

La condition minimale...

«Il aurait voulu produire, non une comédie de l'Intellect, mais son romanesque¹.»

Roland Barthes

«Peu d'œuvres, au cours du dernier demi-siècle, auront fait l'objet d'autant d'appropriations critiques, politiques, idéologiques, comme si on s'était évertué à circonscrire et intégrer cette pensée hors norme dans des cadres logiques repérables – les nôtres, il va sans dire, écrit Évelyne Grossman en 2004. C'est ainsi qu'on s'ingénia parfois à fixer en notions, conceptions, dogmes applicables au présent, la multiplicité contradictoire des forces à l'œuvre dans une écriture qui ne fit jamais système².»

Lectures mimétiques, lectures militantes, lectures vociférantes, lectures égarées (occultes, magiques, ésotériques, ethnopoétiques, marxistes, révolutionnaires), lectures inventives, lectures éblouissantes : Artaud fut tour à tour enseigne, étendard, porte-parole, prétexte, mot d'ordre, mot de passe, sésame, socle ou point d'application d'usages variés, complémentaires ou contradictoires. Emplois multiples, fixations aléatoires : cette énumération montre l'accumulation au fil du temps des captations. Dire d'Artaud qu'il défie les essais d'interprétation est une aimable litote. «Hors norme», la force explosive de son œuvre inquiète la notion même de commentaire qui, à son approche, avoue son inanité.

1. Roland Barthes, «La fiction», in *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Écrivains de toujours», 1975, p. 94.

2. Antonin Artaud, *Œuvres* (présentées et annotées par Évelyne Grossman), Paris, Gallimard, coll. «Quarto», 2004, p. 7.

Gestes d'appropriation datés, ces usages participent de l'histoire d'une réception florissante mais contrastée, qu'il est bon à l'occasion d'évoquer mais sur laquelle il paraît superflu de revenir. Car « tout entière placée sous le signe de l'excès, du débord, de l'outrepassement des limites », cette œuvre échappe et s'échappe: « On se gardera [donc] de les accuser d'avoir "trahi" Artaud, comme si quiconque pouvait se targuer de détenir (maintenir, tenir en détention) la "vérité" d'Artaud ou sur Artaud³. »

Rappel des déviances d'hier, refrain sur la « vérité » d'Artaud, indication *in fine* de préceptes de lecture pour aujourd'hui: devenues habituelles, de telles entrées en matière paraissent solder avec légèreté un passé qui mériterait d'être considéré avec attention. Certes vieillies, ces modes d'appropriation sont-ils vraiment *dépassés* par les discours critiques les plus récents? L'illusion de nouveauté qu'apportèrent la publication des derniers tomes des *Œuvres complètes* et leur reprise allégée en un volume de la collection « Quarto », après les années 2000, autorise-t-elle cette certitude d'émancipation?

Enfin disponible dans sa totalité, l'œuvre est à l'évidence mieux connue dans son étendue et dans sa diversité (poésie, théâtre, cinéma, dessin). Et les utilisations de naguère ne semblent plus relever que de l'histoire littéraire. Qui songerait aujourd'hui à indianiser ou à maôiser Artaud? S'il existe encore quelques marginaux qui le brandissent comme le sauveur, le sérieux universitaire a asséché ces vellétés d'un autre âge. Les mœurs critiques ont changé. Du moins en apparence.

Car ce serait aller vite en besogne que d'affirmer que nous sommes indemnes de toute contamination. Les manières de dire ont évolué, le survol des textes a été remplacé par des lectures plus précises, le lexique critique s'est modifié, l'attention même s'est déplacée. Mais les discours que l'on tient sur cette œuvre ont-ils été remaniés?

Les ultimes écrits d'Artaud, ceux « fulgurants et fous⁴ » des dernières années de sa vie, connaissent aujourd'hui une ferveur qu'on réservait naguère au *Théâtre et son Double*. Leur force d'ébranlement bouleverse autant que les pages « prophétiques » des essais des années 1930. Et c'est avec le même *enthousiasme* qu'on tente d'en rapporter les vérités ou qu'on échoue à le faire. Aujourd'hui comme hier, il est toujours impossible, il est même dérisoire, de « s'approcher d'Artaud sans engagement⁵ ». « Si on n'essaie pas de faire ce pas-là, cela n'a aucun intérêt, on ne lit pas Artaud... on lit autre chose », déclarait ainsi Jacques Derrida en 2002. Mais, prévenait-il, ce pas est « risqué », et ce risque est « sans mesure »: « Cela, ça ne se décide pas. Il y en

3. *Ibid.*, p. 7.

