

LE RIRE D'ARTAUD

J'appartiens à une génération qui a découvert Antonin Artaud à travers *Van Gogh, le suicidé de la société* et surtout *Le Théâtre et son double*. Artaud le poète inspiré, le théoricien du théâtre où la totalité de l'être se trouve engagée, l'exilé de l'intérieur : tout cela nous inspirait un total respect, allant parfois jusqu'à la vénération. Le monde des amateurs de théâtre se divisait en deux catégories parfaitement étanches : les brechtiens conduits par Bernard Dort et Roland Barthes (accessoirement quelques metteurs en scène prestigieux tels que Jean Vilar) ; les partisans d'Artaud (on n'utilisait pas l'épithète de nature) dont les œuvres complètes étaient en cours de publication dans la Collection blanche chez Gallimard (elles le sont toujours). Elles défrayaient la chronique parce qu'à leur propos s'élevait la question du droit moral des familles, imprescriptible, contre celui des lecteurs et des admirateurs, qui entendaient tout publier. Jean-Louis Barrault menait cette horde sauvage, et l'activité de Paule Thévenin, leur anonyme éditeur, n'était un secret pour personne.

Dans ce contexte belliqueux, il n'était question ni de rire ni de sourire, pour aucun des deux camps. Il ne serait venu à l'idée de personne de lever le petit doigt pour faire remarquer que *La Noce chez les petits bourgeois*, et même *La Résistible Ascension d'Arturo UI* impliquent le rire (depuis est venu Jérôme Savary l'iconoclaste) et encore moins de suggérer, dans l'autre camp, que le concept de Théâtre de la cruauté, s'il prenait exemple des sacrifices aztèques, s'appuyait tout autant sur l'épreuve du rire.

Dans ce temps là, je l'ai raconté ailleurs¹, je m'efforçais de retrouver le maximum de documents relatifs au Théâtre Alfred Jarry, dont Artaud fut l'un des cofondateurs avec Roger Vitrac, et je me demandais comment ces deux tempéraments si opposés en apparence avaient pu s'entendre pour bâtir le théâtre le plus révolutionnaire du demi-siècle, aussi éphémère fût-il. Et je persiste à penser que leur complicité s'était forgée au creuset du rire.

Encore faut-il s'entendre sur ce sentiment du rire, qui n'est certes pas le propre de l'homme. Par exemple, lorsque dans la lettre à l'évêque de Rodez Artaud écrit : « Je raconte dans ce livre les manœuvres d'envoûtement dont j'ai souffert de la part de tous les sorciers partisans de cette idée que dieu est un pur esprit et non un être, et qui puisaient cet esprit dit 'divin' dans mes testicules à moi et dans mon anus *pendant que je dormais*. » (OC IX, 217) Ma première réaction est de rire d'un tel propos. Mais ce rire se fige aussitôt quand je songe à la situation de l'individu qui l'a proféré. En d'autres termes, ma raison m'interdit une réaction physique spontanée au prétexte qu'Artaud n'était pas maître alors de sa raison. On voit le cercle vicieux où je m'enferme, en donnant à l'esprit la prééminence sur le corps, au mépris des considérations d'Artaud lui-même, tendant à l'unicité de l'être.

Or, je voudrais ici considérer le rire d'Artaud de l'intérieur, tel qu'il le vivait lui-même, et non de l'extérieur, comme celui d'un fada : il y a bon nombre de phrases comiques, voire délirantes, en ce qu'elles viennent comme un cheveu sur la soupe. Délire, pourrait-on dire, mais pas plus que dans certains textes mystiques. Aucune supériorité ici de la part du rieur, simplement le constat d'une dissociation pour le moins comique, vécue comme telle par celui qui écrit. Car, au prétexte de respect devant la souffrance humaine, il ne faudrait pas oublier que l'écriture est toujours *seconde*, venant un temps après ce *Voyage au pays des Tarahumaras* qui fait l'objet du livre.

Revenant à des considérations plus matérielles, allant du plus simple au plus compliqué, j'envisagerai le rire d'Artaud dans la vie, puis comme moyen de contester le réel, pour me diriger vers un rire métaphysique, touchant les fondements de l'être, auquel il aspirait.

¹. Voir les *Cahiers Artaud*, Minard, 2004, pp. ???

I. Un rire existentiel

Si, à l'encontre des critiques de mon époque, j'ai pu me préoccuper assez tôt du rire d'Artaud, c'est, comme je l'ai dit, à cause de Roger Vitrac, mais aussi parce que j'avais sollicité le témoignage d'un certain nombre de leurs contemporains : Philippe Soupault, Michel Leiris, et, par l'intermédiaire de Paule Thévenin, celui d'André Masson, qui m'avait redit le dialogue qu'il tenait avec Jean-Louis Barrault, que voici :

« Sa propre souffrance existait mais il se la jouait, il cherchait la plénitude de sa souffrance. Artaud s'est dit : c'est moi qui jouerai Artaud. Il n'acceptait pas de détente. Mais il pouvait rire — un rire plein de sous-entendus. Si Breton était puritain, Artaud n'aimait pas non plus les distractions futiles : un jour Aragon et moi partions danser au Zellis-Bar. Artaud en fut furieux, il ne pouvait pas supporter qu'on se distrayât². »

Rien n'échappe à l'œil du peintre : cette volonté de toujours se situer sur les cimes de l'esprit, ce refus du divertissement, mais aussi la vague de rire en prise sur la société. Et lorsqu'on tire ce fil du rire réel d'Artaud, son sens du comique et de la répartie, les témoignages viennent à foison.

Savoir rire

Ainsi l'anecdote rapportée par Mme Toulouse, qui l'avait accueilli chez elle pour son premier séjour parisien :

« Sur le rôle enjoué, malicieux de son caractère [...] il me revient cette anecdote : un jour d'été où la chaleur était accablante, Antonin dit à mon mari : « Savez-vous, docteur, où l'on serait bien, par cette température ? » « Pardi, dans sa baignoire, dit le docteur ». « Non, dans son sépulcre ! » et cela était proféré sur un ton... sépulcral³. »

Comme disait Masson, Artaud le marseillais savait se la jouer ! Son comportement, très théâtralisé, avec Barrault, en est aussi la preuve :

« Artaud s'amusait même beaucoup lorsque je faisais pour lui une imitation de lui-même et je me rappelle qu'un jour, lors d'une de ces imitations, il se sauva complètement exalté, en hurlant dans les rues : "On m'a volé ma personnalité ! On m'a volé ma personnalité !" Je ne le revis pas de trois jours. Mais quand nous nous sommes retrouvés, nous avons ri franchement. Car les exaltations les plus enfiévrées d'Artaud savaient presque toujours garder un recoin de prodigieuse lucidité. Artaud eut longtemps pour se défendre une savante possibilité d'humour⁴. »

