence, comme nous l'avions annoncé, c'est que Lewis reconnaît le rêve comme tel et le circonscrit dans des limites précises soulignées par le texte: "insensiblement, le sommeil s'empara de lui, et le cadre solennel de ses idées dans l'état de veille continua pour quelques instants d'influencer ses rêves"... jusqu'à "quand il s'éveilla". D'autre part, l'irréalité des situations est soulignée, jalonnée de proche en proche par des indices: "il se croyait...", "l'autel semblait...", "le prieur imaginaire...", "Antonia semblait...", "la cathédrale parut s'écrouler...", etc.

De cette scansion continue du récit de rêve, pour bien en marquer la différence d'avec le récit de ce qui est la "réalité" pour les personnages du roman, Artaud ne conserve que la formule finale, en la rendant plus forte d'ailleurs: "sa vue s'obscurcit, et il tomba à terre comme foudroyé". / Quand il s'éveilla (...)" . Au contraire de Lewis, il cultive la transition imperceptible de l'état de veille à l'état onirique, en deux endroits.

Dans le début du rêve, le sommeil n'est pas annoncé; au contraire, Lorenzo est saisi d'une lucidité mystérieuse, une sur-conscience: "un sentiment mystérieux le retint. Il eut l'impression qu'il ne s'appartenait plus entièrement, qu'une présence obscure l'envoûtait". On retrouve moins, par la suite, d'indices de la subjectivité (sembler, paraître, etc.). Et Artaud, ce qui est le plus étonnant, organise un "faux réveil": il fait reprendre, apparemment, conscience à son héros après un résumé des événements de Lewis: "il se retrouva couché sur les pavés de l'église (...) Ses yeux battirent, c'était toujours la même église. / "Aije-rêvé?" (...)" . Puis, tout aussitôt, il le lance à nouveau dans un univers onirique, en ajoutant au schéma de Lewis, que jusque là il avait respecté, un appendice entièrement de sa main: "Lorenzo voulut s'élancer. Il eut cette affreuse impression d'un rêve (etc.)".

Ainsi l'aspect fantastique du passage n'est plus réduit à une manifestation traditionnelle du rêve, dont le déroulement malgré son "irréalité" est logique; le rêve trouble le déroulement du récit et fait perdre pied au lecteur; la réalité est contaminée par le rêve, devient elle-même onirique.

En outre, en observant quelles coupures Artaud pratique dans le texte de Lewis, on peut aussi observer l'élimination des signes du "romantisme": le coloris "gothique" cher à ce genre: "il était toujours appuyé contre la septième colonne à compter de la chaire; un air doux et frais soufflait le long des galeries solitaires; les rayons que la lune dardait à travers les vitraux de couleur, teignaient de mille nuances diverses les voûtes sculptées et les piliers massifs; un profond silence régnait dans l'église, interrompu seulement par le bruit de quelque porte qu'on fermait dans le couvent voisin". Par ailleurs, certains détails stéréotypés concernant le "monstre" sont aussi coupés: "un inconnu s'élança entre eux: sa taille était gigantesque, son teint basané, ses yeux féroces et terribles"; cet être devient simplement: "une forme brutale", beaucoup plus imprécise, plus obscure, et plus symbolique.

Le rêve de Lorenzo selon Lewis est logiquement organisé: mariage apprêté, intervention du monstre, chaos général, chute du monstre, assomption d'Antonia. La référence (d'ailleurs fort irrévérencieuse) à la religion est évidente: personnage démoniaque, vision de l'enfer et de la chute du pécheur (on ne peut que penser à Don Juan...), métamorphose angélique d'Antonia, gloire que le regard ne peut supporter.

Par contre, la version selon Artaud prend, en fonction des nombreuses additions, un tour tout à fait étrange et a-logique. L'intervention de la mère de Lorenzo, sous un éclairage de reproche, est tout à fait injustifiée (on pense à ce passage d'un autre rêve: "je redoutai qu'elle n'arrivât", cf. supra, p.93); elle fait référence à des sources personnelles chez Artaud. Le fait que les paroles d'Antonia seront plus tard reprises mot pour mot par la Nonne Sanglante (A, p.159), établit une équivalence singulière entre ces deux femmes, qui est un point d'interrogation supplémentaire pour le lecteur. L'aspect théâtral est renforcé par le fait qu'au lieu

d'être gravées sur le front du monstre, selon un "topos" du fantastique, les trois mots fatidiques: "Orgueil! Luxure! Inhumanité!" sont clamés par une voix surnaturelle - effet qui est rendu par la typographie: blanc et italiques. Les détails de l'ascension d'Antonia sont problématiques: le monstre n'intervient pas précisément d'abord; l'éclairage est détaillé avec soin, comme pour une mise en scène; le plaisir que Lorenzo ressent à l'élévation d'Antonia est tout à fait inattendu; enfin, le tout devenu très hermétique se clôt sur une image à la fois cosmogonique et métaphysique: "tout était fini; mais qu'importait puisque tout était sur le point de recommencer. C'était le début d'un nouveau monde, et d'une nouvelle vie. A ses pieds, la terre roulait comme un astre désemparé"; on retrouve à l'état embryonnaire des images d'espaces torturés qui font référence aux textes de la période surréalistes (note I3), et aux thèmes centraux dans l'oeuvre d'Artaud, du "règlement de comptes" métaphysique...

Ce qui surprend le plus le lecteur, habitué par Lewis et tout bon romancier au défilement logique des événements, c'est la contradiction d'Artaud qui fait commencer l'assomption d'Antonia dans la première partie du Songe, puis qui la replace dans un couple obscène formé avec le monstre, avant de parachever l'effet de surprise par ce curieux dialogue:

"-Est-il possible que ce soit vrai?"

- Mais, tu sais bien que ce n'est pas vrai! lui répondait Antonia en lacérant ^{de ses dents} une magnifique paire d'ailes noires appartenant à diable sait quoi!". La parodie, caractère surréaliste s'il en fut, montre ici sa part d'influence.

En attendant de lier ces faits avec la suite de cet essai, on peut d'ores et déjà souligner les allusions biographiques que le texte d'Artaud comporte. L'infidélité d'Antonia est à mettre en rapport avec les déboires d'Artaud avec une de ses amies, Génica Athanasiou (I); les détails de l'hallucination de Lorenzo (l'impression de jambes coupées, "mangées" même, la voix étrangement "aliénée", etc.) sont autant de références à son expérience de malade, sur laquelle nous reviendrons. On voit comment tous les thèmes, motifs et projets que nous étudions séparément sont liés dans le coeur du texte.

Pour conclure sur ce thème surréaliste du Rêve, remarquons

l'importance que lui donne Artaud dans le Moine, où Lewis l'avait relégué à une place fonctionnelle secondaire, illustrative. Il prend alors une importance pleine de manifestation d'états nouveaux, soumis à des règles différentes, et dont l'exploration reste à la fois passionnante et dangereuse. Citons les exemples les plus significatifs:

- (1) - le récit du "voyage fantastique" durant la Nuit du 5 mai (A, p.154 & 155, W, p.186 & 187). Le récit d'Artaud est plus rapide, et plus irréel; des détails concrets viennent renforcer l'impression dramatique: bruit des cailloux contre les vitres, disparition des postillons, et "légèreté" de celle que Raymond prend pour Agnès et qui n'est autre que le spectre... Bien sûr, il ne s'agit là pas à proprement parler d'un récit de rêve, mais d'une "atmosphère onirique", qu'on retrouve dans:
- (2) - les impressions d'Ambrosio pendant qu'il attend Mathilde qui se livre à son invocation démoniaque:
→ Lewis: "Tout à coup, il ressentit un choc violent: la terre trembla; les colonnes qui soutenaient la voûte furent si fortement ébranlées qu'à chaque instant elles semblaient prêtes à l'écraser, et aussitôt il entendit un épouvantable coup de tonnerre; après quoi, ses yeux se fixant sur l'escalier, il vit une brillante colonne de lumière courir le long des souterrains; il ne la vit qu'un moment: dès qu'elle eut disparu, tout redevint calme et obscur; d'épaisses ténèbres l'entourèrent de nouveau, et le silence de la nuit ne fut interrompu que par le bruit des ailes de la chauve-souris qui volait lentement près de lui.

Chaque instant augmentait l'étonnement d'Ambrosio. Au bout d'une autre heure, la même lumière reparut, et se perdit de nouveau et aussi subitement: elle était accompagnée d'une musique douce mais solennelle, qui s'élevait du fond des voûtes, et qui pénétra le moine de bonheur et d'effroi. Il n'y avait pas longtemps qu'elle avait cessé, lorsqu'il entendit sur l'escalier les pas de Mathilde; elle revenait du souterrain: la joie la plus vive animait ses beaux traits." (p.270)

→ Artaud: "Dans un bruit déchirant, toute la maçonnerie, autour de lui, s'embrasa, et il lui sembla que la tempête venue d'en bas le soulevait comme un feuillage; il eut cette impression qu'on éprouve dans les rêves lorsqu'on croit voir des objets familiers perdre tout à coup leurs propriétés naturelles et

et nous donner le mot d'un secret que nous n'étions pas préparés à comprendre et à pénétrer ((allusion directe à la théorie surréaliste)). Il vit l'air extérieur et le vent à travers les voûtes devenues horriblement flexibles et transparentes, et il lui sembla que leurs arcatures faiblissaient. Les murs, les rochers, le firmament au-dessus, les sédiments calcaires d'en bas, tout lui apparut comme lacéré de lézardes ((comme dans le rêve de Lorenzo, la vision s'étend au cosmos)). La terre fondit dans un bruit épouvantable, et une sorte de geyser de feu, s'élevant des profondeurs comme un flot, le submergea. Il tomba à genoux et son front porta sur l'angle d'une marche: une douleur cuisante s'ensuivit et, de nouveau, une trombe lumineuse passa derrière lui et lui frôla la nuque. Quand il se releva, Mathilde était près de lui. Son visage semblait transfiguré de joie." (A, p.219)

On voit comment la version de Lewis est conventionnelle: bâtiments ébranlés, coups de tonnerre, colonne de lumière, chauve-souris, musique surnaturelle. Celle d'Artaud est à la fois plus apocalyptique, plus irréelle et plus étendue: tempête, déréalisation des objets, pierres rendues transparentes et flexibles, lacération de l'univers entier, depuis les fondations géologiques du globe jusqu'aux limites du ciel, fusion du globe, flots de feu, chute et blessure. Là encore, l'influence surréaliste s'ajoute à l'expérience douloureuse d'Artaud.

Ainsi, chaque moment du roman qui y est propice est l'occasion d'une allusion aux sensations oniriques, et, partant, d'un rapprochement du réel fantastique et du rêve: "je criais, mais comme on peut crier dans les rêves, avec une complète inefficacité", raconte Raymond (A, p.161); "Antonia frémit, mais comme on peut frémir dans les rêves, avec un frisson qui lui paraissait remuer beaucoup plus les pierres des murs qu'elle-même" (A, p.283).

Car, au fond, ce qu'envisage le surréalisme, c'est le dépassement de l'opposition rêve/réalité, la fusion de ces deux états. D'où l'exigence de respect des expériences oniriques qui fait s'écrier à Artaud: "tous ceux qui rêvent sans regretter leurs rêves, sans emporter de ces plongées dans l'inconscience féconde un sentiment d'atroce nostalgie, sont des porcs. Le rêve est vrai." (I+, p.126). Le rêve est la porte

qui introduit au REEL ABSOLU; on connaît le célèbre passage du Premier Manifeste: "je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, s'il on peut ainsi dire" (7, pp.23-24). Ainsi l'expansion libre du Désir devra se faire dans un espace de non-contradiction: "tout porte à croire", écrit encore Breton plus tard, "qu'il existe un certain point de l'esprit où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement" (8, pp.76-77). Cet espace non-contradictoire porte un nom: le Merveilleux.

Le Merveilleux:

C'est autour de la définition du Merveilleux que les différents entre Artaud et le Surréalisme apparaissent. Parce qu'Artaud en a une exigence plus ardente, il a tendance à en développer l'aspect transcendant, c'est-à-dire métaphysique, radicalement autre. Au contraire, les surréalistes ont toujours tenu pour son caractère d'immanence, à savoir que le lieu de manifestation du Merveilleux, c'est le réel. Mais Artaud n'a fait que radicaliser contre eux leur propre position. Le caractère allusif et "poétique" des textes, de part et d'autre, ne facilite pas la mise au net de ces différences.

C'est dans sa période d'unisson avec eux qu'Artaud écrit, par exemple: "quittez les cavernes de 'l'être'. Venez. L'esprit souffle en dehors de l'esprit. Il est temps d'abandonner vos logis. Cédez à la Toute-Pensée. Le Merveilleux est à la racine de l'esprit." (I++, p.32).

Déjà Lewis, et c'est la raison pour laquelle Breton le citera en exemple, était bien sur cette voie, sans doute de façon moins radicale et surtout, moins consciente, mais assez nette pour alerter ses critiques; ainsi M. Levy déclare dans sa thèse que "ce qui, sans doute, constitue l'originalité profonde du Moine, c'est la manière directe dont le lecteur est confronté avec l'invisible, sans truchements ni médiations d'aucune sorte" (25, p.339); et, dans un article consacré au roman, que "les manifestations de l'Au-delà ne sont jamais, dans le Moine, réductibles aux fantasmes d'un cerveau malade

ou inquiet; la "nonne sanglante" est bien morte et pourtant elle étreint Raymond et lui baise les lèvres; Mathilde est bien un succube sorti du néant, qui initie Ambrosio aux plaisirs multipliés de la chair; Satan, venu du plus vieux des mythes, devient personnage de roman" (28, p.192). Auparavant, l'auteur de romans surnaturels disposait de moyens pour situer son action dans un irréel confirmé en tant que tel; soit en plaçant son récit dans un espace féérique, magique, mythologique; soit en proposant, comme A. Radcliffe, une explication ingénieuse et basement rationnelle à chaque phénomène fantastique. Chez Lewis, point de toutes ces reculades, le fantastique n'est pas trahi, dégonflé ou isolé dans un "ailleurs" inoffensif. Il garde sa présence latente, il conserve intacts ses prestiges, il est si "naturel" qu'on ne s'étonne pas du miroir magique, de l'apparition du Démon, du myrte miraculeux, et finalement des prodiges du chapitre XII. Dans le Moine, surnaturel et quotidien sont sur un même plan de fiction. Agnès est aussi présente à Raymond que le spectre.

C'est bien ce que les surréalistes avaient apprécié en lui; le long passage que lui consacre André Breton dans Le Premier Manifeste du Surréalisme est centré sur l'éloge de ce caractère: "pour cette fois, mon intention était de faire justice de la haine du merveilleux qui sévit chez certains hommes, de ce ridicule sous lequel ils veulent le faire tomber. Tranchons-en: le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau.

"Dans le domaine littéraire, le merveilleux seul est capable de féconder des oeuvres ressortissant à un genre inférieur tel que le roman et d'une façon générale tout ce qui participe de l'anecdote. Le Moine, de Lewis, en est une preuve admirable. Le souffle du merveilleux l'anime tout entier. Bien avant que l'auteur ait délivré ses principaux personnages de toute contrainte temporelle, on les sent prêts à agir avec une fierté sans précédent. Cette passion de l'éternité qui les soulève sans cesse prête des accents inoubliables à leur tourment et au mien. J'entends que ce livre n'exalte, du commencement à la fin, et le plus purement du monde, que ce qui de l'esprit aspire à quitter le sol et que, dépouillé d'une partie insignifiante de son affabulation romanesque, à

la mode du temps ((on voit ainsi comment Breton ouvrait la voie d'une adaptation par élagage qui a été en partie celle d'Artaud...)), il constitue un modèle de justesse et d'innocente grandeur. (...) Le "rien n'est impossible à qui sait oser" donne dans le Moine toute sa mesure convaincante. Les apparitions y jouent un rôle logique, puisque l'esprit critique ne s'en empare pas pour les contester. De même, le châ-timent d'Ambrosio est traité de façon légitime, puisqu'il est finalement accepté par l'esprit critique comme dénouement naturel" (7, p.24-25).

Certainement il y a dans la formule cet excès dans la prise de position, cette naïveté offensive, qu'on aurait tort de prendre trop au sérieux, que les Surréalistes donnaient à toutes leurs productions, surtout dans les premières années. En fait, le Merveilleux romanesque est une métaphore de la Surréalité; comme tous les objets du désir, il ne peut être saisi directement, mis en concepts, sans subir de déformation. Tous les moyens sont donc bons pour en donner une idée approchée, fût-elle lucidement ironique, et même désespérée d'une telle impuissance. Avec Artaud, l'exigence est telle que cette ironie est chassée, du moins renvoyée à plus tard. Artaud surenchérit sur la position de Breton.

En 1930, l'actualité politique amène le groupe surréaliste à considérer ses attitudes de manière moins frivole, moins irréaliste; c'est à ce moment qu'Artaud maintient encore (et d'autant plus violemment que le désaccord datait de 1927) cette naïveté sans illusion, cette violence adolēcente qui était celle de la première heure. Ainsi il écrit dans son Avertissement: "je continuerai à tenir pour une oeuvre essentielle le Moine, qui bouscule cette réalité à pleins bras, qui traîne devant moi des sorcières, des apparitions et des larves, avec le naturel le plus parfait, et qui fait enfin du surnaturel une réalité comme les autres" (A, p.12).