4. Évelyne Grossman, « L'homme acteur », in *Europe*, n° 873-834 (« Artaud »), janvier-février 2002, p. 3.

5. Jacques Derrida, « Artaud, oui... », in *Europe*, n° 873-834, *ibid.*, p. 31.

a qui sont pris dans ce risque, d'autres qui ne sont pas pris dans ce risque (non pas *prendre* ce risque, il faut *être pris* dans ce risque) pour avoir quelque chance d'approcher le texte d'Artaud, le corps d'Artaud. C'est la condition minimale et elle n'est jamais assurée.»

Prendre ou être pris... A-t-on jamais dit autre chose depuis le retour à Paris d'Artaud le Môme, poète maudit, « *aliéné authentique* » et « *suicidé de la société* », après huit années d'internement dans les asiles français ? N'a-t-on pas cessé au contraire de le proclamer ? Cette condition minimale que décrète Derrida forme depuis toujours les prémisses de toute lecture « véritable » d'Artaud, qu'elle se décline en commentaire, en divagation, en silence, en témoignage ou en jugement. C'est elle qui nous retiendra donc. Nul ne l'édicte, sinon Artaud lui-même à différents moments d'une œuvre en continue formation. Chaque fois qu'il dut s'ajuster à ce qui était en train de naître, imprévisible et provisoire, il donna l'entièreté de l'œuvre à relire dans cette perspective nouvelle. L'intelligibilité proposée était une « demande de crédit », demande que « nous », lecteurs, acceptons ou rejetons⁶.

Toute approche « engagée » (mais peut-il en être d'autres ?) répond à cette demande d'accréditation. C'est elle qui lui confère en retour le crédit qu'elle s'accorde et dont elle s'autorise. Que Derrida estime devoir rappeler les clauses de cet échange après six décennies invariables est-il surprenant ? Bien au contraire. Mais s'en déprendre sans passer pour un « jean-foutre » est une autre affaire⁷. Quelle que soit par conséquent notre magnanimité sur les pratiques passées, condamnables ou non pour « trahison », elles ont encore beaucoup à nous apprendre sur nos manières de répondre du nom d'Artaud.

*

Rendre compte des réceptions de cette œuvre est une tâche malaisée et certainement déraisonnable. L'entrelacs de l'écriture poétique et du souffle visionnaire, l'épaisseur du « mythe », l'abondance des rumeurs et des approximations, sans parler des intarissables querelles éditoriales, ont brouillé l'approche de l'œuvre. Par ailleurs, les mises en scène oratoires n'ont pas manqué pour dire la vanité des lectures, d'où qu'elles viennent : disciples, témoins, critiques, exégètes. Pouvait-on écrire sur Artaud ? La question, on le sait, est retorse. Pour mieux l'« approcher », ne fallait-il pas écrire « comme lui » ? Beaucoup l'ont cru. Mais le mimer, était-ce vraiment l'approcher ? Ne

6. Sur cette « demande de crédit », voir Jean-Michel Rey, *Les Promesses de l'œuvre. Artaud, Nietzsche, Simone Weil*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, p. 47-86.

7. Voir Bertrand Poirot-Delpech, « Artaud et les jean-foutre », in *Le Monde*, 15 janvier 1997, p. 14.

devait-on pas plutôt se taire? Ou chercher une manière d'écrire qui ne fut pas une ridicule copie?

Les variantes de ces flagellations sont nombreuses. Le « cri » d'Artaud a suscité d'innombrables gloses et autant de discours avouant l'impossibilité à parler après lui.

Il y a près de quarante ans, Alain et Odette Virmaux se sont employés à les recenser, mais leur précieux bilan, qui ne dépasse pas les années 1980, reste comptable⁸. La perspective adoptée ici est tout autre. Il ne s'agit pas de reprendre ce qui été consigné, et fort bien, par les Virmaux, ni de prolonger l'enquête au-delà de leur bilan pour le compléter et le mettre à jour. Répertorier, organiser, classer les usages possibles d'Artaud n'est pas mon propos. Me retiennent bien plutôt les façons de dire, les récits qu'on construit, le crédit dont ils s'autorisent, le crédit qu'on leur accorde (ou non).