Au-delà de l'anecdote, l'observation va loin, qui explique l'aveuglement d'un grand nombre de ses amis à son endroit : sottement, on ne peut croire qu'un individu, tant qu'il conserve une parcelle d'humour, puisse être en danger de mort ! Ou, pour le dire moins tragiquement, Artaud lui-même empêchait qu'on s'apitoyât sur sa maladie et sa souffrance au moyen d'une parade humoristique. Et cela, qui pourrait caractériser le comédien et l'animateur du Théâtre Alfred Jarry continuera bien après l'internement de Rodez. Paule Thévenin en est elle-même le garant :

« La concierge de notre immeuble, brave femme, mais désireuse de prouver son autorité, guettait un jour de sa loge l'arrivée d'Antonin Artaud à qui elle voulait faire quelques remontrances parce que, la veille, fenêtres ouvertes, il s'était exercé à réciter des poèmes de Gérard de Nerval et que sa déclamation avait dépassé les limites de notre appartement. À peine eut-elle ouvert la bouche qu'il l'arrêta : "Taisez-vous ! si vous persistez à m'interdire de

². André Masson, « Conversation avec André Masson », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 22-23, mai 1958, p. 13.

³. Mme Toulouse, « Avant le surréalisme, Artaud chez le Dr Toulouse », interview recueillie par Pierre Chaleix, *La Tour de feu*, cahier 136, décembre 1977, p. 142.

⁴. Jean-Louis Barrault, « L'homme théâtre », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 22-23, mai 1958, p. 46.

déclamer des vers de Gérard de Nerval, je vous change immédiatement en serpent à tête plate !” et il la laissa interloquée au bas des marches⁵. »

Nul doute qu’Artaud était surtout sensible au caractère comique de la situation. Plusieurs années auparavant, à l’ère du cinéma muet, il reprochait aux films de son temps de faire rire par des causes extérieures, à l’aide du texte, des sous-titres, et non des images. C’est pourquoi, me semble-t-il, il proposa le scénario de *La Coquille et le clergyman*, qui tente de réaliser un cinéma purement visuel et non textuel : « Le cinéma constellé de rêves, et qui vous donne la sensation physique de la vie pure, trouve son triomphe dans l’humour le plus excessif. Une certaine agitation d’objets, de formes, d’expressions ne se traduit bien que dans les convulsions et les sursauts d’une réalité qui semble se détruire elle-même avec une ironie où l’on entend crier les extrémités de l’esprit. » (OC III, 23-24) Loin de l’explication de textes (ce qui serait un paradoxe, voire une provocation dans ce cas), observons que la vie pure entre en jeu pour détruire une réalité turbulente, laissant s’exprimer la spiritualité humaine. Ainsi le rire n’est pas seulement une fonction recherchée dans la vie, organisée et produite dans certaines œuvres, c’est un révélateur de l’esprit.

Verve, parodie

Plusieurs commentateurs ont déjà signalé la verve parodique d’Artaud. J’aimerais y revenir, pour le plaisir des mots, mais aussi parce que ceux-ci humanisent le personnage, le rapprochent de nous. Ainsi conseillait-il en 1936 à J.-L. Barrault qui tentait sa première mise en scène : « Laisse tes recherches de personnages humains, l’Homme est ce qui nous emmerde le plus et reviens aux dieux souterrains c’est-à-dire aux forces ennemies et qui s’incarnent quand on veut les saisir⁶ ».

Dans le même ordre d’idées, Alain Virmaux cite la *Lettre contre la Cabbale adressée à Jacques Prével* où Artaud prend pour cibles les auteurs du Zohar :

« à propos du Zohar

du Sepher Ha-Zohar

livre le plus crasseusement imbécile dans sa fatuité affirmatrice

dans sa soi-disant transcendance hermétique primaire,

qui ait jamais été écrit,

et le sachant,

se sachant être le Zohar de par la plume de qui l’écrivait, les ineptes rabbins qui se croyant des anges passés quand ils l’écrivaient à l’état d’anges, et le sentant auraient mieux fait d’aller se faire endirider la tarumette que de baver sur leurs inepties génésiques scolaires, dont n’importe quel cerveau d’enfant de six ans aurait tôt fait de démembrer l’abécédaire de rapiats aussi sommaires que convenus » (texte de juin 1947, publié en plaquette posthume chez Jacques Haumont, Paris 1949).

Et le critique d’ajouter : « Dans ce torrent verbal, d’inspiration quasi rabelaisienne, ou célinienne, il y a une dimension d’Artaud qui nous semble avoir été un peu méconnue⁷. »

Certes, il y a là de la verve, à n’en pas douter, et même une belle création verbale, ce qui nous rappelle opportunément que la verve, cette « chaleur de l’imagination » comme la définit Littré, n’est pas nécessairement comique, n’a pas de but risible mais produit une réaction distanciée chez le lecteur.

Artaud critique avait la dent dure. Sous le titre « Le petit romancier », Radiguet fait les frais de sa verve : « J’ai rarement lu un roman aussi cyniquement niais que celui de Raymond Radiguet. » (OC I, 202) La victime elle-même en ayant fait état, on s’est aperçu, a posteriori,

⁵. Paule Thévenin, *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Seuil, 1993, p. 62.

⁶. *Lettres d’Antonin Artaud à Jean-Louis Barrault*, Bordas, 1952, p. 96-97.

⁷. Alain Virmaux, *Antonin Artaud qui êtes-vous ?* Lyon, La Manufacture, 1986, p. 80-81.

que *Le Jet de sang* était en fait la parodie d'une des premières pièces d'Armand Salacrou. En voici un bref extrait, pour donner le ton :

« La nourrice, *poussant un cri aigu*. — Ah ! Ah ! Ah !

Le Chevalier. — Merde, qu'est-ce qui te prend ?

La nourrice. — Notre fille, là, avec lui. » (OC I, 76)

En 1979, j'écrivais, et je n'ai pas de raison de changer d'avis depuis, qu'Artaud s'était saisi de l'œuvre de Salacrou « avec la volonté d'en accuser les stéréotypes, d'en accroître le caractère irréel et fantasmagorique, et aussi de l'humoriser par des traits grotesques. Pour révélatrice qu'elle soit des intentions d'Artaud et de son sens particulier du comique, trop souvent ignoré à notre avis, la transformation textuelle n'empêche qu'on doit considérer en lui-même ce "dialogue philosophico-humoristique" (Henri Gouhier). Il saute aux yeux que cette œuvre est théâtralement impossible, comme on dit d'un enfant. Tout y est excès : violence des éléments, crudité du langage, transformations et variations des personnages, éclatement des images scéniques⁸. » Bonne pâte, Salacrou en tirait la conclusion qu'il aurait dû lire ce texte avec plus d'attention, ce qui lui aurait épargné bien des tâtonnements.