Cette attitude déterminée est confirmée dans sa correspondance. Témoin ce projet de lettre: "Le Moine, pour moi, ne vaut que par le naturel introduit dans des opérations surnaturelles et parce que le merveilleux y devient un objet maniable, un état dans lequel on entre comme on entre dans une autre chambre, en ouvrant la porte en poussant le rideau" (VI, p.403)

et cet autre: "il y a à remarquer cette indifférence au réel, au quotidien, à l'ordinaire, dont témoigne Lewis au cours de ces pages perpétuellement aérées par le souffle de l'irréalité. Jamais il ne se donne la peine de nous indiquer la borne, et il n'y en a pas; et à aucun moment chez cet incrédule, cet ennemi des prêtres, l'humour ne vient déranger, dénaturer le surnaturel" (VI, p.407).

Cette "foi" dans la réalité du surnaturel peut sembler naïve; elle ne se comprend que dans le cas particulier d'Artaud que nous étudierons plus tard. Breton, moins perspicace, y voyait une forme de "mysticisme" (cf supra p.94), ou du moins un refus de situer le champ de transformation dans le réel. C'était pour lui un recul par rapport à l'attitude athée, matérialiste et iconoclaste du Surréalisme originel; Artaud était conscient de cette critique, il en fait part dans son Avertissement: "je ne sais pas si un état d'esprit comme celui que j'évoque est intellectualiste, spiritualiste, ou mystique ou ce qu'on voudra" (A, p.12).

Mais cela n'empêche pas qu'il contrattaque aussitôt: "mais je sais que je crois en la VIE ÉTERNELLE, et que j'y crois dans son sens entier" (A, p.12) et écrit à Jean Paulhan: "je crois, moi, au Surnaturel" (VI, p.398).

Toutefois, il faudrait se garder de tenir une telle attitude pour un simplisme. Sans compter qu'Artaud prend sans scrupule des positions contradictoires, parce que son projet est trop complexe pour enfin pouvoir entrer dans l'étroitesse de la logique ordinaire, il faut savoir combien cette idée de "vie éternelle" est loin de toute notion théologique. L'attitude d'Artaud est difficilement définissable, de son propre aveu: "intellectualiste, spiritualiste ou mystique ou ce qu'on voudra" (A, p.12); elle est le résultat d'une combinaison d'influences où son enfance catholique rejoint ses lectures occultistes, hagiographiques, spiritualistes, etc. Artaud était un amateur de magies, de médecines parallèles et traditionnelles, d'astrologie, et il avait rassemblé tout un savoir de bric et de broc, se liant avec des hommes comme Daumal, Guénon, des voyantes, des guérisseurs et thaumaturges de tout poil... On trouve une allusion à ce fatras dans un passage de l'Avertissement: "je trouve étonnant, quant à moi, que les cartomanciens, tireurs de tarots, jeteurs de sorts,

derviches, sorciers, nécromanciens, et autres REINCARNES, soient devenus depuis si longtemps de purs personnages de fables ou de romans. (...) Jc m'adonne aux charlatans, rebouteux, mages, sorciers et chiromanciens" (A, p.13); on comprend dès lors pourquoi le personnage de la bohémienne l'a intéressé (il en a fait le "Vrai Charlatan, à la fois homme et femme"...), ainsi que celui de Mathilde la magicienne et du Juif Errant le nécroman. En relisant les textes consacrés à l'exorcisme du fantôme (W, p.202-203 & A, p.168 à 170), à l'invocation de Mathilde (W, p.316 à 319 & A, p.248 à 253), on voit qu'Artaud a rajouté nombre de détails; de même, certains passages font allusion à ses connaissances ésotériques: tel, ce portrait du tuteur de Mathilde: "c'était un homme d'un savoir peu commun, et il ne dédaigna pas de m'initier à ce savoir, dès l'enfance. Dans le répertoire des sciences que sa curiosité jamais assouvie l'avait induit à explorer, il n'avait pas négligé celle qui est regardée par la plupart des gens comme impie, et par beaucoup d'autres comme chimérique: je veux parler des arts relatifs

AU MONDE DES ESPRITS.

A force de descendre sans fin des causes aux effets et de remonter des effets aux causes, d'interroger les vertus et propriétés particulières aux pierres précieuses dont semble s'alimenter la matrice même du sol, à force de violenter la nature et de chercher à la surprendre jusque dans ses secrets, d'expé^rimenter les herbes dont les effets semblent en rapport avec le flux et le reflux d'on ne sait quel magnétisme cosmique, sa curiosité fut à la fin satisfaite, sa folle obstination couronnée de succès. Il savait le mot qui déchaîne les éléments et pouvait comme il le voulait renverser l'ordre de la nature. L'avenir, quand il le désirait, se montrait à lui dans toute la profondeur de ses arcanes, et les esprits infernaux obéissaient à sa voix.

De tout cela, mon tuteur ne m'a rien caché, et, pour redoutable qu'elle soit, l'énigme du monde me paraît simple" (A, p.239-240).

Au bout de tout cela, il y a comme chez tout ésotériste la recherche de l'unité de tant de savoirs hétéroclites; Artaud avait eu l'intention, par ailleurs, de faire un film sur "la sorcellerie et les sciences occultes" (III, p.209).

Et il déclarait: "qui ne voit que tous ces ésotérismes sont les mêmes et veulent en esprit dire la même chose? Ils indiquent une idée géométrique, numérale, harmonieuse, occulte, qui réconcilie l'homme avec la nature et avec la vie. Les signes de ces ésotérismes sont identiques" (VIII, p.194).

C'est ainsi que, pendant un certain temps, Artaud avait été en relation avec le philosophe chrétien Jacques Maritain; les surréalistes, évidemment, n'avaient pas manqué de jeter les hauts cris sur ce retour à la réaction... Mais la lecture de leur correspondance est bien loin d'être édifiante; Artaud recherchait plus une aide miraculeuse assez peu orthodoxe, qu'une réinsertion dans la communauté religieuse. Qu'on en juge: "je n'ai plus foi qu'en des lumières surnaturelles, directes, en une communication avec l'invisible, qui me parlerait sans intermédiaire, qui me donnerait la preuve par le fait, et sinon la guérison, du moins la patience par une certitude qui me serait communiquée" (I++, p.139).

On ne peut que remarquer, en conclusion, la différence de l'engagement de l'auteur avec son thème dans les cas de Lewis et d'Artaud. Pour le premier, le merveilleux est une matière première au même titre que les paysages nocturnes et les coups d'épée; il l'emploie avec audace, sans doute, mais comme avec toute son oeuvre, il entretient avec lui des relations "ludiques"; une fois refermé le roman, le surnaturel est laissé entre les pages. Pour le second, au contraire, le Merveilleux est une réalité; on en peut faire l'expérience dans le Rêve, on peut le toucher du doigt. Par l'entremise des Surréalistes, Artaud a conquis un concept nouveau, non marqué par des connotations théologiques: la Surréalité; c'est cet état-mirage, chargé de tous les charmes, qu'il poursuit.

Mais on ne peut comprendre le goût du merveilleux que si on le met en rapport avec la maladie qui mine Artaud; nous aurons l'occasion d'y insister longuement. Si Artaud fait part à Maritain de son besoin de "guérison", c'est que pour lui l'Enfer est ici-bas; tous les moyens sont bons quand ils promettent le changement radical du réel, et c'est le paradis perdu du corps de béatitude qu'Artaud désigne par le terme universel de Merveilleux. La magie, si elle est efficace, est le dernier espoir d'un crucifié du réel.

Le langage:

Un des thèmes - peut-on encore parler de thème, ne serait-ce pas un caractère fondamental? - du Surréalisme appliqué au Moine est la question du langage. Car c'est bien autour d'elle que se développe le mouvement, et la part la plus avancée de la recherche d'Artaud. C'est Breton qui écrivait, dans un texte de 1953 qui a valeur de bilan, "il est aujourd'hui de notoriété courante que le surréalisme, en tant que mouvement organisé, a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage" (10, p.179).

On trouvera peu d'indices directs de ce problème dans la nouvelle version du Moine; Artaud n'est pas encore entré, en 1930, en possession de tous les éléments de son oeuvre future, où la question du langage et de sa liaison avec l'être est centrale. Mais on y trouve déjà la marque de cet avenir; le langage est en effet la question centrale de phénomènes comme ceux du rêve ou de la magie; c'est par lui que le Merveilleux prend consistance, et que le sujet peut espérer jouer avec les choses comme il joue avec les mots.

Or, Artaud a une expérience étroite des liens de la langue et du corps, de la langue et du monde. Et il reprochera aux Surréalistes de se confiner volontairement dans la langue, sans vouloir expérimenter vraiment son pouvoir créateur ou subversif. Le Moine représente partiellement une tentative (avortée?) de mettre en jeu les pouvoirs occultes de la langue, de produire des effets imaginaires sur le lecteur ("monter en moi des images..."), ou bien encore de donner un exemple de ces pouvoirs, à travers la magie, qui est avant tout l'arcane du Verbe.

L'accusation principale qu'il porte contre les surréalistes à ce propos, c'est qu'ils n'ont pas tenu leurs positions jusqu'au bout. Au départ, une révolution était promise, par l'entremise d'une révolution symbolique dans la langue. Ce stade n'a jamais été dépassé... Les uns, comme Daumal, ont choisi l'ésotérisme, la foi dans le pouvoir du Verbe; d'autres comme Eluard ont préféré l'action politique; d'autres, comme Breton, ont suivi une voie intermédiaire, laissant à leur jeunesse le devoir de supporter leur idéalisme, et se contentant de la poésie, terre fertile, mais étroite; d'autres

encore, comme Crevel, n'ont pu trouver de résolution de leurs contradictions que dans le suicide; d'autres enfin, comme Artaud, ont cherché une voie nouvelle dans l'expression théâtrale, puis finalement dans ce qu'il est convenu, entre personnes de bon ton, de nommer son "aliénation"... C'est qu'une attitude comme celle des surréalistes, confinée à des actes répertoriés comme "avant-gardistes", restait encore un scandale intellectuel sans trop de gravité, circonscrit dans le groupe étroit des intellectuels. Mais quand le "délire" de la surréalité atteint avec Artaud une volonté de généralisation et d'actualisation telle, la défense de l'Ordre exige son enfermement, physique dans l'asile, et intellectuel dans la "schizophrénie". Artaud était allé trop loin dans le sens d'une subversion du langage, jusqu'à ébranler dans sa colère les racines mêmes de son être propre.

Comme les surréalistes, il a cherché avec eux un langage nouveau, un langage absolu: "je voudrais faire un livre qui dérange les hommes, qui soit comme une porte ouverte et qui les mène directement où ils n'auraient jamais consenti à aller, une porte simplement abouchée avec la réalité" (I+, p.50). Vieux rêve, vieux comme l'homme même! Rêve qu'on retrouve, à la fois revivifié et rendu encore plus tragique par sa lucidité nouvelle, au moins par ses échos dans l'Avertissement au Moine: "je veux dire que, réellement et matériellement, tout cela tient d'une sorte de sorcellerie verbale" (A, p.12). Artaud cherche, et le roman fut un essai (raté, de son propre aveu) d'actualiser cette recherche, un langage où brûlent tous les feux de la Surréalité.

D'abord, la subversion. Le langage bouleverse le corps, et le corps alimente de sa chair le langage: "il y a dans toute poésie une contradiction essentielle. La poésie, c'est de la multiplicité broyée et qui rend des flammes. Et la poésie, qui ramène l'ordre, ressuscite d'abord le désordre, le désordre aux aspects enflammés; elle fait s'entrechoquer des aspects qu'elle ramène à un point unique: feu, geste, sang, cri" (VII, p.106). L'ordre après le désordre: nous retrouvons cet valeur momentanée d'éradication complète qui est celle de la subversion, nécessaire préalable à toute création absolue. "Feu, geste, sang, cri": on pense aussitôt aux images des derniers chapitres du Moine, où la purification s'effectue

par la violence et le feu. C'est la "définition" du théâtre et de la poésie d'Artaud, qui emploie un terme qu'on aurait tort de prendre avec trop de simplicité, et sur lequel nous reviendrons: la Cruauté. Le langage instaure un rapport de communication d'autant plus violente qu'elle est profonde, qui fouille le corps même du lecteur et du monde.

Mais cette expérience est toujours renvoyée plus loin. Car chaque fois que le langage franchit ses propres limites, il se détruit (c'est la folie) ou il se reconstitue dans un territoire neuf, mais tout aussi symbolique. Sade, par exemple, semble atteindre le point où les mots exercent leur pouvoir sur la chair... mais dans les avancées les plus audacieuses de ses atrocités, il est encore innocent. Plus il s'enfonce dans l'impureté du langage, et plus il s'éloigne de la réalité de l'être; peut-être même atteint-il, lui, le point de consommation maximale d'où naît toute pureté: "si le prisonnier Sade ne plaît pas, aussi n'a-t-il point voulu plaire. Le seul glaive dont il dispose, dans sa ténébreuse demeure, pour se venger d'un monde qui le retient captif: la subversion des valeurs morales et des normes sensibles; pourquoi son désespoir se refuserait-il à le plonger plus avant dans le cœur de l'homme? (...) Mais la prédication esthétique du mal exclut l'accomplissement de celui-ci. C'est le vertueux Robespierre qui tue; bourreau imaginaire de mille jeunes femmes, ce n'est pas Sade à la belle voix" (Gilbert Lély, 24). C'est à ce point d'impuissance que sont arrivées les imprécations les plus fortes du Surréalisme; et souvent sa poésie même fait penser à un jeu vide, pur et désarmé, de langage. Artaud lui aussi était conscient de cette impuissance, de cette facticité; témoin ces vers anciens (1925):

"L'aréopage ardent des poètes
s'assemble autour du tapis vert,
le vide tourne" (I+, p.256).

C'est ce dernier vers, ambigu peut-être, mais assez mordant pour annoncer l'attitude finale d'Artaud, qui nous conduit au moment où celle-ci se révèle. "C'est exactement ce qui m'a fait vomir les surréalistes: la considération de l'impuissance native, de la faiblesse congénitale de ces messieurs, opposée à leur attitude perpétuellement ostentatoire, à leurs menaces dans le vide, à leurs blasphèmes dans le néant" (in A la grande Nuit ou le Bluff Surréaliste, I++, p.60, note).

Artaud exige la réalité du pouvoir de la langue, il appelle à une transformation véritable et non à un mime, une caricature de ce que peut être la subversion par les mots, à quoi il ramène un peu trop rapidement le Surréalisme. Reprenant le souffle enthousiaste de Dada, il redonne sa valeur subversive pure au poète, fonde sa nécessité sociale, le veut présent hors du ghetto littéraire et même, en général, hors des illusions de la langue:

"LE DEVOIR

de l'écrivain, du poète
n'est pas d'aller s'enfermer lâchement dans un texte,
un livre, une revue dont il ne sortira plus jamais
mais au contraire de sortir
dehors

pour secouer
pour attaquer
l'esprit public
sinon
à quoi sert-il

Et pourquoi est-il né ?"

(XIII, p.137).

Mais c'était la position première des surréalistes, qu'ils ont adapté plus tard à leur goût, comme nous l'avons vu. Seul Artaud en a gardé l'aspect excessif, provocateur, gratuit... ou bien avait-il, lui, des raisons sérieuses pour ne pas se satisfaire d'un vent de scandale?

Toujours est-il qu'il a gardé, du langage nouveau apporté par le surréalisme, toutes les audaces, toutes les images de violence, qui tiraient du langage ses dernières énergies. Et naturellement, en cherchant ce qui dans le Verbe restait du pouvoir sur le réel, il s'est intéressé à ses rapports avec la Magie. Cette recherche, qui avait été l'une de celles menées par le Bureau de Recherches Surréalistes, dont il fut pendant quelques mois le responsable, n'avait pas résisté à la critique matérialiste.

Il en a pourtant tenu seul la défense: "le point de départ de la magie réside dans l'incantation" (I+, p.203), c'est-à-dire dans la langue rythmée, dans la poésie; inversement, la langue poétique est chargée de magie. La nature orale de la

langue magique la confond à ses origines avec la poésie; et inversement, le poète est éventuellement un créateur. Sans prétendre retrouver les pouvoirs de ces chants qui construisaient ou détruisaient des villes, l'effet poétique sur le lecteur devrait être de l'ordre d'une expérience réelle, somatique, physique. C'est en quoi Artaud relie théâtre et magie: "nous concevons le théâtre comme une véritable opération de magie" (II, p.23).

Et de même, tout acte d'écriture, qui est promis à une lecture, mieux, à une mise en scène, doit être un geste magique, l'occasion d'une expérience unique, sans précédent et sans retour: c'est le cas du Moine. Celui-ci est intéressant à plusieurs titres: il est en lui-même, par les personnages et les actes qu'il met en valeur, un livre gorgé de la nostalgie du langage magique; et en tant que possible spectacle, il est susceptible de produire cette magie. Qu'on lise l'Avertissement: "la scène de la Nonne Sanglante, celle du Juif Errant, celle surtout de la chute et du désordre du couvent, avec la poursuite dans les catacombes et l'apparition de la Statue Magique, ont la même efficacité d'évocation, le même pouvoir de lever en bloc les images dans le cerveau du lecteur, que les incantations d'un rituel magique par rapport à l'objet de ses incantations. Je veux dire que, réellement et matériellement, tout cela tient d'une sorte de sorcellerie verbale" (A, p.12).