La perspective adoptée est chronologique. Moins par commodité, même si la lecture en est facilitée, qu'en raison de l'historicité de ces récits et de ces récitations : leurs conditions de production, les moyens de leur diffusion, les modalités de leur profération, le statut qu'ils ont acquis (discours dominant, mineur, marginal, grotesque, insignifiant), la confiance que l'on a placée en eux ou la défiance qu'ils ont inspirée, les « croyances » qu'ils mobilisent. Il s'agit donc de les arracher à leur quasi-évidence, d'inquiéter leurs jeux de langage, de libérer les problèmes qu'ils posent. Comment s'écrivent-ils? Avec quels mots? Selon quelle légitimité? Conçédée par qui et sur quels critères herméneutiques?

L'apparente familiarité de ces fictions critiques réservera quelques surprises. « Fiction »? Ce « mot si lourd et si mince » (Foucault) est ici utilisé librement, sans s'attacher à la complexité des travaux qui l'accompagnent, mais en reprenant plutôt, de manière allusive, l'image de « buissonnement fictionnel⁹ » : le discours sur Artaud « buissonne », il y a « de l'imprévu » « dans son mouvement et dans sa forme » ; par « emardées d'affects », la fiction le prolonge, l'élargit, le rectifie, le répare. Comme, de même, le discours la borde tout en l'attisant, l'instruit tout en la relançant. Lissé par le temps, l'effet de surface de ces fictions est trompeur. Le sujet autant que l'objet « Artaud » furent les lieux d'empoignades féroces dont les ressorts sont compliqués. Entre croire et savoir, la limite a toujours été incertaine. Du commentaire au témoignage, et réciproquement, la distinction n'a pas toujours eu la netteté qu'on prétendait.

8. Voir Alain et Odette Virmaux, *Antonin Artaud. Un bilan critique*, Paris, Pierre Belfond, 1979.

9. Image développée par Nathalie Piégay à propos de l'œuvre de Jean-Christophe Bailly, voir « Les buissonnements fictionnels », in *Europe*, n° 1046-1047 (« Jean-Christophe Bailly »), juin-juillet 2016, p. 100-109.

L'intention n'est pas d'unifier ces différentes manières de lire et de dire, entre croire et savoir, qui forment ce que j'appelle le *roman critique* d'Artaud le Mômô, ni même d'en organiser la cohérence plurielle. Il sera plutôt question de se demander sous quelles conditions elles ont pu prendre forme, et comment elles se sont imposées ou ont disparu.

Car ce *roman* fait place non seulement aux mises en mots reconnues et validées, mais aussi à celles qui ont été (pourquoi? comment?) écartées, évinçées, dénigrées, censurées, oubliées. Les exclus rejoignent en ces pages les inclus. L'histoire relatée s'en trouvera modifiée, et quelque peu augmentée.

Les noms ne manquaient pas pour l'illustrer. Leur convocation successive semblera en conforter le déroulé chronologique. Mais elle montrera aussi, et à l'inverse, combien l'apparente continuité est minée par des discontinuités et des coupures qui la nuancent très fortement.

Chapitre après chapitre, ces noms incarnent des discours qui se confrontent à l'image, au mythe, à l'œuvre et à la vérité d'Artaud. Certains ont droit de cité, d'autres ont le droit de se taire. Sans doute en a-t-il toujours été ainsi. Mais avec Artaud, cette propension naturelle atteint un paroxysme dont il n'est pas interdit d'interroger les raisons et les conséquences. Que disent celles et ceux qui parlent à *bon droit* et dont la parole mérite d'être répertoriée, débattue, mémorisée? Et que disent les autres qui, selon les premiers – dont l'autorité est bien sûr attestée et dont l'expertise est sûre, comme chacun sait ou se le tient pour dit –, parlent à tort et à travers et feraient mieux de se taire (tout cela généralement formulé, la chronique de ce dernier demi-siècle artaudien l'atteste, en des termes peu amènes). C'est de cette partition – ici le bon grain, là l'ivraie – dont on rendra compte. On y observera la formation d'habitudes mentales (Foucault, sur de grandes périodes, en fit son miel), des certitudes pétrifiées, des récits figés dans leurs croyances, des savoirs gangrenés par les demandes de crédit de l'auteur. On y remarquera aussi des déflations utiles, des incertitudes fécondes, des fins de non-recevoir inattendues, des récusations fertiles. *Du jeu* par conséquent entre distance et dédoublement, regard objectivé et engagement à ne parler qu'en parlant le langage de l'«approché».