Mais le propre de l'humour est qu'il s'exerce à l'encontre de soi-même. Artaud en use très souvent à son détriment. Auto ironie, méta critique sur son texte :

« (Cette dernière phrase-ci est écrite en caca de mouches :

mouches : rhinite ou synovie ; l'inconscient disait Ségovie parce que ça rime avec écrit ; phrase tombée comme un tabac à priser des narines d'un cuistre en gésine, qui ne l'a pas insinuée mais que j'ai marmonnée sur lui-même, quand naïtre pour lui n'avait pas lui). » (OC I, 10, préambule de 1946)

On ne saurait être plus cruel pour soi-même, exercer sa verve avec plus de violence, se parodier à l'infini !

Nous savons bien que la verve, la parodie et l'humour sont des concepts très différents l'un de l'autre. Si les deux premiers relèvent de la rhétorique, le troisième résiste à toute définition (et donc à toute formalisation), en dépit de tous les efforts critiques. Même André Breton, avisé chasseur de l'humour noir, n'a pas jugé utile de faire figurer Artaud dans sa célèbre anthologie. C'est dire combien l'humour (de toutes les couleurs) est chose légère, parfum subtil que l'allure exacerbée du personnage empêchait de subodorer.

Carnavalesque

En dépit de cette autorité qui émanait de lui, de sa manière de se situer toujours sur les sommets, on acceptera peut-être plus facilement de voir Artaud s'arrêter au côté carnavalesque et populaire de l'existence, se préoccuper de choses grossières. Par exemple dans sa relation de la danse du peyotl : Artaud, qui se voulait reporter fidèle des manifestations les plus sacrées des Tarahumaras, aurait pu, sinon passer sous silence leurs rites évoquant le bas et le trivial, du moins en dire le minimum. Or il insiste : « Ils se comportent comme des puisatiers, ces sacerdotes, des espèces de travailleurs des ténèbres, créés pour pisser et pour se débonder. Ils pissent, pètent et se débondent avec de terribles tonitruements ; et l'on croirait, alors, à les entendre, qu'ils aient voulu niveler le vrai tonnerre, le réduire à leur nécessité d'abjection. » (OC IX, 57)

Ce n'est là qu'un exemple parmi tant d'autres. Il prouve qu'avant les théories de Bakhtine, Artaud savait parler de l'hétérogène et le placer à son véritable niveau. Cela explique aussi ses projets dramatiques et l'interprétation extrême (je devrais dire aux deux extrêmes) qu'il prétendait donner de certains personnages.

⁸. Henri Béhar, *Le Théâtre Dada et surréaliste*, Idées/Gallimard, 1979, p. 286.

Jeu, mise en scène

Youki Desnos raconte qu'à la fin d'une soirée destinée à récolter des fonds pour un spectacle d'Artaud, celui-ci, bouillonnant, considéra que tous les mets préparés par l'hôtesse n'étaient que des amuse-gueule, il demanda de la viande rouge, qu'il prit avec ses mains : « C'est ainsi qu'il faut les manger. On doit les déchiqueter, les mastiquer, les broyer, les déglutir, à la manière de l'homme des cavernes. Youki, prenez ce morceau d'auroch que j'ai tué pour vous⁹... »

Plaisanterie ? provocation ? retour à l'homme primitif ? Il y a de tout cela dans l'anecdote, et surtout un rappel à l'ordre de la matière chez qui passait pour le plus intellectuel des metteurs en scène. Cela vient de loin chez lui, d'avant toute éducation ou même tout enseignement théâtral. Une partenaire de ses débuts, à l'école de Dullin, se souvient d'une de ses improvisations : « Et puis on a travaillé ensemble, on faisait des improvisations comiques... Par exemple, je faisais une vieille femme assise dans un fauteuil, lui le neveu qui venait me raconter une histoire avec beaucoup d'excitation, en la scandant à coups de poings sur mes genoux. Ça devait être drôle, car tous les camarades riaient autour de nous¹⁰. »

Ainsi la surcharge, une gestuelle excessive, en contraste avec l'attitude qu'implique la situation, deviennent des moyens comiques. C'est pourquoi, en dépit de l'intérêt qu'il porte au renouvellement de l'art clownesque par les Fratellini, il se montre déçu de leur jeu. Il note le 14 mai 1923 : « Ils sont adroits, certes, mais ils manquent terriblement de *vrai comique*. [...] Je pense à des farces qu'on pourrait créer sur les marges du sinistre, quelque chose de fou où *le ton de la voix* même aurait un sens, avec des oppositions de burlesque et d'humanité réelle, d'humanité de tous les jours¹¹. »

En d'autres termes, le comique ne saurait se manifester hors du contraste, de l'opposition du bas et du sublime. Sans lui, pas d'existence véritable. Sur ce point nous avons un témoin privilégié et particulièrement crédible : l'interprète d'Ida Mortemart, la grande dame affligée d'un mal épouvantable et malodorant dans *Victor* de Vitrac. Elle fut pendant plusieurs années la compagne d'Artaud et sa très fidèle amie. Alain Virmaux a eu l'idée d'aller l'interroger dans la maison de retraite des vieux comédiens, peu de temps avant sa disparition :

« Quand il lâchait des chapelets de jurons imagés et colorés, à faire pâlir ceux de Rabelais et de Céline, ce n'était jamais pendant les répétitions, du moins à l'époque où j'y assistais. [...] »

« On le dépeint trop souvent comme un homme d'humeur morose, de tempérament lugubre, de caractère sinistre. Il le fut par moments. Ses colères existaient, mais elles étaient brèves (j'indique en passant qu'il ne prenait jamais d'alcool), parfois à la limite de la charge. Il jouait à s'emporter, à provoquer de petits scandales, à faire d'énormes farces. Le souvenir que j'ai de lui, du moins à cette époque et tant pis si cela surprend, est celui d'un être très rieur, et même malicieux¹². »

Ceci confirme bien les propos d'André Masson que je rappelais au début. Mais il y a plus fort. Alexandra Pecker relate un chahut nocturne au moment du tournage de *la Passion de Jeanne d'Arc* : un policier les arrête, Artaud déclare qu'il se moque du sommeil des bonnes gens. Embarqué au poste, il montre en chantonnant sa tonsure du moine Massieu. Se demandant s'il est un moine fraîchement défroqué ou bien un comédien, la police le relâche.

Ce même goût de la mystification s'applique aussi à la mise en scène. À l'époque du Théâtre Alfred Jarry, Artaud a monté un acte inédit du *Partage de midi*, à l'insu de son auteur, dans les conditions maintes fois relatées, pour « illustrer cet axiome qu'une œuvre imprimée appartient à tout le monde », disaient les animateurs. Voici le commentaire d'un critique de la *NRF*,

⁹. Youki Desnos, *Les Confidences de Youki*, Fayard, 1957, p. 179.