Dans ce sens, Artaud adapte tous les passages qui sont propices à une telle interprétation, soit qu'il favorise la magie du texte, soit que le texte lui-même mette en scène des personnages ou des situations magiques. La Ballade du Vrai Charlatan en est un exemple: nous avons dit que c'était la seule poésie de Lewis qu'Artaud avait allongé^e sa position clef, à la fin du premier chapitre, la rendait propice à une adaptation suggestive:

Lewis: "Come, cross my hand! My art supasses^r
All that did ever mortal know;
Come, maidens, come! My magic glasses
Your future husband's form can show.

For 'tis to me the power is given
Unclosed the book of fate to see;

To read the fixed resolves of heaven,
And dive into futurity.

I guide the pale moon silver waggon;
The winds in magic bonds I hold;
I charm to sleep the crimson dragon,
Who loves to watch o'er buried gold.

Fenced round with spells, unhurt I venture
Their sabbath strange where witches keep;
Fearless the sorcerer's circle enter,
And woundless tread on snakes asleep.

Lo! here are charms of mighty power!
This makes secure an husband's truth;
And this, composed at midnight hour,
Will force to love the coldest youth.

If any maid too much has granted,
Her loss this philter will repair.
This blooms a cheek where red is wanted,
And this will make a brown girl fair;

Then silent hear, while I discover
What in fortune's mirror I view;
And each, when many a year is over,
Shall own the Gipsy's sayings true."

Wally: "Venez, donnez-moi la main! Mon art surpasse tout ce que jamais mortel a connu. Venez, jeunes filles, venez! mes miroirs magiques peuvent vous montrer les traits de votre futur mari.

Car c'est à moi qu'est donné le pouvoir d'ouvrir le livre du destin, de lire les arrêts du ciel et de plonger dans l'avenir.

Je guide le char d'argent de la lune pâle; je retiens les vents dans des liens magiques; j'endors par mes charmes le dragon rouge, qui aime à veiller sur l'or enfoui..

Protégée par mes sortilèges, je m'aventure impunément au lieu où les sorcières tiennent leur étrange sabbat; j'entre sans crainte dans le cercle du magicien et je marche sans blessure sur les s^ré^rents endormis.

Tenez! Voici des enchantements d'une redoutable puissance! Celui-ci garantit la foi du mari; et celui-ci, composé à l'heure de minuit, forcera le plus froid jeune homme à aimer. S'il est un jeune fille qui ait trop accordé, ce philtre réparera sa perte. Celui-ci fleurit la joue où le rouge manque; et celui-ci rendra blanc le teint de la brune.

Ecoutez-donc en silence, tandis que je dévoile ce que je vois dans le miroir de la fortune; et chacun, quand bien des années auront passé, reconnaîtra la vérité des prédictions de la bohémienne."

Ce poème en forme de présentation fait allusion aux attributs très traditionnels de la magicienne: miroirs magiques, sortilèges, sabbats, serpents, etc., et à des opérations de magie somme toute assez dérisoires pour ne pas laisser sentir un peu d'humour que Lewis a voulu y mêler: philtre de fidélité, d'amour, de virginité, de beauté, etc. La seule fonction dans le récit de ce passage, outre l'installation du "suspense" que va laisser planer l'avertissement fait à Antonia, et le trait comique des prédictions concernant Léonella, concerne une fois de plus le "topos" nécessaire de la bohémienne.

Avec Artaud, il en est tout autrement; les attributs de la bohémienne prennent de l'importance; son langage devient plus obscur; et même sa nature devient plus surprenante: car le titre de Lewis qui était The Gipsy's song (Le Chant de la Bohémienne) devient La Ballade du Vrai Charlatan...

Artaud: " C'est moi qui suis le vrai charlatan
Le vrai charlatan à la fois homme et femme.
N'ayez pas peur, ouvrez-moi vos mains,
Je vous ferai, dans mon miroir de flammes,
Pêcher les traits de vos futurs amants.

Comme le poisson plonge dans l'eau,
Comme l'oiseau monte à l'assaut
Des cimes hautes de l'espace,
A travers le cours de mes existences
Le temps m'a livré le mot de passe
Qui sépare en deux le présent.

Mon esprit qui tourne en tous sens
Voit l'infini sur ses deux faces,
Je lis le destin comme dans une glace,
Une beauté ridée suit les ans à la trace.
Ainsi il m'est donné de retrouver la trace
De l'avenir que je pourchasse
Dans les arcanes du Présent.

Sous la garde des sortilèges
Dont l'escorte ne me quitte pas,
Je m'aventure jusqu'au siège
Plein de menaces du Sabbat.

Je fais plus; j'entre dans le cercle
D'où le magicien hors de lui
Dirige son épée de neige
Sur la tempête des esprits;
Et les serpents qui le protègent,
Réveillés se jettent sur lui.

Je sais replâtrer les virginités,
Faire cocu l'époux infidèle,
Suer d'amour le coeur rebelle,
Par mes charmes désarçonné.

Toutes et tous, venez à moi,
Quand je déroule ce que je vois
Dans le miroir de la fortune.
Et tous et toutes, quand les années
Sur vos têtes auront passé,
Vérifiez la vérité
Des prédictions à bon marché
Que le charlatan homme et femme
A devant vous dilapidées."

Dans le texte d'Artaud, de nombreux éléments font l'objet d'additions ("A travers le cours de mes existences...", "l'infini sur ses deux faces", etc.) tandis que certains détails de Lewis sont curieusement utilisés: ces serpents, par exemple, qui semblent faire l'inverse de ceux de Lewis:

"Et les serpents qui le protègent,
Réveillés se jettent sur lui..."

Le personnage choisi par Artaud est bien plus inattendu que celui de Lewis: sa mystérieuse nature androgyne ("le vrai charlatan à la fois homme et femme") fait écho à un vieux thème ésotérique, repris par la psychanalyse des archétypes de Jung, et par les Surréalistes (cf. l'Androgyne primordial, Breton, IO, p.184); son langage un peu obscur nous rappelle d'autres additions d'Artaud, influencées par le style "surréaliste".

Il est intéressant de remarquer qu'Artaud a donné à son poème le même rythme de vers courts et dansants que Lewis, bien qu'il leur ait donné des longueurs irrégulières. La psalmodie, c'est-à-dire l'utilisation du rythme dans une intention magique, est évidemment la forme à laquelle il est fait allusion, de même que la danse, geste rythmique, est utilisée aussi dans son sens occulte. Dans les derniers poèmes d'Artaud, il a tenté de créer un "nouveau langage" sur la base de la rythmique et des sonorités, qu'aussitôt la clinique psychiatrique a mis au compte de sa glossolalie. L'audition de l'émission de radio qui fut interdite (Pour en finir avec le jugement de dieu, 1948) est révélatrice des nécessités orales de la poésie d'Artaud, qui ne prend toute sa vigueur que jouée.

Cette importance de la Voix a été étudiée à propos du théâtre, et de la poésie; notons encore qu'elle est présente dans le sermon d'Ambrosio ("la voix du moine l'enchantait", A p.27); "sa voix avait des éclats mordants, inattendus, qui communiquaient un véritable malaise" (ibid.); "le silence, à ses pieds, baignait les têtes, passait entre les groupes comme une onde sensible" (p.28); "soudain, le charme fut rompu" (ibid.), ainsi que dans la scène de l'exorcisme (ch.IV) et celle de l'apparition diabolique (Ch.VII).

Que penser de ces recherches d'Artaud pour faire naître une langue nouvelle, à la suite des recherches surréalistes sur les ressources du langage? Elles ont été sans doute bénéfiques en ce qui concerne le théâtre, qui était sa première préoccupation. Mais elles sont toujours restées au stade des déclarations d'intention et des essais de mise en évidence: le Moine est un de ceux-là.

Mais il y a, chez Artaud comme chez les surréalistes, la conscience douloureuse qu'une telle langue est une utopie, qu'on échappe pas aux nécessités du sens. Nous verrons dans quelle mesure cet abandon n'a pas été total chez Artaud; mais devant l'impuissance de la langue magique, devant l'impuissance du texte à produire cette magie qu'Artaud sentait à portée de la main, impuissant à l'atteindre mais pas à la deviner, il demeure ce qui est le coeur de son oeuvre: une haine délibérée, intense et totalitaire, contre les lâchetés surréalistes, contre, finalement, leur humanisme.

La haine de la Vie:

Le bilan des influences surréalistes dans le Moine est finalement assez pauvre. Cela se comprend quand on sait que la parution du Moine coïncide avec le moment où Artaud venait de rompre avec le mouvement; nous avons vu dans l'Avertissement les allusions qu'il y fait à leurs différents.

C'est ainsi qu'en avançant la comparaison des oeuvres, on entre dans l'espace particulier d'Artaud, dans cette partie de l'adaptation où il est seul. Et au-delà d'une mise en valeur des positivités du Moine (les possibilités d'illustrer quelques unes de ses opinions sur le théâtre, la magie, le merveilleux, etc.) il demeure cette Haine sauvage contre tout ce qui est et demeure; malgré les coups d'épingles du Surréalisme, qui, finalement, se montre comme ce qu'il a toujours été, un grand amour de la Vie.

C'est bien le reproche que lui faisait Breton: "le lieu où Artaud m'introduit me fait toujours l'effet d'un lieu abstrait, d'une galerie de glaces (...). C'est un lieu de lacunes et d'ellipses où, personnellement, je ne retrouve plus mes communications avec les innombrables choses qui, malgré tout, me plaisent et me retiennent sur terre" (I2).

Ainsi Artaud excède-t-il le Surréalisme... Il se défend lui-même: "de son massacre obstiné, le Surréalisme s'acharne à tirer toujours quelque chose" (VIII, p.173). Il ne nie pas cet aspect positif, mais considère que c'est faire trop vite que de se contenter pour si peu. Il affine la pointe de ce que l'être doit demeurer après sa critique radicale: et c'est peu de choses. La haine d'Artaud contre le monde est absolue:

"ce qui me sépare des surréalistes, c'est qu'ils aiment autant la vie que je la méprise" (I++, p.62).

Peut-on dire pourtant qu'Artaud est métaphysicien? Ce serait trop simple; Artaud veut délibérément faire éclater ce carcan de logique qui ne propose que des alternatives. Artaud exige du réel une transformation radicale, mais à partir du réel, en particulier du langage, du théâtre, de la poésie. Il le soulignera toujours: "contrairement à l'opinion courante, je pense que c'est ce monde-ci, celui que nous voyons tous les jours qui est vrai et que jamais cette jean-foutrierie, appelée âme dans les missels, les rituels, ou les manuels de philosophie, ne s'ouvrira à la perception d'une supra-réalité" (XIV+, p.133). C'est donc contre "ce monde-ci" que sa haine s'aiguise.

Il y a dans Le Moine la trace du passage de l'enthousiasme de la période surréaliste à cette prise de position radicale; c'est ainsi que les deux attitudes ne sont pas clairement dégagées. Ainsi, au nom de Mathilde, il peut reprendre cette formule d'espoir: "la fameuse dimension totale est de devenir, en simple homme, aussi fort que tout l'infini" (XIV++, p.50); c'est le credo occultiste, et l'ambition des premiers surréalistes... Mais il saura mesurer la limite d'une telle ambition, et s'il se vaudra "aussi fort que tout l'infini", c'est bien dans un combat convulsif et destructeur de tout son être, et non dans une jouissance sublime.

Entrons maintenant dans cette zone de solitude et de conflit; il y^a peu de traces de sa venue prochaine dans Le Moine, mais ce peu est déjà significatif. Laisant Lewis, laissant le Surréalisme, il poursuit dans le Moine son projet spécifique:

"pour moi, négligeant toute tentative commune, je m'enfonce à la recherche de la magie que je me suis faite, dans une solitude sans compromis" (I++, p.74).

TROISIÈME PARTIE

SOLITUDE D'ARTAUD DANS LE MOINE

Introduction:

Jusqu'à présent, nous avons étudié des formes d'adaptation dans lesquelles Artaud est en général le débiteur de Lewis, auquel il emprunte la matière de son texte. C'est Lewis qu'il dessert, quand il veut rendre son roman lisible par tous en 1930, quand il envisage une adaptation cinématographique ou théâtrale, et même, paradoxalement, quand il rend plus évidente la lecture surréaliste possible du texte.

Mais nous avons vu que tous ces projets réunis ne suffisent pas à rendre compte de toutes les transformations, et qu'ils étaient continuellement perturbés par un projet latent, inavoué, qui est une innovation par rapport à Lewis et à la lecture surréaliste - nous avons vu d'ailleurs que celle-ci échappait très vite aux "canons" surréalistes officiels...

Or, la lecture conjointe des oeuvres d'Artaud, antérieures et surtout postérieures au Moine, permet de préciser à quoi ces transformations particulières renvoient, de façon encore embryonnaire. Car n'oublions pas que le Moine date des premières années de la carrière littéraire d'Artaud, à un moment où son originalité ne s'est pas encore entièrement formulée, et qu'il s'agit d'une oeuvre en partie désavouée, bâtarde par son projet même, et, on va le voir aussitôt, inachevée, née d'une période de dérégulation grave.

Aux motifs d'adaptation "extérieurs" à l'oeuvre ou à son adaptateur viennent s'ajouter des motifs personnels; il y a entre Artaud et le texte de Lewis un attachement secret, qu'il nous faut exhumer. Il y a dans le Moine, raconté par Artaud une création originale où les thèmes propres de ce dernier se lisent, déjà présents.

On trouvera peut-être notre perspicacité trop audacieuse. Mais nous appuyons notre opinion sur des recoupements qui, nous l'espérons, sauront assurer l'assentiment du lecteur. Car le jeu en vaut la chandelle, car par ce biais nous entrons dans le plus fascinant d'une oeuvre, sans doute avec un

peu d'arbitraire, mais avec une curiosité nouvelle. Il n'y a pas, dans l'oeuvre d'Artaud, de cloisons étanches; elle a fondu ensemble les thèmes les plus divers, et dans chaque ouvrage autour du problème qui est mis en relief, tournent tous les autres.

Avec Lewis, malgré lui, contre lui, Artaud a raconté le Moine et son empreinte est lisible. Enfonçons-nous derrière lui dans cette part d'écriture personnelle, la solitude d'Artaud.

Le Moine, création et souffrance:

L'extrémité du fil d'Ariane que nous allons suivre pour pénétrer dans cet espace spécifique est ce projet de lettre où, parlant du Moine, Artaud précise: "je ne crois pas qu'on puisse en parler sans évoquer toutes mes autres activités d'acteur, et surtout de malade, d'homme à qui l'usage de la magie noire dans des existences antérieures aurait valu une de ces terribles débâcles intellectuelles dont la caractéristique est d'empêcher un esprit doué de se saisir dans les fuites et d'alimenter l'étendue entière et la perspective de son dessin intérieur" (VI, p.403). Nous avons vu (p.74) ce que cette référence à ces "autres activités d'acteur" signifiait; mais c'est à ce "malade" que nous allons nous intéresser, et nous demander en quoi ces "terribles débâcles intellectuelles" ont à faire avec le Moine.

Cette crise qui semble avoir présidé à l'écriture du roman est confirmée dans une lettre à Jean Paulhan: "j'ai commencé (le Moine) dans un état d'esprit des plus catastrophiques où je me croyais perdu" (VI, p.404). On peut en préciser la durée, qui coïncide avec celle de la rédaction du Moine: dans une lettre à Yvonne Allendy, datée du 25 novembre 1929, Artaud écrit: "Le Moine, que le peuple ne connaît pas, qu'il faudrait récrire et faire" (III, p.191); on trouve en 1930 cet aveu: "ma vie depuis un an est un cauchemar innommable" (I++, p.157); entre ces deux lettres, la lente composition de l'adaptation.

En quoi consistent ces troubles? Quels rapports entretiennent-ils avec le roman, et, plus généralement, avec toute l'écriture d'Artaud? En quoi sont-ils décisifs dans le commentaire qu'on peut faire de cette partie spécifique du Moine

d'Artaud que nous cherchons à délimiter?

La maladie et ses conséquences:

Pour comprendre l'importance de ces aveux discrets, il faut maintenant expliquer ce qui est à nos yeux, non pas le seul ressort de l'oeuvre d'Artaud, mais de toutes les forces qui nourrissent son oeuvre, la plus féconde: la "maladie"...

Car, comme le reconnaissait Jacques Rivière qui échangea avec lui une Correspondance qui fut sa première édition à la N.R.F., et à qui il tentait de faire comprendre son mal, "bien entendu, la santé est le seul idéal admissible, le seul auquel ce que j'appelle un homme ait le droit d'aspirer; mais quand elle est donnée d'emblée dans un être elle lui cache la moitié du monde" (I+, p.46). Ce savoir arraché à un enfer, c'est l'aspect le plus fascinant de l'oeuvre d'Artaud.

Dès sa plus jeune enfance (à la suite d'une méningite, d'un traumatisme? qu'importe...), Artaud a souffert de névralgies, de paralysies et de dépressions nerveuses qui le rava-geaient complètement, dont l'ampleur augmentait à chaque crise, et qui finirent, en 1937, par provoquer son arrestation en Irlande, et son internement en France pendant neuf ans.