¹⁰. « Artaud aux portes du théâtre », entretien avec Mme Le Savoureux rapporté par Pierre Chaleix, *La Tour de feu*, cahier 136, décembre 1977, p. 149.

¹¹. Antonin Artaud, *Lettres à Génica Athanasiou*, Gallimard, 1969, p. 56.

¹². Alexandra Pecker, dite « une amie anonyme » dans Virmaux, *A.A. qui êtes-vous ?* p. 130-131.

pourtant a priori favorable à la mise en scène : « Cet acte a été joué à peu près comme il faut jouer une pièce de Bataille : décor réaliste (lits de fer des grands magasins, lampe à pétrole), avec intentions artistiques (palmier en pot). Grands gestes, avec torsion brutale des personnes ; déclamations vives allant jusqu'aux cris. Ces acteurs mettaient surtout d'énormes différences entre diverses phrases ou membres de phrases du même texte ; or, ce à quoi ils voulaient donner de l'importance semblait brutal et excessif ; tout ce qu'ils négligeaient semblait maniéré. » (Jean Prévost dans OC II, notes p. 286-87). À la représentation, quand Artaud se voit reprocher de diffamer Claudel, il s'en excuse en accusant sa victime d'avoir « mis entre lui et moi toute la distance de l'Océan » (OC II, 57). Bel acte de contrition comique !

À partir de là, tous les spectacles d'Artaud, toutes ses mises en scène auront les mêmes caractéristiques. C'est qu'elles procèdent de sa propre personnalité autant que de sa conception du théâtre. Ainsi, voulant relancer le Théâtre Alfred Jarry il donne une conférence à la Sorbonne le 6 avril 1933 devant le Groupe d'études philosophiques et scientifiques pour l'examen des tendances nouvelles qu'animait le Dr Allendy. Nous en avons conservé la relation par Anaïs Nin :

« Il avait le visage convulsé d'angoisse, et ses cheveux étaient trempés de sueur. Ses yeux se dilataient, ses muscles se raidissaient, ses doigts luttèrent pour garder leur souplesse. Il nous faisait sentir sa gorge sèche et brûlante, la souffrance, la fièvre, le feu de ses entrailles. Il était à la torture. Il hurlait. Il délirait. Il représentait sa propre mort, sa propre crucifixion.

« Les gens eurent d'abord le souffle coupé. Puis ils commencèrent à rire. Tout le monde riait ! Ils sifflaient. Puis, un par un, ils commencèrent à s'en aller à grand bruit, en parlant, en protestant. Ils claquaient la porte en sortant. [...] Mais Artaud continue, jusqu'au dernier souffle. Et il reste là, par terre. Puis, quand la salle est vide et qu'il ne reste qu'un petit groupe d'amis, il marche droit sur moi et me baise la main¹³. »

Tout cela est véritablement tragique. Artaud était-il si éloigné des spectateurs qu'il ne se soit rendu compte de rien ? Je ne le pense pas. En fait, il entendait illustrer cet axiome exprimé dès le deuxième manifeste du Théâtre Alfred Jarry : « Comique ou tragique, notre jeu sera l'un de ces jeux dont à un moment donné on rit jaune ». L'ennui est que le public n'ait pu s'en rendre compte. Était-ce bien sa faute ou celle du metteur en scène ? Pour s'en rendre compte, il faut examiner le travail d'Artaud au sein du Théâtre Alfred Jarry, bien que cela nous impose un excursus.

On en connaît les étapes : premier spectacle les 1^{er} et 2 juin 1927, Artaud y monte *Les Mystères de l'amour* de Vitrac, Gigogne de Robert Aron et son propre *Ventre brûlé ou la Mère folle*, « œuvre lyrique qui dénonçait humoristiquement le conflit entre le cinéma et le théâtre » (OC II, 39). C'était une esquisse dont le texte n'a jamais été retrouvé, destinée à mettre en évidence la spécificité du théâtre par rapport au cinéma. Voici la reconstitution qu'en a donnée Robert Maguire :

« Un personnage entre en scène habillé d'une grande robe noire et ganté ; sa chevelure longue lui masque le visage et semble de cuir mouillé et roide. Il danse une sorte de charleston dans une obscurité presque complète, avançant et reculant une chaise en prononçant des phrases mystérieuses. Un éclatement de foudre et il s'écroule. C'est à ce moment qu'entre Mystère d'Hollywood, habillé d'une longue robe rouge, l'œil plongé vers la bouche par un masque portant une raie au milieu. Celui-ci prend entre ses doigts les longs fils de sa chevelure et, comme fasciné, les tire vers la lumière violette pour les étudier, tel un chimiste sa fiole. À ce moment, de l'autre côté de la scène, un personnage, Corne d'Abondance, crie : 'C'est fini le macaroni, Mystère d'Hollywood.' À quoi Mystère d'Hollywood répond : 'Gare à la foudre, Corne d'Abondance, gare à la foudre !' Une reine passe et meurt (parmi d'autres personnages qui meurent aussi), mais son cadavre se relève au passage du roi pour crier derrière son dos

¹³. Anaïs Nin, *Journal* (1931-1934), Stock, 1969, p. 278.

‘Cocu’ avant de se recoucher définitivement. La deuxième scène est consacrée à l’enterrement, une sorte de marche funèbre mi-grotesque, mi-poignante, où le cortège, vitriolé par un jet de lumière violette venu des coulisses, défile aux roulements du tambour derrière un rideau de feu de lumière. » (OC II, 280-81)

Plus qu’au dialogue (qui est pourtant le propre du théâtre à l’époque du cinéma muet) il convient de prêter la plus grande attention aux moyens scéniques, au jeu de la lumière dans cette parodie burlesque, qui déjà se fonde sur le contraste des extrêmes. Peut-être est-ce dû à la part prépondérante prise par Vitrac dans la rédaction de la brochure *Le Théâtre Alfred Jarry et l’hostilité publique*, un fait est certain : cette entreprise théâtrale met en avant le rire pour dissoudre tous les obstacles. « L’humour sera la seule lanterne verte ou rouge qui éclairera les drames et signalera au spectateur si la voie est libre ou fermée, s’il est convenable de crier ou de se taire, de rire tout haut ou tout bas. Le Théâtre Alfred Jarry compte devenir le théâtre de tous les rires. » (OC II, 43-44)

Pour ma part, j’ai toujours pensé que ce but assigné au Théâtre Alfred Jarry résultait de la volonté de Vitrac : « En résumé, nous nous proposons comme thème : *l’actualité* entendue dans tous les sens ; comme moyen : *l’humour* sous toutes ses formes ; et comme but : le rire absolu, le *rire* qui va de l’immobilité baveuse à la grande secousse des larmes. » (OC II, 44). Mais ne soyons pas absurdes : imagine-t-on un moment qu’Artaud, qui pesait chaque mot avec un scrupule, ait pu laisser passer une telle formulation manifeste s’il n’y souscrivait pas ?

« Hâtons-nous de dire que nous entendons par humour le développement de cette notion ironique (ironie allemande) qui caractérise une certaine révolution de l’esprit moderne. Il est encore difficile d’en donner une définition précise. Le Théâtre Alfred Jarry en confrontant les valeurs comiques, tragiques, etc., considérées pour elles-mêmes ou dans leurs réactions réciproques, vise très exactement à préciser expérimentalement cette notion d’humour. C’est dire assez que les déclarations qui suivront relativement à l’humoristique participent aussi de cet esprit et qu’on aurait tort de les juger logiquement. (OC II, 44)

Au demeurant, Artaud fera de l’humour un des principaux éléments de sa réflexion dans *Le Théâtre et son double*. Il y note ceci à propos du théâtre balinais :

« Le splendide humour, la vulgarité délicate avec laquelle le double qui ne se défend pas, qui ne raisonne pas, qui ignore que l’âme balance, pousse dans les bras de son maître en extase l’âme de chair, et se cache ensuite toute la tête derrière sa main pour ne pas voir la gaudriole, physique nécessairement, dont il ne doute pas une minute qu’elle ne se passe à deux pas de lui, et l’humour de la peur avec lequel le pied d’automate bat le sol d’un même geste scandé et relâché. » (OC IV, 306)

Une fois de plus l’humour résulte de cette dissociation de l’individu, que le théâtre est fait pour résoudre.

À cet égard, je ne puis quitter la scène du Théâtre Alfred Jarry sans mentionner le rôle du mannequin dans ce théâtre du réveil, comme facteur d’humour, suggéré à Artaud lors de ses apprentissages chez Lugné-Poe, qui lui-même le tenait de Jarry. Artaud évoque *Les Mystères de l’amour* à propos du théâtre balinais : « Et il y a dans l’aspect vraiment terrifiant de leur diable (probablement thibétain) une similitude frappante avec l’aspect de certain fantôme de notre souvenance, aux mains gonflées de gélatine blanche, aux ongles de feuillage vert et qui était le plus bel ornement de l’une des premières pièces jouées par le Théâtre Alfred Jarry » (OC IV, 68) Ailleurs, proposant une mise en scène pour *La Pâtissière du village* d’Alfred Savoir, il écrit à Jouvet le 5 février 1932 : « Que diriez-vous pour le rêve de la fin d’une vingtaine de mannequins de 5 mètres de haut dont six figureraient les personnages les plus caractéristiques de la pièce, avec leurs traits saillants, apparaissant tout à coup, et se dandinant d’un air solennel sur le rythme d’une marche guerrière, que l’on choisirait étrange, bourrée de consonances orientales, dans des éclatements de feux de Bengale et de fusées. Chacun de ces personnages pourrait avoir un attribut et l’un d’entre eux porter par exemple l’arc de triomphe

sur ses épaules. » (OC III, 284) J'imagine la tête de Jouvet lisant cela ! Bien entendu, ce dernier ne lui confia pas le travail espéré. Néanmoins, ce rêve de mannequins reste comme une trace de l'humour qu'Artaud voulait imposer à des mises en scène, inquiétante étrangeté suscitant des sentiments contradictoires.

II. Un rire contestataire

Le mannequin chez Artaud est à l'opposé de la marionnette de Kleist : avec sa lourdeur et sa maladresse il tire l'individu vers la terre, lui rappelant ses origines. Avec d'autres moyens que j'examinerai maintenant, il a pour but de déclencher un rire contestataire, une réaction contre les lourdeurs de notre humaine dénaturation. Car il serait faux de croire que le poète ne s'est jamais intéressé aux réalités quotidiennes.

Rire anarchique, destructeur

Artaud sait, au besoin, utiliser un raisonnement paradoxal pour parvenir à ses fins. Ainsi l'article « Sûreté générale, la liquidation de l'opium » paru dans *La Révolution surréaliste* est une belle démonstration tendant à libéraliser l'opium, au prétexte que les lois sont inopérantes sur les consommateurs, qu'elles exaspèrent le besoin, et qu'enfin elles nuisent à la maladie (cf. OC I, 250-51). Mais, le plus souvent, il aura recours à l'humour anarchique pour imposer ses idées, s'il se peut. Le premier manifeste du Théâtre de la cruauté dit clairement comment un certain langage théâtral, à base d'humour et de poésie, fera venir des idées métaphysiques au spectateur, inexprimables autrement : « Ce qui ne veut pas dire non plus qu'il ne se serve pas des faits ordinaires, des passions ordinaires, mais comme d'un tremplin, de même que l'HUMOUR-DESTRUCTION, par le rire, peut servir à lui concilier les habitudes de la raison. » (OC IV, 108)

Parallèlement, il expose son projet à Gide en exemplifiant le concept d'humour objectif, syntagme que Breton emploiera lui aussi, dans un sens différent puisqu'ici il s'agit des objets uniquement : « Il n'y aura pas à proprement parler de décor ; les objets feront décor, viseront à créer des paysages scéniques, on y utilisera les sens d'un certain humour objectif créé par des déplacements, des rassemblements imprévus d'objets. » (7 août 1932, OC V, 121)

C'est alors qu'il convient de s'arrêter sur les films des frères Marx, auxquels Artaud fait la part belle dans *Le Théâtre et son double*, non seulement par la note qu'il leur avait consacrée dans la *NRF*, mais encore tout au long de l'essai. Sur ce point, je ne saurais mieux faire que laisser place au commentaire d'Alain Virmaux, lequel a bien vu la place qu'occupait l'humour anarchique dans son œuvre :

« Artaud est sensible à l'humour des Marx Brothers, mais on devine qu'il donne à ce mot un sens bien personnel : un sens, dit-il, “de libération intégrale, de déchirement de toute réalité dans l'esprit” (IV 133). Et pour faire bien apprécier l'originalité de ces films, il précise qu'“il faudrait ajouter à l'humour la notion d'un quelque chose d'inquiétant et de tragique” (*ibid.*). L'humour tel qu'il le conçoit a partie liée à l'anarchie ».