Maladie mentale? pas seulement. Artaud, par elle, fait l'expérience forcée de l'unité ontologique du sujet, en deçà des distinctions corps/esprit, chair/langage: "je souffre non seulement dans l'esprit, mais dans la chair et dans mon âme de tous les jours" (I+, p.41). Ainsi la maladie touche l'esprit dans le corps, et vice-versa: "l'ébranlement de la chair participe de la substance haute de l'esprit"(I++, p.51); et encore: "je refais à chacune des vibrations de ma langue tous les chemins de ma pensée dans ma chair" (I++, p.50).

C'est ainsi que le champ métaphorique spécifique d'Artaud est celui du corps, de son propre corps. Nous renvoyons le lecteur à la partie de cet essai consacré à "l'écriture sadienne" du Moine adapté (cf. p.105), qu'il faut désormais lire comme preuve de l'expérience de la douleur. Si Artaud pour violemment signifier, utilise les métaphores de la souffrance, c'est qu'il en connaît les avatars: "un noeud d'asphyxie central" (I+, p.II3); "cette douleur plantée en moi comme un coin" (I+, p.II4); "il y a en moi quelque chose de pourri" (I++,

p.145), etc. Ce n'est pas tant l'aspect "purement intellectuel" de la psychologie qui l'intéresse (à compter qu'il existe...), que ses relations avec le somatique: l'écho charnel de la vie de l'esprit. On comprend qu'il se sépare d'une tradition du roman psychologique dont Lewis, qui a touché à tous les genres, est partiellement un héritier, et qui développe analyses, monologues et descriptions de sentiments divers... Artaud est clair: "j'ai le culte non pas du moi, mais de la chair" (I+, p.II6).

Le symbole du charnel, à la fois son centre de gravité et l'origine dynamique de l'action, c'est le sexe. Ainsi la métaphore sexuelle va-t-elle servir à l'illustration des forces et des tensions de l'être; en quelque sorte, le sexe est au corps ce que le langage est à l'esprit. D'autre part, de même que l'esprit est lié au corps, le langage est lié au sexe par des noeuds fondamentaux. C'est ce que Freud et son école avaient mis en évidence, ce que les surréalistes avaient repris à leur compte, et développé dans ses plus extrêmes conséquences. Qu'on en juge à la lecture de ce texte de Breton: "j'avoue sans la moindre confusion mon insensibilité profonde en présence des spectacles naturels et des oeuvres d'art qui, d'emblée, ne me procurent pas un trouble psychique caractérisé par la sensation d'une aigrette de vent aux tempes, susceptible d'entraîner un véritable frisson. Je n'ai jamais pu m'empêcher d'établir une relation entre cette sensation et celle du plaisir érotique et ne découvre entre elles que des différences de degré" (II, p.193). On voit cependant à quelle distance du corps reste cette définition de la "jouissance esthétique": "une aigrette de vent aux tempes" est une métaphore sophistiquée, mais intellectuelle. L'érotisme du texte surréaliste est toujours "poétiquement" sublimé, latent, indirect, distant; il n'est plus génital, il est conceptuel. C'est un des points d'opposition avec Artaud: qu'on lise cette définition de la "jouissance esthétique" qu'il donne à Henri Parisot: "j'aime les poèmes jaillis et non les langages cherchés. Je veux, quand j'écris ou je lis, sentir bander mon âme comme dans la Charogne, la Martyre ou le Voyage à Cythère, de Baudelaire. Je n'aime pas les poèmes ou les langages de surface qui respirent d'heureux loisirs et les réussites de l'intellect, celui-ci s'appuyât-il sur l'amus mais sans y

mettre de l'âme ou du coeur" (IX, p.184).

C'est ainsi que le frère du poète, châtré de sa langue, c'est Abélard, -encore un moine...: "pauvre homme! Pauvre Antonin Artaud! C'est bien lui cet impuissant qui escalade les astres, qui s'essaie à confronter sa faiblesse avec les points cardinaux des éléments, qui, de chacune des faces subtile ou solidifiée de la nature, s'efforce de composer une pensée qui se tienne, une image qui tienne debout. (...) Mais quelle belle image qu'un châtré!" (I+, p.139). Antonin Artaud, c'est l'Abélard de la langue; car ce qui demeure de lui, ce sont des textes châtrés: parmi eux, le Moine. Textes pour la plupart avortés, mangés de failles, inachevés, ratés, à l'image des balbutiements de leur auteur. Le langage, esprit, corps, sexe, vie d'Artaud, échoue pour deux raisons: d'abord, il n'arrive pas à se structurer suffisamment, à s'achever sur une forme finie; ensuite, même s'il atteignait cet état parfait, idéal, il serait impuissant à rendre ce vide, ce noeud de convulsions, ce cratère affreux qui est le centre de la crise mentale, où tout repère est fondu, haché, rejeté hors du sens.

En conséquence, ce que cherche Artaud c'est une communication sans truchement, absolue et fidèle; non pas un masque, l'être même: "là où d'autres proposent des oeuvres, je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit" (I+, p.49). Même plus: le texte c'est l'être même, créer du langage c'est vivre: "je ne conçois pas d'oeuvre comme détachée de la vie" (I+, p.49). Ainsi le jeu théâtral ou poétique est-il un engagement sans rémission: "si je suis poète ou acteur, ce n'est pas pour écrire ou pour déclamer des poésies, mais pour les vivre" (IX, p.190). En conséquence, si le langage manque, c'est que l'esprit, l'être même, manquent.

Donc, la maladie ronge autant le langage que le corps: "par un phénomène morbide mais qu'il ne serait pas opportun maintenant de décrire, les mots souvent me manquent où se solidifierait ma pensée, les tournures ou locutions usuelles, la densité intérieure des phrases ou même la solidité de la pensée sans phrases, le point de départ de la pensée" (I++, p.108); "je suis vacant par stupéfaction de ma langue" (I+, p.96). Significativement, Artaud s'est plu à souligner les symptômes de l'aphasie dans certaines scènes du Moine: par exemple, dans

la première apparition de la Nonne Sanglante à Raymond, celui-ci s'écrie: "je ne pus, ni me redresser, ni crier; mes nerfs étaient comme garottés d'impuissance" (A, p.158); ou dans l'apparition d'Elvire à sa fille: "la figure s'arrêta, leva le bras droit et montrant l'heure, fixa les yeux sur Antonia qui, hébétée d'horreur, était incapable de se reprendre" (p.283; les additions sont soulignées).

Inversement, si la "maladie" prouve l'emprise de la chair sur le langage, le langage doit venir s'ancrer dans la chair: "rien ne me touche, ne m'intéresse, que ce qui s'adresse directement à ma chair" (I+, p.II7). Et Artaud n'apprécie finalement que les textes où sa propre angoisse est reflétée, soit dans leurs personnages (comme dans le Moine), soit dans leurs auteurs: "j'aime les poèmes des affamés, des malades, des parias, des empoisonnés: François Villon, Charles Baudelaire, Edgar Poë, Gérard de Nerval, et les poèmes des suppliciés du langage qui sont en perte dans leurs écrits, et non de ceux qui s'affectent perdus pour mieux étaler leur conscience et leur science de la perte et de l'écrit" (IX, p.187). Le roman de Lewis, par ses excès, se rattache à un champ littéraire du "scandale", du moins de la "lecture incarnée"; d'après J. Prieur, "il ne peut être lu de sang-froid" (38, p.56). De plus, nous allons voir comment une telle expérience de l'écriture contribuera à la formation d'une dramaturgie nouvelle, que le Moine présente à l'état embryonnaire, et qu'Artaud caractérise par cette formule: "théâtre de la Cruauté".

Avant tout, pour bien comprendre Artaud, il faut saisir le jeu de miroirs intérieur par lequel sa souffrance se multiplie à l'infini dans la contemplation impuissante d'elle-même: le maître-mot, c'est lucidité. Ce fait paradoxal de la clarté ^{de vue} d'Artaud sur lui-même empêchait Jacques Rivière de comprendre comment un esprit aussi habile à se dire pouvait souffrir d'une telle dépossession de soi. Ainsi l'avoue Artaud: "plus que l'esprit qui demeure intact, hérissé de pointes, c'est le trajet nerveux de la pensée que cet effritement atteint et détourne" (I+, p.II7). Cependant, c'est au prix d'atroces contorsions mentales que la conscience arrache au néant même qui la creuse les bribes qu'elle ramène au niveau d'une expression intelligible: "il me faut des efforts d'imagination insensés, décuplés par l'étreinte de cette étouffan-

te asphyxie, pour arriver à penser mon mal" (I+, p.II5). L'oeuvre d'Artaud toute entière est l'ébauche d'une "thèse épaisse, ânonnante, sur les avortements de l'esprit humain à ces seuils épuisés de l'âme jusqu'ou l'esprit de l'homme n'atteint pas" (I+, p.I52). Ce qui conduit d'abord Artaud à renier ses oeuvres comme des trahisons, - attitude qu'il renversera par la suite, comme nous le verrons. Mais à l'époque du Moine, il écrit: "ce que vous avez pris pour mes oeuvres n'étaient que les déchets de moi-même, ces raclures de l'âme que l'homme normal n'accueille pas" (I+, p.94); "tout ce que j'écris n'est pas créé, ne participe pas de la création, a la face d'un pis-aller, c'est fait non de bric et de broc, mais sans nécessité, et toujours à défaut d'autre chose" (I+, p.I46); "tout ce que je dis est cherché, voulu, j'ai perdu bien définitivement la spontanéité du langage, même ces sensations que je traduis avec une précision si minutieuse ne correspondent qu'à une vue toute fragmentaire de moi-même, et à des apparitions encore plus fragmentaires de ce qui est sollicité et désigné par l'expression, ce ne sont jamais les expressions que j'emploierais si j'étais en possession de ma spontanéité intégrale" (I+, p.I93).

Cette lucidité tragique conditionne aussi (ainsi Artaud est-il tout entier ramené au foyer de la douleur) le goût d'Artaud pour le théâtre. Artaud, le "spectacteur", est un théâtre d'horreur pour lui-même; on connaît la formule célèbre: "j'assiste à Antonin Artaud" (I+, p.98), qui fut à l'origine de nombreux malentendus. Ainsi André Masson en relève l'ambiguïté: "il y avait en même temps en lui l'acteur et le spectateur, il se regardait. C'était sa nature même, cette attitude. Sa propre souffrance existait, mais il se la jouait, il cherchait la plénitude de sa souffrance. Artaud s'est dit: c'est moi qui jouerait Artaud" (32, p.25). Ses détracteurs ont pu gloser abondamment sur son cabotinage, qui était sans doute réel; mais plus personne ne doute de sa souffrance. En outre, Artaud était lucide au point de se rendre compte de cette éventuelle incompréhension; il confie ainsi à J. Rivière: "le pire est que ne pouvant de l'extérieur réaliser un état semblable, on est tenté de n'y pas ajouter foi ou de croire que j'amplifie exagérément" (I++, p.I49).

Les seuls qui peuvent encore prendre ces troubles au sérieux,

ce sont les psychiatres... A l'occasion d'une crise, - plus grave que les autres? on peut en douter -, Artaud allait être arrêté au cours d'un séjour en Irlande en 1937, puis interné jusqu'en 1946. Il l'avait d'ailleurs prévu, se disant menacé par une "angoisse qui fait les fous" (I+, p.66). Par ailleurs, dans le Moine, quelques additions portent les traces de cette hantise: "elle prononça ces paroles avec une expression de véritable folie" (A, p.91); "- Je cède, cria-t-il, en jetant follement le miroir à terre" (A, p.245); "il talonnait le sol de son pied avec une rage qui confinait à la folie" (A, p.355); "ses pensées prirent une teinte de plus en plus sombre, et qui confinait à la folie" (A, p.410) (les additions sont soulignées). Sans doute sont-ce seulement des métaphores destinées à renforcer le texte de Lewis; mais le champ sémantique où elles sont choisies n'est pas indifférent.

La dernière conséquence de la "maladie" d'Artaud, sans doute la plus importante pour qui veut comprendre ses dernières oeuvres et même le choix du Moine, est celle de l'expérience de l'aliénation. Nous entendons par là le fait qu'Artaud a éprouvé l'autorité de la souffrance sur le corps, celle du corps sur l'esprit, celle de l'esprit sur le langage, celle du déterminé (la chair, le réel, le physique) sur le libre-arbitre (la volonté, la conscience, la création). Avant tout, l'homme est sur-déterminé par le monde tel qu'il est; c'est pourquoi Artaud l'a toujours rejeté et s'est intéressé aux multiples tentatives de transformation radicale - le Surréalisme, entr'autres... Et par le même mouvement, il a étendu sa situation à la condition humaine, faisant de ce qui le soumet à l'aliénation une volonté mauvaise de l'Univers, de "dieu" (comme il l'écrit, sans majuscule). Artaud, jouet de dieu, ne s'appartient pas: "je n'ai pas de vie, je n'ai pas de vie!!!" s'écrit-il lamentablement (I++, p.145). Il y a dans l'oeuvre d'Artaud une progression douloureuse vers la rupture d'avec le monde, vers la conquête d'une liberté absolue. Artaud entretient une haine métaphysique: "quant à dieu, c'est l'un de mes plus grands ennemis" (XIV+, p.98).

Quelles sont les conclusions à tirer quant au rapport de l'écriture et d'Artaud?

D'abord, la consubstantialité du sujet et du langage, de

la parole et du corps, induit la continuelle recherche d'un théâtre où la parole et le corps s'expriment simultanément, l'un relayant ou renforçant l'autre. On ne conçoit pas la poésie ou même la dramaturgie d'Artaud sans imaginer le "jeu" qu'aurait développé Artaud pour les déclamer. Le Moine, malgré des contraintes romanesques, exprime par moments la nécessité de l'oral: qu'on observe avec attention l'utilisation de la typographie pour tenter de donner à l'imprimé les mêmes nuances que le vocal (mots isolés, en majuscules, en italiques, etc.). Le projet d'adaptation théâtrale dépasse une nécessité simplement financière ou technique; il faut mettre en scène le Moine parce que dire un texte, c'est la seule façon d'en tirer tout le sens, et de marteler ce sens dans la chair du public, par des voies que le langage articulé et intelligible néglige habituellement...

D'autre part, l'écriture qui est un achèvement assimilable à une pensée structurée, permet à Artaud de re-stratifier son esprit; le texte est en quelque sorte un tuteur psychologique. "L'art suprême est de rendre, par le truchement d'une rhétorique bien appliquée, à l'expression de notre pensée, la raideur et la vérité de ses stratifications initiales, ainsi que dans le langage parlé" (I+, p.237), écrit Artaud, quand il a encore l'espoir (l'illusion?) d'atteindre un jour une "guérison". (En termes psychiâtrisés, l'effet structurant du discours constitue un remède contre la dégradation schizoïde du sujet...)

La seconde fonction de l'écrit est d'exprimer la souffrance, soit pour qu'elle soit comprise et prise en pitié, soit pour que le sujet se ressaisisse de son propre effort - une sorte d'auto-thérapie. Mais aussi l'expérience ontologique d'Artaud mérite selon lui d'être partagée; il a sur la condition humaine son mot à dire; il exige de parler, aux limites même de la parole. Selon une formule demeurée célèbre, il ne craint pas "d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leur bûcher" (IV, p.18). Il revendique presque une gloire d'être descendu si avant dans les bas-fonds de l'être, comme l'on pouvait se vanter d'avoir payé à Charon le trajet de retour: "je suis un homme qui a beaucoup souffert de l'esprit, et à ce titre j'ai le droit de parler" (I+, p.30); "je suis celui qui a le mieux senti le désarroi stupéfiant de sa langue dans ses relations avec la

pensée (...). Je suis celui qui connaît les recoins de la perte" (I+, p.99).

Pour exprimer un tel au-delà de l'expérience commune, il lui faudra une langue au-delà de la langue; il trouvera ce qu'il appellera la "Cruauté": "les hommes ne peuvent pas comprendre si on ne les a pas mille et mille fois assassinés" (I++, p.73). Des mots comme des coups de hache.

Enfin, le projet ultime c'est la lutte avec l'ange, la liberté absolue reconquise sur l'univers lui-même, dieu. Artaud voudra même reprendre sa naissance à nouveau, pour briser dans la matrice les ficelles de chair que la Mère a noué pour lui, et qui en font le jouet de dieu, l'Automate Personnel (titre d'un portrait de lui par Jean de Bosschère, dont il donna un commentaire: I+, p.148). La fin de l'aliénation cosmogonique passe par un règlement de comptes métaphysique.

Le Moine comme tuteur psychologique:

Ainsi que nous l'avons vu, le Moine fut rédigé dans une de ces crises dont nous venons de commenter l'importance. A ce sujet, il a joué le rôle dont nous parlions: celui de "tuteur psychologique". Jean Cocteau, qui connaissait Artaud, l'avait fort pertinemment compris: "M. Artaud sait cela, il sait aussi quelles atroces périodes on traverse après s'être débattu dans le noir. Ces périodes ne nous rendent ni sourciers, ni ductiles. Elles nous condamnent au silence; et je devine que la traduction du Moine de Lewis résulte d'une humble révolte contre un de ces silences improductifs. Les forts ne peuvent pas traduire; ils essayent pour vaincre les crises de stérilité, pour mettre la machine en marche" (15, p.206).

Ainsi le texte de Lewis avait éveillé chez Artaud un sentiment de sympathie; il lui a suffi, en suivant finalement de près la trame initiale, de modifier la langue, d'ajouter quelques détails, quelques passages plus étendus, pour faire une oeuvre nouvelle à peu de frais. On sait qu'Artaud n'avait pas voulu faire un plagiat, il s'en défend en ne niant pas son emprunt. Nous allons voir bientôt que le Moine n'est pas une occasion de tricher avec la définition de la traduction; Artaud n'est pas un escroc, il a pris la défroque de Lewis.

On en prend une conscience aigüe en comparant la manière et la durée de la rédaction de The Monk par Lewis, avec le travail d'adaptation d'Artaud.

Lewis, à sa mère, le 23 septembre 1794: "que pensez-vous de moi qui ai écrit, en l'espace de dix semaines, un roman de trois à quatre cent pages in-octavo? J'en ai même mis au net la moitié" (VI, p.413). En tenant compte de la date donnée dans la Préface (28 octobre 1794), Lewis l'a donc rédigé entre début juillet et fin octobre 1794, en quatre mois...

Quant à Artaud, on sait que le 25 novembre 1929 il faisait par^t à Yvonne Allendy de son intention d'adapter "Le Moine, que le peuple ne connaît pas, qu'il faudrait récrire et faire" (34, p.55 - III, p.191); le 16 septembre 1930 il parle à J. Paulhan de son "adaptation du Moine à laquelle (il) travaille depuis si longtemps" (VI, p.397) - depuis dix mois qui lui semblent très longs. Déjà ce travail lui a pris beaucoup plus de temps qu'à Lewis, alors qu'il a évidemment beaucoup moins d'efforts à fournir! Son état de santé durant l'année 1930 peut seul expliquer une telle lenteur; on sait que pour la même raison il ne put jamais entreprendre d'oeuvre de longue haleine: "c'est la première fois, écrit-il à J. Paulhan, que je fais tout d'une traite un gros livre" (21 mars 1931, VI, p.461); ce fut aussi la dernière. Et sans doute si le texte de Lewis (dans la version de Wailly) ne lui avait pas servi continuellement de matière de base, il n'aurait sans doute jamais écrit un roman.

On voit comment les projets d'adaptations cinématographique, théâtrale, ou romanesque, semblent maintenant contrebalancés par la nécessité de soutenir son activité mentale autour d'un axe solide. Ainsi le Moine d'Artaud prend une valeur tragique; on peut y déconsidérer le plagiat ou en critiquer les faiblesses; mais on ne peut pas accabler ce texte quand on le replace dans un tel contexte, et qu'on comprend que derrière le masque du roman, un homme brisé se décrit (ou se trahit).

C'est ainsi qu'Artaud, malgré tous ses défauts, s'est bien plus attaché à son oeuvre que Lewis. Celui-ci, en plusieurs endroits, prend avec humour ses distances d'avec lui-même (dans sa Préface, et dans le commentaire du poème de Théodore, ch. V); qui plus est, il n'hésitera pas à censurer son texte quand la justice le lui demandera, et à le renier devant le tribunal

paternel (cf. VI, p.414 et supra p.71).

Artaud est plus prudent: il répète qu'il n'est pas attaché à son ouvrage, et précède les critiques avec humilité: "son infériorité ne m'affecterait pas directement" (VI, p.399); "s'il y a dans ce livre quelques passages où j'ai mis assez de moi, je n'en ai pas mis suffisamment pour souffrir de les voir rejeter" (VI, p.461). Mais il pourchasse J. Paulhan pour en faire éditer des extraits dans la Nouvelle Revue Française, et lui avoue l'intérêt profond qu'il porte au Moine: "je vous ai en effet parlé du Moine avec négligence. Je l'ai commencé dans un état d'esprit des plus catastrophiques où je me croyais perdu. Depuis je me suis amélioré et ai repris goût au travail. Et je crois au contraire que tel qu'il va se présenter une fois achevé le "Moine" sera une chose très importante pour moi. Il est en effet précédé d'une préface où je m'exprime assez complètement et qui ne peut pas ne pas vous plaire, et, je l'espère, vous émouvoir" (13 janvier 1931, VI, p.404). Plus tard, il revient à la charge: "j'ai toutefois conscience que le livre maintenant fini et publié tel qu'il est, vaut quelque chose et je trouverai colossalement injuste de voir s'en désintéresser des amis comme vous à l'opinion et à l'affection intellectuelle de qui je tiens. On s'intéresse à de simples traductions en fonction de la personnalité du traducteur. J'ai mis infiniment plus dans ce livre que dans une simple traduction. Des chapitres, des épisodes entiers sont de mon invention. (...) Il faut cette fois-ci que la N.R.F. ne laisse pas échapper le Moine" (21 mars 1931, VI, p.461).

On ne peut expliquer cet attachement que si on ne néglige pas le Moine à cause de sa fonction éventuelle de "tuteur psychologique"; Artaud ne s'est pas contenté de s'appuyer sur le roman de Lewis dans une mauvaise passe, il s'y est aussi confié, parce qu'il y avait trouvé des illustrations de son cas, et parce qu'il avait pu y parler de lui, à mots couverts, mais avec intérêt.

Il nous faut maintenant mettre en évidence ce par quoi le Moine est une oeuvre d'Artaud qui ne doit rien à personne: une forme particulière (l'écriture cruelle) et des thèmes personnels (identification avec Ambrosio, l'exécration de la Mère, la Magie, le Sexe haïssable, etc.).

L'écriture cruelle:

L'écriture "cruelle" résulte de deux facteurs: rappelons que la maladie avait été l'occasion d'une expérience forcée de l'unité du langage et du corps, et simultanément l'origine du besoin d'expression. Ainsi, à la fois parce qu'elle vient de la chair et parce qu'elle ne s'adresse au fond qu'à la chair, l'écriture doit trouver les formes qui agissent profondément chez le lecteur. Il faut signifier tout et par tous les moyens.

Parler seulement de l'écriture chez Artaud ne doit pas faire oublier qu'elle n'est qu'un substitut du langage théâtral, dont elle essaie d'égaliser la complexité et la force de pénétration. Pour Artaud, le langage absolu, c'est le théâtre, au-delà du corps, au-delà de la parole: "il ne s'agit pas de trouver dans le langage visuel un équivalent du langage écrit dont le langage visuel ne serait qu'une mauvaise traduction, mais bien de faire publier l'essence même du langage et de transporter l'action sur un plan où toute traduction deviendrait inutile et où cette action agit presque intuitivement sur le cerveau" (III, p.22). On approfondira ces notions en pratiquant les textes "théoriques" d'Artaud (IV, essentiellement).

Artaud semble rejoindre sur ce point Lewis, chez qui, nous l'avons vu, le théâtre est présent aussi dans la structure romanesque (cf. supra p. 81). Mais on comprend que cette relation reste formelle; le théâtre n'a pas pour Lewis cette dimension ontologique, métaphysique, que lui donne Artaud. Ce n'est pas lui qui aurait écrit: "le spectateur qui vient chez nous saura qu'il vient s'offrir à une opération véritable, où non seulement son esprit, mais ses sens et sa chair sont en jeu" (II, p.16).

J. Prieur fait justement remarquer que le Moine (1931) est antérieur de quelques années à la publication du recueil de textes "théoriques" le Théâtre et son Double (1938, mais en projet depuis 1935 - cf. notes, IV, p.343); il est donc contemporain de la réflexion d'Artaud sur ce qui est le thème le plus remarquable de ce recueil: le "Théâtre de la Cruauté". Et si Artaud a choisi le Moine en vue de l'adapter au théâtre, c'est parce qu'il aurait été propice au développement

du thème de la Cruauté; à défaut de la scène, Artaud aurait employé l'écran; à défaut du cinéma, Artaud laisse le texte en porter les germes.

Il ne faut pas confondre la "Cruauté" selon Artaud et la cruauté banale, sadisme à la petite semaine, goût morbide du sang, névrose commune. Il s'agit d'un terme symbolique pour désigner une attitude métaphysique: "je ne cultive pas systématiquement l'horreur. Ce mot de cruauté doit être pris dans un sens large, et non dans le sens matériel et rapace qui lui est prêté habituellement (...). Du point de vue de l'esprit, cruauté signifie rigueur, application et décision, implacable, détermination irréversible, absolue" (IV, p.121). Sans doute le jeu n'est-il pas gratuit; mais c'est le risque qu'il faut prendre pour atteindre le paroxysme, ce point de "phosphorescence psychique" dont parle l'Avertissement au Moine. C'est tout entier que le spectateur s'engage dans le théâtre, comme c'est tout entier que l'acteur joue; un faux-pas, et c'est la folie ou la mort. Comme Ambrosio, l'acteur est un apprenti-sorcier. La violence est nécessaire pour accéder à une connaissance de type nouveau: "Dans certaines peurs paniques de l'enfance, certaines terreurs grandioses et irraisonnées où le sentiment d'une menace extra-humaine couve, il est incontestable que la mort apparaît (...) comme le soulèvement d'un voile qui est le monde" (I+, p.125). En une brève formule: "la peur, c'est la poésie" (VIII, p.76).

A ce titre, le Moine n'est pas une oeuvre exemplaire. Sans compter que toutes les tentatives d'Artaud pour mettre en scène cette "théorie" furent étouffées par des obstacles matériels, et qu'il n'y en eu pas d'exemple (la création des Cenci, trop incomplètement tenue en main par Artaud, fut un échec), le Moine n'est qu'un écrit. L'écriture cruelle se restreint à une poétique convulsionnelle, dont voici quelques exemples:

- "je sentis ces paroles tomber sur moi comme autant de coups de stylet" (A, p.158 - tous ces extraits sont des additions);
- "son visage se révolta et il sembla au moine que les plus viles passions jusqu'ici contenues y projetassent leur jet sanglant" (p.361);
- "Marguerite, toute droite à son bout de table, semblait pareille au sang qui va gicler de la plaie" (p.116);
- "le soleil naissant tombait d'aplomb sur sa tête et les mou-

ches des charognes commencèrent à pulluler sur lui; elles buvaient tout le sang de ses plaies et il était sans force pour les chasser. Leur acharnement redoublait l'ardeur de ses tortures, et bientôt les aigles du ciel fondirent sur lui et le dévorèrent, morceau par morceau. Puis, voyant ses yeux où semblait encore battre la vie, ils s'amuserent à les lui crever" (A, p.431).

- "elle tenait dans ses mains un bassin d'or contenant deux gigantesques yeux humains qui paraissaient aussi vivants et aussi surchargés de détails et de veines que s'ils venaient d'être arrachés" (p.310).

On peut voir, ailleurs, à certains détails, l'étroite relation de la Cruauté avec la description des propres souffrances d'Artaud. Ainsi dans le poème l'Exilé, récrit partiellement, par Artaud, les derniers vers portent sa marque:

"Mais les tortures qui vont me consumer le foie,
Et le bouillonnement de mon sang
Tari par la fièvre insatiable,
Et sous le crâne, l'éclatement de mon cerveau
Fouaillé dehors par la rage des vents trop chauds..."

(A, p.202-203)

et ils sont très différents de ceux de Lewis dont ils sont inspirés, qui restent dans la description d'une pathologie exotique tout à fait imaginaire et traditionnelle:

"... Où les soleils de l'Inde engendrent des maladies nouvelles, où pullulent les tigres et les serpents. C'est là que tend ma course; je vais braver la soif fiévreuse que rien n'apaise, la peste jaune et les feux du jour qui rendent fou.

"Mais sentir les lentes tortures consumer mon foie; mourir peu à peu à la fleur de l'âge; voir tout mon sang qui bout, tari par l'insatiable fièvre, et mon cerveau délirer, en proie à la rage de l'astre du jour" (W, p.251).

Le corps souffrant (os broyés, sang, douleur, asphyxie, aphasie, paralysie, hallucinations, etc.) est une source perpétuelle de métaphores pour Artaud. Par exemple, dans le portrait de la Nonne Sanglante, il rajoute certains détails: Wailly: "son visage était voilé; à son bras pendait un cha-pelet; sa robe était çà et là tachée de gouttes de sang qui coulaient d'une blessure qu'elle avait au sein" (p.167);

Artaud: "le visage de cet être était voilé; à son bras pendait un chapelet; sa robe était sale, encrassée et dégouttante de sang; et l'on apercevait, dans une déchirure de sa robe, son sein fendu d'une blessure toute fraîche" (p.136).

Il y a une autre limite au développement de ce style propre à Artaud (du moins avec la signification qu'il lui donne) qui atteindra dans ses dernières oeuvres des sommets: c'est la nature de roman, et de roman "populaire" qu'Artaud entendait garder au Moine. Il exprime ses scrupules dans une lettre à J. Paulhan: "je ne pouvais aller plus loin sous peine d'aller contre l'esprit de l'oeuvre qui est un roman. Et peut-être suis-je déjà allé un peu loin, et je sens qu'on me le reprochera, comme aussi toute cette adaptation dans son ensemble" (VI, p.400). Malgré cette retenue, et le fait qu'au moment de la conception du Moine Artaud n'avait pas encore adopté l'écriture extrême qui sera la sienne dans ses oeuvres maîtresses, il a déjà marqué son mépris du "STYLE!!!!!!!!!" (comme il l'écrit VI, p.399), et nous trouvons à l'état embryonnaire l'influence de la notion de "Cruauté" dans la forme même de l'adaptation. Cherchons-la maintenant dans son contenu.

Ambrosio: un double d'Artaud?

Si Artaud a choisi le Moine, c'est pour y trouver les moyens de se raconter, de donner de soi quelques signes. On ne peut que penser, tenant compte du cabotinage même d'Artaud, à la figure centrale du roman: le moine Ambrosio lui-même. Les lecteurs familiers d'Artaud ne rejeteront pas une telle hypothèse: son oeuvre compte d'autres exemples de personnages qui sont les doubles de leur auteur. Paolo Uccello, Abélard (I), Cenci (IV), Héliogabale (VII), Van Gogh (XIII), sont les plus célèbres. A propos d'Héliogabale, J. Prieur rapporte cet aveu d'Artaud à J. Paulhan, qu'il applique justement au Moine: "il y a une gangue, c'est sûr; mais je finis tout de même par m'y rejoindre dans le détail de maint et maint passage, et dans la conception de la figure centrale, où je me suis moi-même décrit" (note 13 - VII, p.187-188).

On mesure la différence avec Lewis; celui-ci reste en retrait de ses personnages. Ambrosio, sans nul doute, exerce autant sur l'auteur que sur les lecteurs cette fascination

malsaine que les maudits ont toujours sucité^e, mais la répulsion l'emporte, et la just^{ice} sera respectée. Ce sont les "bons" qui triomphent, Agnès/Raymond, Virginie/Lorenzo, comme dans tout roman d'aventures. Nous ne pensons pas qu'Artaud ait absolument changé cet équilibre; mais nous devons cependant être attentif au sens nouveau que prend le destin du moine en rapport avec la thématique d'Artaud. Et à travers les transformations apportées au texte de Lewis, il faut chercher dans quelle mesure elles contribuent à un nouveau éclairage de cette figure centrale.

Nous avons dit comment la maladie était l'expérience de l'aliénation; la douleur engagée dans le corps était la preuve de la dépossession du sujet sur lui-même; de part en part il est le jouet de l'Autre ("dieu"): "de quelque côté que je regarde en moi-même, je sens qu'aucun de mes gestes, aucune de mes pensées ne m'appartient" (I++, p.55). L'exercice du libre-arbitre est illusoire: "je n'ai plus la libre disposition ni de ma volonté ni de mon intelligence" (I++, p.167). Ou plutôt, plus je crois exercer ma volonté librement, plus je constate qu'elle ne m'appartient pas.

N'est-ce pas l'image même d'Ambrosio, jouet du destin depuis la naissance? Placé dans un couvent par son grand-père qui le renie, il est amené à un apparent état de sainteté; mais Lewis expliquait alors que l'éducation monacale d'Ambrosio avait introduit en lui les germes de l'orgueil et du péché de chair (ch. VI, W, p.273 à 277); il était donc parfaitement responsable, acceptant son avilissement; les nombreux monologues délibératifs précédant chacune de ses décisions sont là pour le prouver. Or, en les supprimant, Artaud a coupé le récit de cette explication; le moine apparaît donc comme un être irresponsable que la volonté mauvaise va soudain frapper et abattre, sous la forme de Mathilde, magicienne, et finalement déléguée du démon.

Ce démon, pour Artaud, c'est l'image de l'aliénant métaphysique, qu'il exècre sous le nom de dieu. Il ne faut pas voir là une référence théologique bien précise; de même que nous avons vu comment Artaud faisait une utilisation propre du dogme chrétien (supra p.133), il utilise les termes religieux dans des sens détournés. Ce "dieu", c'est la person-

nalisation des déterminations cosmogoniques qui conduisent chaque existence. Ainsi, depuis le ventre de la Mère, le sujet subit l'abjection d'être: "il est certainement abject d'être créé et de vivre et de se sentir jusque dans ses moindres réduits, jusque dans les ramifications les plus impensées de son être irréductiblement déterminé" (I++, p.27).