« Ses écrits ne sont pas exempts de cet humour-là, proche de l'“humour noir” tel que l'a défini Breton. Maintes pages d'Artaud, même bouillantes de colère, même datant de ses dernières années, s'emportent soudain du côté d'une truculence endiablée et presque jubilante. Entendons-nous : il n'est pas question d'oublier l'aspect fondamentalement douloureux et torturé de cette œuvre, ni de remettre en cause la tragédie constante qu'elle exprime ; il s'agit de constater que, parfois, la fureur dévastatrice d'Artaud prend la forme d'une allégresse iconoclaste, où l'objet visé est mis en pièces avec une incroyable faconde. [...]»¹⁴

Tout ceci vient comme un écho à l'analyse qu'Odette Virmaux avait donnée ailleurs du même essai : « Qu'une idée superficielle de cruauté ne nous abuse donc pas : cette cruauté pouvait, à

¹⁴. Alain Virmaux, *Antonin Artaud qui êtes-vous ?* Lyon, La Manufacture, 1986, p. 80.

l'occasion, prendre la forme de l'humour. [...] Même chargé de détruire, l'humour est donc bien un principe actif, comme le sérieux, comme la gravité. Mince est la différence, à vrai dire, entre l'humour et la gravité¹⁵. »

Incontrôlable, dévastateur, l'humour tel qu'il le revendique au théâtre n'en est pas moins un moyen efficace dont le metteur en scène se sert pour agir sur le spectateur collectif (lequel ne se manipule pas comme un individu) par l'intermédiaire aussi bien des objets que du langage et des situations dramatiques.

Humoristique universelle

Cet humour n'est pas spécifique au théâtre d'Artaud. Il s'étend à l'ensemble de l'œuvre, de telle sorte qu'on peut introduire ici l'expression de Roger Vitrac, « l'humoristique universelle » qu'Artaud aurait pu adopter sans conteste, tant elle caractérise l'écriture d'Artaud, sa vision du monde pourrait-on dire. Elle est à l'œuvre dès son premier recueil pour destituer Héloïse du piédestal romantique :

« Et là-bas, Héloïse replie sa robe et se met toute nue. Son crâne est blanc et laiteux, ses seins louches, ses jambes grêles, ses dents font un bruit de papier. Elle est bête. Et voilà bien l'épouse d'Abélard le châtré. » (*L'Art et la mort*, OC I, 133)

On y trouve aussi « L'étonnante aventure du musicien aveugle » (OC I, 170 *sq*) qui traite d'un certain Hoichi, poursuivi par les démons, qu'un bonze prétend protéger en couvrant son corps d'inscriptions magiques. Malheureusement, dans sa hâte, il oublie les oreilles, que la nuit le démon vient lui arracher, lui ôtant la vie de ce fait. Cette histoire, Artaud ne l'a pas inventée. C'est celle de Mimi Nashi Hoichi (mimi = oreille ; nashi = sans), soit : Hoichi-sans-oreilles). La légende a été ramassée au Japon et publiée par Lafcadio Hearn en 1904.

Cette forme d'humour noir se retrouve dans les scénarios proposés par Artaud, qu'ils aient été tournés ou non. Ainsi, dans *La Coquille et le clergyman*, le curé apparaît comme une sorte d'alchimiste illuminé, courant derrière une femme en réclamant un peu d'amour. Puis il se précipite à quatre pattes derrière un colonel. Ces deux représentants du sabre et du goupillon s'entre-déchirent pour obtenir les faveurs de la jeune femme. Les visages déformés, les plans très rapprochés soulignent l'ironie du propos, la dénonciation de la société contemporaine. Au vrai, le clergyman incarne la quête d'amour par delà les codes de la morale bourgeoise, préfigurant ainsi *Le Chien andalou* bien plus que *L'Âge d'or*.

Plus violente encore, et humoristique dans le temps est le prélude d'*Héliogabale*. « Qu'Héliogabale entre à Rome, à l'aurore, au premier jour des ides de mars, il y a, [...] surtout un rite qui au point de vue religieux veut dire ce qu'il veut dire, mais qui au point de vue des coutumes romaines veut dire qu'Héliogabale entre à Rome en dominateur, mais par le derrière, et qu'il se fait d'abord enculer par l'empire romain. » (OC VII, 121) Pour ma part, je pense qu'Artaud s'empêtre dans son interprétation, car il est bien évident que le nouvel empereur entend signifier ici l'inverse, en prenant la ville par le cul. N'importe, on voit à quel niveau d'humour universel il entend se situer de la sorte.

Humour comme poésie

À côté de l'humour contestataire et dévastateur, serait-ce rétrospectivement, Artaud envisage un humour qui est poésie, ouverture vers un monde lyrique. « Mais par dessus tout l'humour partant des mots prononcés essaiera de remettre en cause les rapports connus d'objet à objet, et tirant de cette dissociation ses conséquences extrêmes il rendra sensible une poésie physique et dans l'espace dont le théâtre a depuis longtemps perdu le sens » écrit-il encore à Gide (OC V, 90). Précédemment, il tentait de formuler la fonction du langage dans ce processus :

¹⁵. Odette Virmaux, *Le Théâtre et son double, Profil d'une œuvre*, Hatier, 1975, pp. 39-40.

« Mais il ne suffit pas d'accuser le théâtre moderne de manquer d'imagination. C'est un reproche gratuit tant qu'on n'aura pas déterminé, chez LUI, les rapports de l'imagination avec le langage et, comme contrecoup des possibilités extrêmes du langage, avec l'Humour et la Poésie. » (OC V, 15)

Artaud poursuit sa réflexion sur le théâtre et la poésie en montrant que tous deux posent la question de l'expression, incitant à prendre ses distances avec le réel « par l'humour, créateur de poésie » (OC V, 17).

Le programme du *Théâtre et son double* commence, comme il se doit, par une critique du théâtre contemporain, qui a perdu aussi bien le sens du sérieux que du rire. Il se poursuit par des propositions devant animer l'esprit de toute mise en scène, par quoi il se pose en révolutionnaire : « Théâtralement ces inversions de formes, ces déplacements de significations pourraient devenir l'élément essentiel de cette poésie humoristique et dans l'espace qui est le fait de la mise en scène exclusivement » (OC IV, 52).

Si l'on veut un exemple des inversions évoquées, voici celui que fournit le cinéma comique américain : « Dans un film des Marx Brothers un homme croyant recevoir dans ses bras une femme, reçoit dans ses bras une vache, qui pousse un mugissement. Et par un concours de circonstances sur lequel il serait trop long d'insister, ce mugissement, à ce moment là, prend une dignité intellectuelle égale à celle de n'importe quel cri de femme. » (OC IV, 52). Artaud reviendra à plusieurs reprises sur cet épisode qui, visiblement, l'a beaucoup marqué pour son effet de surprise et, davantage encore, pour les prolongements qu'il induit dans l'esprit du spectateur.