C'est pourquoi Artaud cultive le blasphème et la profanation, le sacrilège et le défi iconoclaste; il trouve dans l'attitude sadienne d'Ambrosio, rompant toutes les barrières de la morale, ignorant l'Oeil de dieu, un double de lui-même tel qu'il se voudrait être. Sa haine de la religion n'a rien à voir avec le timide message anti-monacal de Lewis, même si celui-ci cache un athéisme plus ambitieux; elle est ce qu'Artaud désigne par une "exécration" totale de l'Eglise: "baptiser c'est cuire un être contre sa propre volonté" (XIV+, p. 23); ou encore: "dieu m'a placé dans le désespoir" (I++, p. 28). Artaud refuse d'être "homme, jouet de dieu" (II, p.189) - répétons encore que ce n'est pas à la personne divine qu'il en veut, car même si elle existe elle subit sa propre loi, causa sui: "dieu, jouet de lui-même" (ibid.).

Ainsi même le suicide est aléatoire: "je voudrais être sûr que le penser, le sentir, le vivre, sont des faits antérieurs à Dieu: le suicide alors aurait un sens" (I++, p.56). On ne peut s'empêcher de penser, dans cette impuissance de la mort elle-même, à la situation d'Ambrosio, quand il attend les inquisiteurs, et qu'il examine les voies possibles d'évasion; il est coincé comme un "rat métaphysique": "traqué par de multiples terreurs, il aurait bien voulu se réfugier dans les ténèbres de l'athéisme, nier l'immortalité de l'âme, se persuader qu'une fois ses yeux fermés au monde, ils ne s'ouvriraient plus à aucune réalité, et que le néant l'absorberait corps et âme. Mais cette ressource même lui manquait (...); l'existence de dieu s'imposait à lui et l'aveuglait de sa fulgurante évidence" (W, p.482, A, p.408). Le dernier mot d'Artaud, qui pourrait être celui d'Ambrosio: "quant à dieu, c'est l'un de mes plus grands ennemis" (XIV+, p.98).

Pour marquer sa liberté, et être enfin soi, il faut atteindre les limites de l'être dans le désordre et la subversion métaphysiques. C'est autant pour cette raison que pour son "romantisme" qu'Artaud a développé le récit de Béatrice (cf.

supra p.107). Béatrice, la nonne parjure et impudique, est un double audacieux d'Ambrosio, consacré au défi de dieu; elle aurait pu reprendre à son compte cette phrase d'Artaud: "or moi, Mr Artaud, je n'ai rien à faire de dieu" (IX, p.221). Trêve de pudeur, et qu'on pardonne à l'auteur son audace, et à la langue sa fureur (sa Cruauté!), elle aurait pu dire au cours d'une messe noire, ces mots:

" 1^o) je renie le baptême.

2^o) je chie sur le nom chrétien.

3^o) je me branle sur la croix de dieu." (I+, p.13)

Profession de foi qu'Artaud a placé en tête de ses Oeuvres Complètes.

L'exécration de la Mère:

Parallèlement au thème d'Ambrosio -jouet de Dieu, il y a un autre thème personnel d'Artaud qui est celui de la Mère. Nous ne le prenons pas dans une optique psychanalytique, bien qu'elle aurait sa place dans une critique générale d'Artaud. Mais elle ne tiendrait pas compte de la "métaphysique" d'Artaud, et certains de ses schémas (l'Oedipe, en particulier) sont curieusement conformés...

La Mère, c'est le lieu par excellence où s'origine l'aliénation par la chair; c'est dans la matrice que selon le mot de Chateaubriand la Mère "inflige la vie". Et à cette naissance ontologiquement malheureuse se rattache ce qui est pour Artaud le "péché métaphysique": la sexualité génitale. C'est par le sexe que la Mère commet le mal; elle se soumet à la loi de la matière et, simultanément, met au monde un être voué à son tour aux déchirements de l'aliénation. On comprend que cette figure symbolique, que nous désignons par la Mère (avec la majuscule), organise le plus surprenant des caractères de l'oeuvre d'Artaud: la dénonciation de la sexualité, et de la femme.

Il y a chez Lewis de telles images mauvaises de la femme ou de la Mère, quelques unes distinctes, les autres confondant les deux types: Elvire, qui pour avoir fui avec son mari, abandonnera son premier fils Ambrosio, lequel par la suite tuera sa mère et violera sa soeur Antonia (curieuse forme du thème oedipien qui devrait donner du fil à retordre aux

disciples de Marie Bonaparte (note 14)), Elvire, donc, est l'exemple le plus net du thème. On peut mettre en parallèle le cas de Marguerite, qui elle aussi a cédé à l'amour; d'un autre côté, Rodolfa reprend le vieux rôle de Phèdre, image maternelle avilie par le désir de l'amante; on peut même englober dans ce groupe de "femmes pécheresses" doña Inesilla, la mère d'Agnès et de Lorenzo, qui par la faute de sa superstition a promis Agnès au couvent.

Mais on ne saurait oublier la figure de Mère la plus caractérisée, qui lie à une sexualité refoulée des violences sadiques, et qui, en plus, se rattache au thème d'exécration de dieu: la mère abbesse du couvent de Ste Claire, jamais nommée autrement que par sa fonction, comme si elle n'était qu'un personnage symbolique. Elle est déjà chez Lewis marquée par la tare de l'institution monacale, ce qui justifie sa fin vengeresse; mais avec Artaud, le lynchage rendu plus violent accuse une autre signification, vengeance symbolique contre l'image lointaine de la Mère. (cf. supra p.105)

Ce thème est un de ceux qui parcourent secrètement toute l'oeuvre d'Artaud. Sa première apparition décisive fut l'occasion de la rupture avec les surréalistes: en effet, alors qu'Artaud semblait avoir été accueilli avec enthousiasme, et qu'on lui avait confié la direction de la Centrale Surréaliste, il avait proposé de faire paraître dans le n°3 de la revue du mouvement, La Révolution Surréaliste, un "manifeste contre la mère", dans le même esprit que celui qui avait présidé aux manifestes contre le Pape et le Dalaï-Lama (I+); or, cette proposition avait été refusée, jugée trop audacieuse! On retrouve plus tard la trace nette de ce thème dans un texte au titre explicite, publié dans Artaud le Môme (XII, p.33), datant des dernières années de l'internement à Rodez: ce texte est L'Exécration du Père-Mère.

Il faudrait chercher les sources de ce thème dans une analyse biographique et psychanalytique d'Artaud; ce n'est pas notre propos ni de notre ressort. En outre, c'est un thème latéral, qui explique l'accent porté sur certaines images, autour de certains points, en particulier la sexualité avilissante et maléfique de la Femme, comme nous allons le voir, mais qui ne rend pas compte de la totalité du roman.

Sexualité et magie noire:

La hantise de la matrice n'est qu'un développement du thème fondamental qui joint au sexe féminin des connotations maléfiques; comme c'est à la chair que se rattache toute signification négative, c'est à l'organe que s'attache le symbole du Mal: "je ferai du con sans la mère une âme obscure, totale, obtuse et maléfique" (XIV+, p.13).

La conscience douloureuse de l'aliénation prend une ampleur telle que le délire d'Artaud atteint les formes systématiques d'une paranoïa de persécution caractérisée: "Très vite, note A. Virmaux, naît la certitude d'une malédiction et la conviction que la souffrance ne provient pas de son être propre mais d'une volonté mauvaise qui le frappe de l'extérieur" (46, p.31).

Le sexe féminin, et la sexualité génitale en général, est le moyen magique qu'emploient les Autres pour produire l'envoûtement dont il se dit la victime. Il déclarera, par exemple, en 1947, avoir vu "des femmes en groupe, jupes relevées, lancer sur nous leurs ondes sexuelles obscènes d'imbécillité et de magie" (XIV+, p.57); ou encore: "leur moyen (...) est dans l'orgasme poussé à bout, et cultivé avec méthode dans un but de domination de toutes les individualités rebelles, et qui pensent que la vie, cete vie-ci doit changer" (XIV+, p.131). A l'aliénation passive par la volonté de "dieu", se superpose ou se combine une volonté active, celle du groupe social qui condamne le déviant, et le poursuit de sa magie noire.

C'est sous cet éclairage nouveau que Mathilde (sans vouloir considérer qu'en 1930, cet aspect était évident chez Artaud, mais seulement qu'il était latent) est vue comme la Femme par excellence, séductrice et magicienne, fille du Diable, qui prend Ambrosio (Artaud?) dans le double piège de son corps et de son enchantement...

Cet envoûtement est une forme d'aliénation qui substitue à la notion cosmogonique "dieu" un collectif d'hostilités organisées, et qui transforme l'aliénation ontologique en aliénation sociale. On a vu les connaissances multiples d'Artaud en ce qui concerne l'occultisme; on comprend désormais leur perversion dans ce fantasme par lequel il explique

entr'autres son internement: "vous avez connaissance, tout comme le Dr Ferdière, de l'horrible histoire d'envoûtements et de magie dont je ne cesse d'être supplicié ici et qui est d'ailleurs la cause unique de mon internement" (IX, p.21). Il affirme ailleurs que "le monde a toujours été partagé en deux classes: celle des envoûteurs et celle des envoûtés" (IX, p.82).

Le projet des envoûteurs est d'obtenir sa soumission, l'abdication de sa liberté: "je n'ai pas à vous cacher que le but visé par tous ces envoûtements dont le but secret est de me faire perdre ma personnalité et ma conscience, de s'emparer de mon corps et de le remplacer par une âme autre que la mienne, aussi lâche et aussi vile que celle de tous les êtres, c'est-à-dire livrée à toutes les compromissions, ce qui est une idiotie, une ânerie, une sottise et en plus une saloperie" (XIV+, p.56). C'est ainsi qu'il assimile à son cas celui de tous les poètes dont il apprécie les oeuvres, celui de tous ceux, qui, selon lui, tentent d'échapper à l'Aliénation: "comme un formidable levain d'obscénités, la masse de la conscience s'élève par instants, révoltée, dans les atmosphères, et non comme une supposition mais comme un être, comme une espèce d'immense vagin pensant et qui parle, un vagin à mille millions de têtes qui menacent Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Edgar Poë, le marquis de Sade, le comte de Lautréamont, Arthur Rimbaud, André Breton, Antonin Artaud" (XIV+, p.134). On voit que la menace sexuelle est liée à une pratique perversive du langage: "un vagin pensant et qui parle".

C'est ainsi qu'il explique son retour à la foi catholique qui avait un moment accompagné son retour à la santé, c'est-à-dire, plus exactement, à la normalité:

"Ils ont jeté en moi un double
qui croit en Dieu;

Quant à moi,

Qui ne crois qu'en moi,

il me faut achever de tuer cet automatisme qui me fait
lever les yeux aux ciels (...)" (XIV++, p.58).

Il faut débarasser le monde de ces vibrations maléfiques:
"dans un monde livré à la sexualité de la femme, l'esprit de
l'homme va reprendre ses droits" (VII, p.156). Car au fond,

tout se lie au problème du corps, la femme vue avant tout comme un corps, symboliquement comme un vagin, c'est-à-dire l'organique dans toute sa puissance de reproduction et de séduction honteuse; avec l'Exécration de la Mère et de la Femme commence la haine du Sexe dans la Chair.

L'aliénation et le sexe:

La cause la plus fondamentale de l'aliénation du corps, repose dans ce qui est le symbole et le centre de tout être: le sexe.

Déjà chez Lewis le sexe est entaché de l'idée de péché, quand l'interdit religieux ou moral pèse sur lui (Ambrosio, Mathilde, Rodolfa, etc.). Mais pour le reste, nous avons vu que la tonalité général de l'Eros est souriante; elle est un ressort positif de l'action, sous le visage joufflu et bienveillant de l'Amour vrai... malgré des failles inquiétantes qui se révèlent ici ou là, montrant le rictus du Divin marquis. Mais le bilan est positif; c'est l'amour sain qui triomphe, et le célibat religieux en sort marqué de toutes les infâmies.

Avec le surréalisme, c'est plutôt l'aspect subversif de l'érotisme qui se développe, avec, nous l'avons vu, une idéalisation du sexuel sous une forme nouvelle, annoblissant le réalisme génital. Mathilde est pour Breton un personnage fascinant (p.115 supra); elle incarne la force ambivalente d'Eros qui pousse Ambrosio jusqu'au dépassement de toute limite, au dépassement de l'état de réalité. En 1930, Artaud est encore marqué par cette façon de voir; mais il commence à prendre ses distances, et si Mathilde est toujours un personnage de fascination, il faut essayer de comprendre le personnage d'Ambrosio d'une autre façon; il est l'exemple même de l'échec de l'illusion sexuelle. C'est ainsi qu'Artaud conclura son passage dans les rangs surréalistes: "mon contact avec le Surréalisme ne me laisse plus qu'une immense rage de m'être laissé si souverainement décevoir par des palotins, des jouisseurs ignobles, des gens sans foi ni loi conduits en toute chose par leur sexe, avec un relent de lit et de cave" (I++, p.138).

Certains passages du roman sont en outre marqués par des additions qui soulignent la répulsion devant le geste sexuel. Le rêve de Lorenzo en est, par son impotence dans le roman, le plus bel exemple: la mère défunte de Lorenzo lui fait un "reproche amer" de son choix d'Antonia; veut-elle lui reprocher sa mésalliance ou lui faire sentir l'abaissement qu'il y a dans le choix de la chair? Antonia est-elle sentie déjà comme la future victime de la concupiscence, promise à la souillure? On peut le croire, en lisant peu après le curieux appendice ajouté par Artaud, qui modifie complètement le caractère d'Antonia: "il eut cette affreuse impression d'un rêve où ses jambes eussent été mangées, et un homme qu'il ne connaissait pas enveloppait devant lui Antonia de caresses obscènes. Elle les lui rendait avec transport" (A, p.39).

D'autres détails sont significatifs: après que le moine eût succombé à la tentation (fin du ch. II), Lewis faisait commencer le ch. VI sur le dégoût que ressentait Ambrosio. Impression qui allait tout à fait dans le sens d'Artaud, et que celui-ci complète en ajoutant: "il s'écarta d'elle et se souleva sur son séant. Mathilde ne bougeait pas plus qu'un cadavre" (W, p.259 & A, p.209). La "petite mort" des libertins prend ici un sens différent, très fort; le sexe est lié à la mort, le sexe c'est la mort. Car l'abandon au corps correspond à l'abandon de l'impérissable pour la charogne; et c'est à cette "conclusion morale" qu'Artaud fait allusion dans son Avertissement: "... Barrière enfin de la mort elle-même, des cadavres en train de se liquéfier dans leurs niches, avec toutes les conclusions morales qui peuvent en être tirées quant à l'usage et à la destination des corps dans l'amour et ailleurs, etc." (A, p.II); ainsi, cette formule restée mystérieuse peut être expliquée.

Nous avons dit combien le libertinage philosophique à la manière de Diderot ou de Cleland était étranger à la préoccupation de Lewis, autant qu'à celle d'Artaud; mais c'est sous l'influence noire de Sade que s'éclaire cette face répugnante de l'érotisme. Par contraste, Artaud développerait presque un "romantisme amoureux" idéalisant: "rien qui déserte plus l'amour, qui soit plus loin de l'idée d'amour, que la machine qui sert à baiser, à copuler et à forniquer"

(XIV+, p.150). En fait, Artaud est encore obscur sur ce sujet; si le thème du sexe exécré est encore latent dans Le Moine, il se complique du fait qu'il est combiné avec la thématique héritée des surréalistes.

La haine de la chair est proche de celle de la Mère; on voit comment les thèmes personnels d'Artaud tissent un réseau enchevêtré dense et complexe. Parfois même contradictoire: par exemple, on objectera que le rejet du sexuel passe par un débordement d'obscénités, une véritable coprolalie où les termes les plus orduriers sont employés. Mais on ne saurait donner à l'obscène une valeur simple; il ne se comprend que comme forme privilégiée de "l'écriture cruelle" dont nous avons parlé. Si les mots les plus généralement refoulés sont exhibés, c'est qu'ils constituent les forces vives du langage, au lieu de ces vocables châtiés et châtrés qui sont si décharnés à force d'être usités. Artaud se défend à ce sujet; il revendique la nécessité d'une langue forte, pour ceux qui veulent parler contre les interdits qui constituent l'aliénation dans la langue: "Que mes phrases sonnent le français ou le papou c'est exactement ce dont je me fous.

Mais si j'enfonce un mot violent comme un clou je veux qu'il suppur^e/dans la phrase comme une ecchymose à cent trous. On ne reproche pas à un écrivain un mot obscène parce qu'obscène, on le lui reproche s'il est gratuit, je veux dire plat et sans gris-gris" (I+, p.10).

Le comble du paradoxe est atteint quand Artaud prétend atteindre à la pureté par le Mal extrême; dans un monde de concessions perpétuellement reposées, si le Bien ne peut être pur, car il sous-entend une entente, le Mal, qui se fait en solitaire, est la preuve du refus du monde. Le pécheur absolu, Ambrosio, brûle d'un feu noir plus flamboyant que la pure Antonia, car "l'ascétisme ne fait-il pas corps avec la véritable magie, même la plus sale, même la plus noire? Le jouisseur diabolique lui-même a des côtés d'ascète, un certain esprit de macération" (I++, p.62).

Artaud, dans Le Théâtre et la Peste, prend l'exemple de la maladie la plus atroce, la plus immonde, et y voit un moyen radical d'atteindre la pureté: "la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après quoi il ne reste

rien que la mort ou qu'une extrême purification" (IV, p.39).

Ainsi il faut se garder de regarder les textes d'Artaud avec un esprit trop avide de clarté et de simplicité. Nous sommes dans un domaine où les catégories sont difficiles à établir, toujours provisoires et jamais exhaustives. Dans les foyers tourbillonnants du délire les valeurs s'entremêlent et se fondent; ce passage sur l'inceste, par exemple, si paradoxal: "j'ai beaucoup pensé à l'amour à l'asile de Rodez, et j'y ai rêvé quelques filles de mon âme, qui m'aimeraient comme des filles et non comme des amantes, moi leur père imubère, lubrique, salace, érotique, et incestueux;

et chaste, si chaste qu'il en est dangereux" (XIV+, P.148).

La conclusion de cette "exécration de la chair" a été clairement donnée par A. Virmaux: "la véritable hantise n'est pas le sexe, mais la pureté. Exigence d'un corps enfin pur. Pour y atteindre, il faut se châtier, détruire en soi la souillure. D'où - autres constantes - l'obscénité, l'ordure, la fécalité répandues à foison dans ses écrits (t.XII), par volonté d'expiation. Il n'est pas abusif de parler d'un catharisme d'Artaud" (46, p.85).

Ainsi le feu et la glace mêlés, dans les poèmes surréalistes, prennent-ils sens comme complexe du chaud et du froid absolu, du bien et du mal employés ensemble pour atteindre la purification du corps, une sorte de désincarnation.

C'est pour avoir par lâcheté choisi la chair et la compromission avec la vie que le moine Ambrosio chute, aussi bien au sens propre qu'au sens métaphysique; saisi dans les griffes de la matérialité, il connaît la pesanteur et la soif, et chacun des coups de bec des rapaces qui le rapprochent de la mort lui rappellent que l'agonie vient de la chair.

L'aliénation par la langue:

Mais il reste à lutter contre une des formes les plus totalitaires et les plus subtiles de l'aliénation, l'aliénation par le langage.

Nous avons vu, en conclusion de la seconde partie de cet essai, qu'Artaud se retrouvait seul, après avoir essayé de trouver dans le surréalisme une voie d'expression de sa

problématique. A un niveau général, "métaphysique" et non plus littéraire, Artaud se retrouve seul, comme Ambrosio, face à face avec l'univers, avec "dieu". C'est bien de ce défi final que parle la dernière phrase de l'Avertissement: "quelque jour, Dieu - ou MON ESPRIT, - reconnaîtra les siens. L'équivalence est donnée, sous une forme hypothétique, mais elle est donnée: dieu, c'est lui ou moi.

C'est ainsi qu'une des formes du délire d'Artaud le représente sous les traits du Christ, c'est-à-dire d'un concurrent direct de dieu, ayant voulu recommencer la création:

"Et c'est donc comme prévenu d'être dieu
et d'avoir par conséquent un corps unique et le
corps d'où tout est sorti
que j'ai été ainsi poursuivi" (XIV++, p.136).

En attaquant la chair, le sexe, la mère, Artaud règle ses comptes avec toutes les aliénations métaphysiques, avec tous les points d'ancrage de la détermination.

Mais il n'oublie pas la forme centrale qu'elles prennent, celle qui les contient toutes symboliquement, le langage. Même le cri d'appel vers la liberté ontologique est faussé par les rets du langage...

Le langage est le dernier avatar de dieu; l'homme remâche une langue dont l'origine n'est pas sienne: "qui a lié le sens, lié la pensée, et lié le sens la pensée, les a liés en fonction d'une idéation préventive qui avait ses tables formelles écrites, ses tables de significations perceptives écrites sur les parois d'un immense cerveau" (XIV++, p.30). Ce cerveau, c'est celui de dieu où tout est déjà pensé. De même que le destin d'Ambrosio est déjà joué avant même la faute de sa mère, celui d'Artaud est déjà écrit.

Artaud est clair: "le poète qui écrit s'adresse au Verbe et le Verbe a ses lois. Il est dans l'inconscient du poète de croire automatiquement à ces lois. Il se croit libre et il ne l'est pas." (IX, p.143). Autrement dit: "ce discours par lequel je m'exprime quand je parle et dont j'imagine que je le conduis, en réalité il me conduit et c'est là l'affolant" (VIII, p.23). Plus l'écrivain écrit avec aisance la langue collective plus il est empêché de parler de soi en tant qu'individu différent.

C'est bien la situation de Lewis, écrivain proluxe et poète plein d'aisance; subissant l'influence littéraire et sociale de son époque, il pratique un style, nous l'avons dit, qui veut être au plus adéquat avec le modèle idéologique, le "beau langage". Plus il s'approche du modèle, plus il évite d'être original autrement que dans les limites même du renouvellement que le système s'autorise, plus il satisfait son public et lui-même. Mais ce qu'il écrit n'est pas lui, ne parle pas de lui.

Dans le cas de Lewis, ce qui l'a fait passer les années et ce qui y a intéressé Artaud, c'est qu'involontairement, il n'a pas respecté ce contrat d'aliénation, par inexpérience ou par volonté de le forcer. C'est exactement ce que les critiques contemporains lui reprochèrent alors: cette indépendance d'avec le modèle du "bon" ouvrage: défauts de langage, scènes scandaleuses, etc. Or ce sont ces détails qui le font lire aujourd'hui; ce sont ces achoppements qu'Artaud allait souligner et reprendre à son compte.

Cependant, par ce fait même, le Moine est une oeuvre indéterminée, inachevée, bâtarde, avortée. Artaud, en 1930, n'a pas encore achevé la progression qui le mènera aux révélations de ses derniers textes; les thèmes personnels que nous avons relevé y sont encore embryonnaires, et mêlés d'autres qui ne se rapportent pas, justement, à lui. Il espère pouvoir un jour atteindre une expression définitive, achevée. Il croit encore à d'éventuels "progrès littéraires": ses lettres à J. Paulhan en font foi. Il lui faudra l'expérience de la déraison pour choisir volontairement ce langage en apparence délabré qui sera le sien, le sien propre, au risque de s'enfermer dans sa solitude de façon irréversible, de basculer dans l'autisme.

Alors que dans la visée d'adaptation littéraire, le créateur cherche à séduire le lecteur, ses dernières oeuvres laissent au lecteur le plein effort de chercher à le lire. Vers la fin, Artaud préfère un texte sincère mais affaibli à une langue achevée mais mensongère: "le style me fait horreur et je m'aperçois que quand j'écris j'en fais toujours, alors je brûle tous mes manuscrits et il ne reste que ceux qui me rappellent une suffocation, un halètement, un étranglement dans je ne sais quels bas-fonds parce que ça c'est vrai" (XIV, ++, p.28).

On comprend à quel point Lewis, attentif à citer Horace autant que Shakespeare, poursuivait un tout autre projet que celui d'Artaud. Au fond, Artaud veut parler une langue qui est la sienne (cela se sent parfois dans certaines obscurités des poèmes) en faisant fi des contraintes de la communication et de la compréhension réciproque: "oui, voici maintenant le seul usage auquel puisse servir le langage, un moyen de folie, d'élimination de la pensée, de rupture, de dédale des déraisons, et non pas un DICTIONNAIRE où tels cuistres des environs de la Seine canalisent leurs rétécissements spirituels" (I++, p.34). L'ambition d'Artaud est bien plus grande; et c'est avec plus d'audace que les surréalistes qu'il invite à "se faire voyant par le dérèglement de tous les sens"...

A l'extrême, Artaud est tenté de contredire le projet romanesque qui fut le sien à l'occasion de l'adaptation du Moine. A l'époque, il avait espéré atteindre un public élargi et lui permettre de rencontrer les découvertes surréalistes sous une forme intermédiaire; projet honorable, car les surréalistes s'étaient contentés du cercle restreint de l'"intelligenza", mais projet irréaliste. L'état d'esprit surréaliste ne semble pas devoir être promis à une grande extension, mais plutôt à tous les malentendus! Plus tard, Artaud reviendra sur son ambition de faire connaître ses problèmes à tous, eux, les "bien-portant". Seuls, ceux qui ont approché des mêmes abîmes que lui peuvent avoir l'intelligence de ce qu'il dit: "c'est pour les analphabètes que j'écris" (I+, IO), et, reniant la bienveillance du public, il écrira: "mais que les coprolaliques m'entendent, les aphasiques, et en général tous les discrédités des mots et du verbe, les parias de la Pensée.

Je ne parle que pour ceux-là" (I++, p.47).

En fait, le bilan du Moine adapté est un double échec.

Dans le domaine littéraire d'abord, devant ses propres principes ensuite.

Echec littéraire dans la mesure où c'est un roman dont il sait les nombreux défauts, par rapport aux canons littéraires communs, défauts hérités de Lewis, en partie, qu'il n'a pas su corriger, ou qu'il a ajoutés. Echec personnel, dans la mesure où pour des raisons multiples ses thèmes personnels sont absents, perturbés, contredits, et n'apparaissent évidents qu'à la lumière de ses oeuvres plus "authentiques".

On comprend que le développement ultime du thème de l'aliénation par le langage prenne quelquefois les couleurs de la défaite, du désespoir, de l'impossible. Toute langue qui tente d'échapper à la domination de l'"Autre" est un échec; dans le langage, refuge ultime de la liberté, la domination du Sur-déterminant est telle qu'on ne peut pas s'exprimer proprement; chacun est rivé dans sa solitude et son silence, car quand il parle il ne parle pas vraiment de lui, les autres ne l'entendent que de leur façon. D'où ces formules à l'emporte-pièces: "toute l'écriture et de la cochonnerie" (I+, p. I00); "pas d'oeuvres, pas de langue, pas de parole, pas d'esprit, rien" (I+, p.I01). Et cette conclusion: "jamais aucune précision ne pourra être donnée par cette âme qui s'étrangle, car le tourment qui la tue, la décharne fibre à fibre, se passe au-dessous de la pensée, au-dessous d'où peut atteindre la langue, puisque c'est la liaison même de ce qui la fait et la tient spirituellement agglomérée, qui se rompt au fur et à mesure que la vie l'appelle à la constance de la clarté. Pas de clarté jamais sur cette passion, sur cette sorte de martyr cyclique et fondamental (...). Cette malédiction est d'un haut enseignement pour les profondeurs qu'elle occupe, mais le monde n'en entendra pas la leçon" (I+, p.II8).

Pourtant, dans ce cul-de-basse fosse métaphysique, au bord extrême de perdre le contact avec les hommes (et on le vit souvent basculer dans le monde sans signes de la folie), Artaud a toujours hurlé son désir de parler encore; "non, moi, Antonin Artaud, eh bien non, eh bien justement non, moi, Antonin Artaud, je veux n'écrire que quand je n'ai plus rien à penser.

- Comme quelqu'un qui mangerait son ventre, les vents de son ventre par dedans", s'écrit-il superbement (XIII, p.234).

Le dernier sursaut d'Artaud, c'est l'orgueil, la solitude enfin acceptée; et pour achever le parallèle avec Ambrosio, on peut croire à son mépris pour ceux qui comme lui sont restés attachés aux mirages de l'être: "là où je suis rien n'a plus de sens et la vie n'est pas, elle n'est pas à votre lubrique étiage, vous qui n'aimez que ce qui s'apprécie" (XIII, p.237).

Il a atteint, semble-t-il, le lieu de suprême vacuité:

"Moi poète j'entends des voix qui ne sont plus au monde des idées.

Car là où je suis il n'y a plus à penser" (I+, p.10).

Libre enfin, mais métaphysiquement seul, il pense avoir conquis la solitude de dieu. Situation imaginaire, fantasmatique, délirante, diront certains. Mais délire douloureux et trop lucide. Artaud sait bien que comme le moine, abandonné après sa chute, il agonise percé de mille blessures, et seule sa haine le soutient:

"l'eau proche bruissait à quelques pas de lui, et, dans l'horrible état où il se trouvait, il ne pouvait étancher la soif qui lui asséchait le sang. Ainsi, écartelé, aveuglé, dévoré vif par les insectes et les bêtes de proie, il employait le peu de conscience qui lui restait à défier le ciel, cause de son martyre, et à invectiver la mort qui venait"

(A, p.431 & 432).

CONCLUSION

Au moment de conclure, il faut reprendre le parcours qui prend fin ici; on voit maintenant combien l'apparente ressemblance des textes de Lewis et d'Artaud est trompeuse. Loin d'être une identité, leur rapport est fort complexe.

Artaud a trouvé en Lewis, du moins dans son Monk, un auteur proche de ses recherches, dans l'état qu'elles avaient atteint en 1930. Mais cela non tant par la volonté de l'auteur anglais, mais par ses erreurs, les failles de son texte. Si Lewis n'avait pas, dans l'enthousiasme de la jeunesse, laissé sans le vouloir une oeuvre scandaleuse, on peut penser qu'elle n'aurait pas arrêté Artaud.

Ce dernier a voulu "actualiser" le roman; il en a fait une oeuvre plus "moderne" par sa forme et certains contenus. Est-ce une réussite? sans vouloir porter aucun jugement "moral" sur ce projet, on peut croire qu'il n'est pas achevé, et le pourrait-il être? c'était bien prétentieux!

Artaud est plus justifié dans son projet d'adaptation théâtrale ou cinématographique. Le fait que Bunuel s'y soit intéressé récemment (13) est une preuve de l'actualité d'un tel projet (un film très médiocre en a même été tiré par Maya Films...). Mais ce projet n'a jamais abouti.

L'influence du Surréalisme a sans doute été déterminante, même si au moment de la parution du Moine d'Artaud, le roman n'avait plus le rôle de référence qu'il avait joué quelques années auparavant. Mais il reste chez Artaud assez du premier état d'esprit du groupe pour qu'il soit considéré comme un des leurs quand il fait cette adaptation; c'est en partie pour rendre évidentes les remarques faites au sujet du roman qu'il l'épure de tout ce qui en gênait une éventuelle lecture surréaliste.

Mais Artaud se jugeait déjà en 1924 "trop surréaliste"; c'est dire si cette lecture est finalement très personnelle! Et c'est d'ailleurs à ce dernier niveau que notre audace a été la plus grande; car si les thèmes majeurs de l'oeuvre

postérieure d'Artaud peuvent s'y lire, il faut procéder à l'éclairage du roman par de nombreux recoupements, sans lesquels les indices que la comparaison révèle resteraient incompréhensibles. En 1930, Artaud n'est pas encore Artaud; son oeuvre est encore attachée à une certaine ambition littéraire qu'il abandonnera brutalement sept ans plus tard; l'écriture cruelle, la hantise de la chair, la conscience douloureuse de l'aliénation métaphysique, l'exécration de la langue et de "dieu", etc. , n'ont encore qu'une place discrète dans le texte de l'adaptation. Mais entre Ambrosio et Antonin, il y a des affinités secrètes.

Ainsi Le Moine, raconté par Antonin Artaud, n'est décidément pas un plagiat; la part d'Artaud est trop grande, même si elle ne se lit pas avec évidence: en effet, un même mot, une même scène ne signifie^{nt} pas la même chose suivant qu'ils sont signés par l'un ou l'autre des auteurs... Il s'agit bien d'une appropriation, d'une vampirisation littéraire, pour rester dans le ton de la cruauté.

Mais le Moine n'est pas encore une oeuvre d'Artaud; le style reste plus près de celui de Léon de Wailly que des imprécations, blasphèmes, crachats et autres glossolalies qui caractérisent ses oeuvres futures.

Peut-on conclure à un intérêt médiocre du roman? Non, si l'on s'attache aux difficultés qui ont présidé à l'adaptation, et si l'on applique au Moine ces remarques d'Artaud sur ses premières oeuvres: "j'ai débuté dans la littérature en écrivant des livres pour dire que je ne pouvais rien écrire du tout, ma pensée quand j'avais quelque chose à dire ou à écrire était ce qui m'était le plus refusé (...).

"Sur le moment ils m'ont paru pleins de lézardes, de failles, de platitudes, et comme farcis d'avortements spontanés, d'abandons et d'abdications de toutes sortes, voyageant toujours à côté de ce que je voulais dire d'essentiel et d'énorme et que je disais que je ne dirai jamais. - Mais après 20 ans écoulés ils m'apparaissent stupéfiants, non de réussite par rapport à moi mais par rapport à l'inexprimable. C'est ainsi que les oeuvres prennent de la bouteille et que mentant toutes par rapport à l'écrivain, elles constituent elles-mêmes une vérité bizarre et que la vie, si elle était elle-même authentique, n'aurait jamais dû accepter. - Un inexprimable, exprimé

par des oeuvres qui ne sont que des débâcles présentes, et ne valent que par l'éloignement possible d'un esprit mort avec le temps, et en échec dans le présent, voulez-vous me dire ce que c'est?" (XII, p.231).

Nous compléterons ces remarques sur les paradoxes de la langue quand elle atteint à ses propres limites, par celle que nous faisons pour justifier de l'intérêt du travail concernant les deux versions du Moine . Au-delà de tout intérêt subjectif, de toute valeur littéraire qui est après tout une question personnelle, cette comparaison est une occasion rare d'effectuer une recherche de littérature comparée sur un champ parfaitement défini et très limité. Cet intérêt purement technique, pensons-nous, serait suffisant pour justifier notre curiosité, même s'il était le seul.