Dans un souci pratique, il précise combien le théâtre nouveau pour lequel il milite est fort capable d'égaliser le cinéma, voire de le dépasser par sa poésie intrinsèque : « Une telle situation qui est possible au cinéma n'est pas moins possible au théâtre telle quelle : il suffirait de peu de chose, et par exemple de remplacer la vache par un mannequin animé, une sorte de monstre doué de la parole, ou d'homme déguisé en animal, pour retrouver le secret d'une poésie objective à base d'humour, à laquelle a renoncé le théâtre, qu'il a abandonnée au Music-hall et dont le Cinéma ensuite a tiré parti. » (OC IV, 52)

On sait que Tristan Tzara posait une relation d'identité entre Dada, la poésie et l'humour. Artaud n'est pas loin de penser de même lorsqu'il prend à témoin un autre film des Marx Brothers : « La qualité poétique d'un film comme *Animal Crackers* pourrait répondre à la définition de l'humour, si ce mot n'avait depuis longtemps perdu son sens de libération intégrale, de déchirement de toute réalité dans l'esprit. » (OC IV, 165) À ceux qui lui reprocheraient de ne pas être capable de fournir une définition précise du concept qu'il utilise, Artaud répond par l'exemple et l'approfondissement de sa pensée. En somme, l'humour est poésie et liberté de l'esprit.

J'observe qu'une telle équation n'est pas exclusive du théâtre ni propre à la période du *Théâtre et son double*. On en trouve maint écho dans tous les écrits d'Artaud, jusqu'à la fin. Étrangement, lorsqu'à la demande du Dr Ferdière il s'essaie à la traduction de Lewis Carroll, il associe une fois de plus l'humour à la poésie pour en souligner non pas l'intemporalité mais l'actualité, c'est-à-dire la valeur opératoire dans ces temps de fer et de feu :

« J'ai pensé encore à quelques autres expressions pour traduire Humpty Dumpty, mais tout le passage concernant les mots portemanteau me paraît d'une *actualité* stupéfiante. Et je comprends que l'idée vous soit venue de remettre le livre de Lewis Carroll en vogue. Cela certes est du pur humour ! le rapport entre sa poésie intrinsèque et le désordre la cacophonie incroyable qui sont au fond des événements que nous vivons¹⁶. »

En sa qualité de poète, Artaud n'a jamais cessé son combat avec la société de son temps. Il le dit avec l'humour qui s'impose, même si l'image est un peu incohérente :

¹⁶. Antonin Artaud, lettre à Gaston Ferdière, 25 septembre 1943, *Nouveaux Ecrits de Rodez*, Gallimard, 1977, p. 65.

« J'ai contre la société actuelle 3 ou 4 dents
capitales
qui ne sont pas près de tomber
mais qui, je crois, sont bien près de sortir... (OC XXVI, 159)

III. Vers un rire métaphysique

On l'aura compris, en dépit de la souffrance quotidienne d'exister, et pour cette raison même qu'il se sait un être de douleur, Artaud cherche à rire et utilise le rire comme un moyen pédagogique, au théâtre et dans tous les genres, pour découvrir et faire toucher une réalité supérieure, un dépassement du temps présent qu'on peut à bon droit qualifier de métaphysique. Il le dit et le répète sans cesse :

« Le théâtre contemporain est en décadence parce qu'il a perdu le sentiment d'un côté du sérieux, de l'autre du rire. [...] Parce qu'il a perdu d'autre part le sens de l'humour vrai et du pouvoir de dissociation physique et anarchique du rire.

Parce qu'il a rompu avec l'esprit d'anarchie profonde qui est à la base de toute poésie. » (OC IV, 51) [même propos dans sa lettre à *l'Intransigeant*, OC V, 33]

Entendons bien : le théâtre ne doit pas être l'occasion de discussions philosophiques sur les causes premières et ultimes de l'être, ce qui ne pourrait produire qu'un désastre scénique, mais un lieu suscitant une réflexion ontologique, par des moyens proprement scéniques, en ayant recours à l'humour, au rire, à la poésie.

« La question d'ailleurs ne se pose pas de faire venir sur la scène et directement des idées métaphysiques, mais de créer des sortes de tentations, d'appels d'air autour de ces idées. Et l'humour avec son anarchie, la poésie avec son symbolisme et ses images, donnent comme une première notion des moyens de canaliser la tentation de ces idées. » (OC IV, 107-108)

Précisons : ces moyens n'ont pas de valeur en eux-mêmes, surtout au théâtre. Qui plus est, ils ne pourront pas opérer dans la société actuelle, sur des individus sclérosés par la routine. Le théâtre doit être le lieu d'une opération radicale, destructrice d'abord, reconstructrice ensuite. D'où l'image du spectateur venant au théâtre comme chez le dentiste, suggérée à l'époque du Théâtre Alfred Jarry et mainte fois reprise, avec des variations, par Artaud.

« Ni l'Humour, ni la Poésie, ni l'Imagination, ne veulent rien dire, si par une destruction anarchique, productrice d'une prodigieuse volée de formes qui seront tout le spectacle, ils ne parviennent à remettre en cause organiquement l'homme, ses idées sur la réalité et sa place poétique dans la réalité. » (OC IV, 110)

Quel qu'en soit le programme effectif, le Théâtre de la cruauté, théâtre magique par excellence, s'est assigné un objectif de transformation radicale du spectateur.

« Car ces apparitions effectives de monstres, ces débauches de héros et de dieux, ces manifestations plastiques de forces, ces interventions explosives d'une poésie et d'un humour chargés de désorganiser et de pulvériser les apparences, selon le principe anarchique, analogique de toute véritable poésie, ne posséderont leur vraie magie que dans une atmosphère de suggestion hypnotique où l'esprit est atteint par une pression directe sur les sens. » (OC IV, 149-150)

La mission du théâtre revenant à ses origines magiques et religieuses est d'importance : il ne s'agit de rien moins que de remplacer toute religion, tout lien collectif, par une forme théâtrale qui donnera (comme on dit d'une fenêtre) non sur les dieux mais sur la connaissance de l'absolu. J'ai cru pouvoir distinguer trois phases dans cette ascèse : le constat de fatalité, la lucidité, la possession.

Fatalité

« [l'originalité absolue] d'un film comme *Animal Crackers*, et par moments (en tout cas dans toute la partie de la fin) comme *Monkey Business*, il faudrait ajouter à l'humour la notion d'un

quelque chose d'inquiétant et de tragique, d'une fatalité (ni heureuse ni malheureuse, mais pénible à formuler) qui se glisserait derrière lui comme la révélation d'une maladie atroce sur un profil d'une absolue beauté. » (OC IV, 166)

On songe ici au personnage d'Ida Mortemart dans la pièce de Vitrac, auquel Artaud était très attaché, symbolisant à la fois la beauté, le luxe, le bonheur, et le mal absolu, la mort.