Le Moine d'Artaud, cas suffisamment rare pour être remarquable, est ce que nous avons appelé l'"écriture d'une lecture": le résultat de la rencontre entre un texte et son lecteur, un texte et un homme que tout sépare. On y lit à son tour un exemple de cette alchimie intérieure dont l'émerveillement toujours renouvelé pousse les hommes^s à tourner les pages des livres inconnus, pour s'y perdre et s'y retrouver à la fois.

ANNEXE

BIBLIOGRAPHIE

NOTES

TABLE DES MATIÈRES

BIBLIOGRAPHIE

- LISTE DES OUVRAGES DE M.-G. LEWIS (établie par le traducteur, M. de Wailly) (cf. W, p.15):
- LE MOINE (the Monk), 1796, 3 vol. in-12.
- LES VERTUS DU VILLAGE (the Village Virtues), drame, 1796.
- LE MINISTRE (the Minister), tragédie d'après Schiller, 1797.
- LE SPECTRE DU CHATEAU (the Castle Spectre), drame, 1798.
- ROLLA, tragédie, 1799.
- L'AMOUR DU GAIN (the Love of Gain), poème imité de la treizième satire de Juvénal, 1799.
- L'HABITANT DES INDES ORIENTALES (the East Indian), comédie en cinq actes, 1800.
- ADELMORN, ou LE PROSCRIT (Adelmorn, or the Outlaw), drame romantique, 1801.
- ALPHONSE, ROI DE CASTILLE (Alphonso, King of Castile), tragédie, 1801.
- CONTES MERVEILLEUX (Tales of Wonder), 1801. 2 vol.
- LE BRAVO DE VENISE (the Bravo of Venice), roman traduit de l'allemand, 1804.
- RUGANTINO, mélodrame, 1805.
- ADELGITHA, ou LES FRUITS D'UNE SEULE ERREUR (Adelgitha, or the Fruits of a Single Error), tragédie en 5 actes, 1806.
- LES TYRANS FEODaux, ou LES COMTES DE CARLSHEIM ET DE SARGENS (Feudal Tyrants, or the counts of Carlsheim and Sargens), roman d'après l'allemand, 1806. 4 vol. in-12.
- CONTES TERRIBLES (Tales of Terror). 3 vol.
- CONTES ROMANESQUES (Romantic Tales), 1808. 4 vol. in-12.
- VERONI, drame, 1809.
- CHANT SUR LA MORT DE SIR JOHN MOORE (Monody on the Death of sir John Moore), 1809, in-4.
- UNE HEURE, ou LE CHEVALIER ET LE DEMON DU BOIS (One o'clock, or the Knight and the Wood Demon), romance, 1811.
- TIMOUR LE TARTARE (Timour the Tartar), mélodrame, 1812.
- POEMES (Poems), 1812. In-12.
- RICHE ET PAUVRE (Rich and Poor), opéra-comique, 1812.
- JOURNAL D'UN PROPRIETAIRE DE L'INDE OCCIDENTALE (Journal of a West India Proprietor).

OEUVRES D'ANTONIN ARTAUD: (d'après A. et O. Virmaux, 47, p.398)

Oeuvres Complètes publiées chez Gallimard, Paris.

tome I, volume I (I+): Préambule - Adresses au Pape et au Dalaï-Lama - Correspondance avec Jacques Rivière - L'Ombilic des limbes - Le Pèse-Nerfs et Fragments d'un journal d'enfer - L'Art et la mort - Premiers poèmes (1913 - 1923) - Premières proses - Tric-Trac du ciel - Bilboquet - Poèmes (1924-1935) - Nouvelle ed. 1976.

(I++): Textes surréalistes - Lettres. Nouvelle ed. 1976.

(II) : L'Evolution du décor - Théâtre Alfred-Jarry - Trois oeuvres pour la scène - Deux projets de mise en scène - Notes et comptes rendus - A propos d'une pièce perdue - A propos de la littérature et des arts plastiques - Réed. 1970.

(III): Scenari - A propos du cinéma - Interviews - Lettres. Réed. 1970. Nouvelle éd. 1978.

(IV): Le Théâtre et son Double - Le Théâtre de Séraphin - Les Cenci - Dossiers du Théâtre et son Double et des Cenci - Ed. 1964. Nouvelle éd. 1978.

(V): Autour du Théâtre et son Double - Articles à propos du Théâtre de la N.R.F. et des Cenci - Lettres - Interviews - Documents. Ed. 1964. Nouvelle éd. 1979.

(VI): Le Moine (de Lewis) "raconté par Antonin Artaud". Ed. 1966. (l'édition de référence, corrigée, et accompagnée de Notes anonymes qui nous ont été d'une grande utilité)

(VII) Héliogabale - Les Nouvelles révélations de l'être. Ed. 1967.

(VIII): Sur quelques problèmes d'actualité - Deux textes pour Voilà - Pages de carnet, notes intimes - Satan - Notes sur les cultures orientales, grecques, indiennes; Le Mexique et la civilisation - Messages révolutionnaires - Lettres. Ed. 1971.

(IX): Les Tarahumaras - Lettres de Rodez. Ed. 1971.

(X): Lettres écrites de Rodez (1943-1944). Ed. 1974.

(XI): Lettres écrites de Rodez (1944-1945). Ed. 1974.

(XII): Artaud le Momo - La culture indienne - Ci-gît. Ed. 1974.

(XIII): Van Gogh, le suicidé de la société - Pour en finir avec le jugement de dieu - Le théâtre de la Cruauté. Ed. 1974. Nouvelle éd. 1978.

(XIV+) et (XIV++): Suppôts et Suppliciations. Ed 1978.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Les n° d'ordre sont ceux rappelés dans le texte.

- (1) ARTAUD Antonin: Lettres à Génica Athanasiou, Gallimard, 1969, coll. Le Point du Jour.
- (2) BATAILLE Georges: Les Larmes d'Eros, J.-J. Pauvert, 1961, rééd. U.G.E., 1978, coll. IO/18 n°1264.
- (3) BERRYMAN John: Introduction à la rééd. de The Monk par Grove Press, New-York, 1952.
- (4) BORY Jean-Louis: présentation de la rééd. du Moine par les Presses de la Renaissance, 1972.
- (5) BRAU Jean-Louis: Antonin Artaud, La Table Ronde, 1971. (contient les témoignages de M.-A. Malausséna, P. Arnold; O. Hahn, P. Thévenin.)
- (6) BRETON André: Manifestes du Surréalisme, J.-J. Pauvert, 1963, rééd. Gallimard, 1979, Coll. Idées n°23. Réunit les textes (7), (8), (9) et (10).
- (7) " " : Premier manifeste du Surréalisme, 1924.
- (8) " " : Second manifeste du Surréalisme, 1930.
- (9) " " : Prolégomènes à un troisième manifeste du Surréalisme ou non, 1942.
- (10) " " : Du Surréalisme en ses oeuvres vives, 1953.
- (11) " " : L'amour fou, Gallimard, 1937, rééd. coll. Folio n°723, 1976.
- (12) " " : Entretiens, Gallimard 1952, rééd. 1969, coll. Idées, 1973. cité par A. et O. Virmaux (47, p.43).
- (13) BUNUEL - CARRIERE: Le Moine, d'après Lewis, E. Losfeld, 1971.
- (14) CLELAND: Mémoires d'une fille de joie, 1750.
- (15) COCTEAU Jean: "Le Moine", article paru dans le n°212 de la Nouvelle Revue Française (mai 1931), repris dans le recueil composé par H. Parisot: Poésie Critique, Ed. des Quatre Vents, Paris, 1945, pp. 206 et sq., reproduit dans le n° IO-II de la revue Obliques, pp. 55 à 58.
- (16) DICTIONNAIRE DES OEUVRES (LAFFONT-BOMPIANI), article "Le Moine", S.E.D.E., 1953.
- (17) DIGEON Aurélien: Le roman anglais au XVIIIème siècle, Didier, 1940.
- (18) DUCASSE Isidore (alias "le comte de Lautréamont"): Les

- Chants de Maldoror, Librairie Générale de France, 1963, coll. Le Livre de Poche, n° III7-III8.
- (19) HAHN Otto: Portrait d'Antonin Artaud, Le Soleil Noir, 1968.
- (20) HEINE Maurice: Le marquis de Sade et le Roman Noir, article paru dans la N.R.F. en 1933, repris dans le recueil rassemblé par Gilbert Lély: Le marquis de Sade, Gallimard, 1950, pp. 211 à 231.
- (21) JUIN Hubert: postface de l'édition du Moine, Presses de la Renaissance, 1972.
- (22) " " : "Le Roman Gothique ou l'Angleterre en proie aux spectres", article paru dans la revue A suivre, n° 6-7, juillet-août 1978, Casterman, p. 60.
- (23) KILLEN Alice M.: Le Roman Terrifiant ou Roman Noir de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840, G. Grès et Cie, 1915, rééd. Champion, 1967.
- (24) LELY Gilbert: introduction aux 120 Journées de Sodome, de D.A.F. de Sade, U.G.E., 1975, coll. IO/18 n° 914.
- (25) LEVY Maurice: Le Roman Gothique anglais (1764-1824), Toulouse, Association des Publications de la Faculté des Lettres, 1968.
- (26) " " : Images du Roman Noir, E. Losfeld, 1973.
- (27) " " : English Gothic and the French imagination: a calendar of translations (1767-1828), article paru dans un ouvrage collectif publié sous la direction de G.R. Thompson, The Gothic imagination: essays in Dark Romanticism, Washington State University Press, 1974, p. 150 et sq.
- (28) " " : Roman et société en Angleterre au XVIIIème siècle, ouvrage publié en collaboration avec J. Ducroq, et S. Haïmi, Presses Universitaires de France, 1978.
- (29) LIEBER Gérard: Antonin Artaud homme de théâtre, mémoire de D.E.S., Sorbonne, 1967, cité par A. et O. Virmaux (47).
- (30) MAEDER Thomas: Antonin Artaud, traduit par J. Delpech, Plon, 1978.
- (31) MAGAZINE LITTÉRAIRE: consacré au Roman Noir, n° 66, juillet-août 1972.
- (32) MASSON André: Conversation avec A. Masson, article paru dans les Cahiers de la Cie Renaud-Barrault, N° 22-23, p. 13,

et n°69, p.9. cité par A. et O. Virmaux (47).

(33) MATURIN Charles Robert: Melmoth the wanderer (Melmoth, ou l'Homme errant), 1820.

(34) OBLIQUES: consacrée à Artaud, n°10-11, 1976, en particulier pp. 53 à 58, l'article de J. Prieur (38).

(35) PARREAUX André: The publication of The Monk, a literary event (1796-1798), Didier, 1960.

(36) PECK Louis F.: "A note on the text", remarques critiques sur les différentes éditions originales du Moine, en préface à la rééd. de The Monk, Grove Press, New-York, 1952.

(37) " " : A life of M.-G. Lewis, Harvard University Press, 1961.

(38) PRIEUR Jérôme: "Lewis revu par Artaud", article paru dans le n°10-II, de la revue Obliques, pp. 53 à 58.

(39) RADCLIFFE Ann W.: The Mysteries of Udolpho, (Les Mystères d'Udolpho), 1794.

(40) de SADE (Donatien-Alphonse-François, marquis): Idées sur les romans, textes rassemblés par Octave Uzanne, Rouveyer, 1878.

(41) " " : Les 120 journées de Sodome, Union Générale d'Editions, 1975.

(42) SUMMERS Montague: The Gothic quest, a history of the Gothic Novel, London, The Fortune Press, s. d.

(43) TEL QUEL: n°20, hiver 1965 - contient une lettre d'Artaud à Anaïs Nin, datée du 3 avril 1933, dans laquelle il reconnaît qu'il lit "fort mal" l'anglais (citée dans les Notes, VI, p. 416)

(44) TODD William B.: The early editions and issues of The Monk, with a bibliography, coll. Studies in Bibliography, Papers of the Bibliographical Society of the University of Virginia, II (1949-1950), 3-24. cité par L.F. Peck, 36, p. 52.

(45) LA TOUR DE FEU: n° 136 (décembre 1977), revue de poésie, réédition revue et augmentée de ses n° 63-64 (1959), 69 (1961), et 112 (1971), consacrés à A. Artaud.

(46) VIRMAUX Alain: Antonin Artaud et le Théâtre, Seghers, 1970, rééd. U.G.E. 1977, coll. 10/18 n°1192.

(47) VIRMAUX Alain et Odette: Artaud, un bilan critique, Belfond, 1979. L'ouvrage le plus récent et le plus complet sur toutes les réactions critiques autour de l'oeuvre d'Artaud.

(48) de WAILLY Léon: traducteur du Moine (1840); on lui doit

la Notice du Traducteur, précédant l'édition originale de
H. G. Delloye, 1840, réed. U.G.E., 1972, coll. IO/18 n°736.

(49) WALPOLE Horace: The Castle of Otranto, (Le Château
d'Otrante), 1764.

NOTES

- (note I): abbé Julien, ancien aumônier de l'Hôpital Psychiatrique de Rodez, in 45, p. 43.
- (note 2): cf. en particulier les biographies de T. Maeder (30) et L.F. Peck (37), ainsi que les Notes (VI, pp. 4II à 4I6).
- (note 3): J. Berryman, (3, p. 20) - pour en savoir plus sur le succès du Moine, consulter A. Parreaux (35).
- (note 4): les passages soulignés sont supprimés par Artaud.
- (note 5): Voltaire, Le Mondain.
- (note 6): Pétrone.
- (note 7): "prière d'insérer", jaquette du t. VI.
- (note 8): in l'édition par Corti, 1943, pp. 7 et 8, du Château d'Otrante (49); cité par M. Lévy (26).
- (note 9): D.-A.-F. de Sade, Contes cité par M. Heine (20, p. 2II).
- (note IO): id., Idées sur les Romans (40, pp. 3I à 33); cité par M. Heine (20, pp. 2I2-2I3).
- (note II): G. Lieber (29, p. 34); cité par A. Virmaux (46 P.83).
- (note I2): paru dans La Révolution Surréaliste, n°3, 15 avril 1925, précédé de deux autres rêves ou parties de rêves (I++, notes p.235).
- (note I3): lettre à Jean Paulhan du 30 août 1934, cité par J. Prieur (38, p. 55).
- (note I4): Marie Bonaparte (1882-1962), disciple de Freud, initiatrice de la psychanalyse en France, et de la psychocritique, auteur d'une étude psychanalytique d'Edgar Poe.
- (note I5): in La Tour de feu (45, p. IO et sq.); cité par O. Hahn, (I9, p. I60).

TABLE DES MATIÈRES

Avertissement. p.3
Code des abréviations. p.4

INTRODUCTION. p.5
Justification théorique du sujet. p.6
Les auteurs. p.8
Réception du Moine. p.10
Influence du Moine. p.12
Le Moine d'Artaud: apparente insignifiance. p.13
Pourquoi et comment? p.16

PREMIÈRE PARTIE: PROJET LITTÉRAIRE & PROJET THÉÂTRAL ET
CINÉMATOGRAPHIQUE. p.18

PROJET LITTÉRAIRE. p.19
Qualités et défauts du texte original. . . . p.20
 la poésie (p.26) - les épigraphes (p.29)
La prose, procédés de l'adaptation. p.46
Conséquences négatives de l'adaptation. . . . p.53
 - le style relâché (53)
 - structure du roman (54)
 - les personnages secondaires (55)
 - situation relative des personnages (57)
 - le métalangage (58)
 - digressions et redondances (59)
 - la référence classique (61)
 - le "romantisme qui fait date" (62)
 - l'humour (64)
 - le projet moral (66)

PROJET THÉÂTRAL ET CINÉMATOGRAPHIQUE.p.74
 Mise en valeur de la théâtralité. p.75
 Un exemple: scénographie du "sermon". . . . p.77
 Autres exemples. p.79
 Confirmation du projet. p.80

Fondation de la théâtralité. p.81
 Autres adaptatons à la scène. p.82
 Au-delà du Moine: métaphysique du théâtre
 pour Artaud. p.84

DEUXIEME PARTIE: L'INFLUENCE SURREALISTE DANS L'ADAPTATION
 DU MOINE. p.88

Influence du surréalisme sur la lecture du
Moine. p.90
 Lewis et les surréalistes. p.91
 Artaud et les surréalistes. p.92
 Artaud au-delà du Surréalisme. p.94
 La ^bsubversion absolue. p.95
 Lewis et Sade (97) - Artaud et Sade (105)
 L'amour de la vie. p.II4
 Le rêve. p.II7
 Le merveilleux. p.I28
 Le langage. p.I34
 La haine de la vie. p.I43

TROISIEME PARTIE: SOLITUDE D'ARTAUD DANS LE MOINE. p.I45

Le Moine: création et souffrance. p.I47
 La "maladie" et ses conséquences. p.I48
Le Moine comme tuteur psychologique. p.I55
 L'écriture "cruelle". p.I58
 Ambrosio: un double d'Artaud? p.I61
 L'exécration de la Mère. p.I64
 Sexualité et magie noire. p.I66
 L'aliénation et le sexe. p.I68
 L'aliénation par la langue. p.I72

CONCLUSION. p.I78

Annexe. p.I82
 Bibliographie. p.I83
 Notes. p.I89
 Table des matières. p.I90