Soit un autre exemple, tout aussi théâtral bien qu'il soit pris dans un récit. Le début d'*Héliogabale* est un raccourci violent de l'histoire, qu'Artaud considère comme nécessairement héréditaire, atavique : « Leur père à tous, la source féminine de ce fleuve de stupres et d'infamies, devait, avant d'être prêtre, avoir été cocher de fiacre, car on ne comprendrait pas, sans cela, l'acharnement que mit Héliogabale une fois sur le trône à se faire enculer par des cochers. » (OC VII, 15) Détaché du contexte, le propos peut paraître obscur : comment concilier la source féminine avec cet ancêtre masculin, sinon par une mise en Syrie, là où la filiation s'établit par les mères ?

On sait qu'Artaud ne s'en tiendra pas à des considérations purement historiques. Le mal vient de plus loin. Il est actuel et généralisé. D'où ces formules à l'emporte pièce :

« Là où ça sent la merde
ça sent l'être. » (OC XIII 83)

et, pour commencer ou finir, cette condamnation radicale de la littérature : « Toute l'écriture est de la cochonnerie » (OC I, 95)

Lucidité

Mais pour en arriver à de tels constats, il faut pouvoir exercer son esprit sur toutes choses, disposer d'une lucidité singulière. Je ne saurais affirmer qu'Artaud a toujours été d'une totale lucidité. Néanmoins, j'ai pu en relever quelques éclairs, à des époques très différentes.

Dans *Héliogabale*, Artaud cite un passage de Lucien selon lequel une voix se faisait entendre dans un sanctuaire portes fermées. Et de commenter : « Il faut croire que le temple ouvert, la supercherie devenait impossible. Il y aura toujours des truqueurs à côté des initiés. » (OC VII, 31)

Après l'épisode de Rodez, il invente ce dialogue sur les cimes :

« Satan l'imbécile dit à dieu : Tu ne sais pas *comment* tu penses, dieu répond : Il faut être aussi bête que toi pour le "*savoir*". Satan était le modèle parfait de celui qu'on fait monter à l'échelle. » (OC XXVI, 19)

À la même époque, (presque) revenu à la vie civile, alors qu'il semble tout préoccupé de spéculations métaphysiques, il est capable de se référer aux débats politiques du moment. C'est ce que j'appellerai l'air du temps transcendantal :

« Non réajustement des prix et salaires

Mais réajustement de la conscience,

de l'anatomie,

de la physiologie.

Car tous les hauts profiteurs du marché noir sont aussi et par-dessus tout des profiteurs de haute magie. » (OC XXVI, 118)

On appréciera l'humour de cette constatation :

« Dommage que pas un autre mort que moi ne soit revenu pour confirmer comme moi la chose car en général, en effet, les morts ne reviennent pas. » (OC XXVI, 124)

Et aussi toute la verve de ces vues philosophiques :

« J'ai depuis des années un eczéma, herpès inguérissable des testicules ; eh bien, il n'y a pas à chercher midi à 14 heures quand ça vous gratte trop de ce côté-là. C'est qu'on vous bouffe le cu, il n'y a pas à avoir peur d'appeler les choses par leur nom. La conscience humaine fait aussi l'objet depuis des millénaires des siècles d'un vaste et incurable envoûtement de ses

parties testiculaires en croix : rate de la bugne gauche et foie de la corignole droite. » (OC XXVI, 126)

Même la conférence au Vieux Colombier, si controversée, manifeste sa lucidité. Voici l'une des fins qu'il envisageait, imaginant un dialogue philosophique à la manière de Diderot, par quoi le théâtre faisait doublement retour chez lui :

« La conscience ne nous épie pas
elle ne nous commande pas seulement,
elle boit et elle mange dans notre corps.
Et comment le savez-vous Mr Artaud ?
Et comment, psychiatre imbécile,
sais-tu que tu me parles et que je t'entends ?
Parce que tu m'entends et que tu me vois
et si tu étais aveugle-né tu ne verrais pas mais me sentirais d'une certaine façon et si tu étais
cheval tu me pressentirais comme le cheval hume, dirait-on, les cailloux de la route avec les
naseaux de ses sabots. » (OC XXVI, 161)

Possession

On ne saurait pourtant s'arrêter à ce constat de lucidité comique, ou du moins sachant voir le côté risible des choses. Artaud pressent une autre force souvent occultée, capable de bouleverser le monde, qu'il est allé observer chez les Tarahumaras et qu'il a longtemps recherchée par ses lectures : c'est la possession par le rire.

Il l'observe au cours du rite du peyotl : « ce monde est aussi une machinerie réelle dont j'ai le levier de commandement, c'est une usine vraie dont la clef est l'humour-né. » (OC IX, 118)

Finalement, ce rire de possession que l'on entend dans l'émission *Pour en finir avec le jugement de dieu*, si impressionnant, doit être compris au sens étymologique, Artaud s'est retrouvé lui-même, il finit par s'appartenir. C'est ce qu'il écrivait auparavant, en une formule apparemment tautologique, qui rétrospectivement prend tout son sens :

« Je suis un être humoristique éternel et c'est moi » (OC XV *150)

Conclusion

On m'excusera d'avoir cité longuement et peut-être abusivement. C'est que pour approcher le rire d'Artaud il fallait l'entendre. Parfois même entre les lignes, difficilement perceptible, à peine audible, incertain pour ne pas dire ambivalent. D'aucuns pourraient même dire que j'ai perçu un sourire là où eux-mêmes verraient plutôt un rictus, une déformation douloureuse. Qui en tranchera ? Le rire du texte ne revêt aucun signe absolu pour se manifester.

Le rire d'Artaud établit un lien entre la maladie et la vie ; il s'inscrit à la frontière entre le normal et l'anormal, dans les « blancs » de son existence ; peut-être dans ce qu'il n'a pas écrit et donc, ce qu'il n'a pas encore dit. Rire est sa respiration, sa bouffée de vie entre les délires de son « ailleurs », je dirais même au sein des états délirants, ce qui a pu égarer bien des gens. Car, sous prétexte de littérature, il ne faudrait pas s'imaginer la maladie comme un état radicalement autre. Elle aussi double la vie comme la peste ou le théâtre. Le rire est alors l'émissaire qui va d'un état à l'autre au moment où chacun d'eux croit triompher, pour le ramener à la modestie. Baudelaire, repris par tous les psychologues et même les psychanalystes, pose le rire comme « idée de sa propre supériorité¹⁷ ». Ce n'est absolument pas le sentiment d'Artaud, qui ne lui découvre pas davantage d'origine satanique. Mais ce qui est certain, c'est que le rire, chez lui, est une manière de se rattacher à ce qu'il y a d'essentiel dans la vie. De refuser l'instinct de mort, de l'éloigner. Sans ce rire, Artaud aurait été un

¹⁷. Baudelaire, De l'essence du rire, *Curiosités esthétiques*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1954, p. 715.

suicidé de la société, comme Van Gogh. Alors que le théâtre double la vie, le rire double le théâtre et la vie.

Henri BÉHAR