*

Ce *roman critique* interroge cette multitude de récits. Il en sonde les dispositifs interprétatifs et en inquiète les inclinations pulsionnelles. Le chapitre 1, qui s'appuie sur trois moments biographiques notoires, entre 1945 et 1948, amorce leur déconstruction. Leur relation édifiante se produit alors même qu'on découvre une œuvre morcelée, où à ce qui précède (avant 1945) suit sans conjonction assurée des écrits d'une radicalité inédite. Déconcertés par cette accumulation contradictoire de textes redécouverts et d'inces-

santes récusations explosives, intimidés par la figure sidérante du Mômô, les lecteurs de l'immédiat après-guerre relatent ce cataclysme avec des mots enflammés.

On ne peut écarter ce moment fondateur. En effet, les captations ultérieures viendront le plus souvent amplifier le sentiment de démesure qui submergea les lecteurs de cette époque. Elles reconduiront les mêmes enthousiasmes, les mêmes ignorances sans savoir ou vouloir savoir qu'elles organisaient l'argumentation. C'est cet entrelacs d'une renommée et de mélectures conjointes qu'on examinera d'abord. Nous avons aimé – nous aimons encore – le vertige indolore de cette irritante confusion, malgré nos préventions, entre l'homme, l'œuvre et la fiction, que sept décennies ont produite.

Le deuxième chapitre revient sur la métaphore de l'« homme-théâtre » qui voulut saisir la singularité d'Artaud. La certitude qu'elle déploie occupa la critique durant près de quarante ans sans que sa validité fût menacée. *Le Théâtre et son Double* en fut la pierre angulaire : ce sont donc ses premières interprétations que l'on rapportera (Henri Thomas, Louis Jouvet, Jean-Louis Barrault, Jean Vilar). Parfois contestés dans les années 1950, elles seront confirmées sans retenue dans les années 1960 et 1970, qui perpétueront de la sorte leurs éclaircissements et leurs bévues. Si les maladroites initiales sont aisément compréhensibles, les confusions ultérieures laissent parfois dubitatifs. Lire Artaud, on le constatera, c'est souvent le lire *en croyant*.

Approfondissant ces prémisses, les deux chapitres suivants prennent leur élan dans les années 1950 pour mieux affronter nos pratiques actuelles. Dans le chapitre 3, les ressemblances de famille seront le prétexte de disputes et de querelles de lignage dont on fixera quelques traits : le singulier, le propre, l'unique, l'exemplaire. Arthur Adamov, Marthe Robert, Michel Fardoulis-Lagrange, Georges Bataille et Maurice Blanchot sont les principales instances de ce questionnement. Les uns et les autres posent les conditions de possibilité, voire de recevabilité, du commentaire que Blanchot définit alors comme un « discours d'accompagnement ». Débats essentiels, dont la postérité est immuable : on n'a pas arrêté depuis lors d'interroger la justesse des mots sur Artaud, en quête anxieuse d'une proximité non redoublante mais néanmoins compatible avec son exigence. Question inapaisable : dans quel idiome peut-on, doit-on ou a-t-on le droit de tenir un discours critique ou théorique sur cette œuvre ?

La leçon de Blanchot occultera bien des discours contemporains ou postérieurs. Sans se donner « cette facilité qui tend à esquiver la violence de l'œuvre comme lieu d'un nom et d'une biographie¹⁰ », il institue entre l'auteur et

10. Raymond Bellour, « Sur les façons d'écrire l'histoire » (entretien avec Michel Foucault), in *Les Lettres françaises*, n° 1187, 15-21 juin 1967, p. 6-9. Repris dans *Michel Foucault. Dits et écrits, I, 1954-1969*, Paris, Gallimard, 1994, p. 592.

l'écrit « un mode de rapport qui était demeuré insoupçonné », et montre que « la littérature est ce qui constitue le dehors de toute œuvre, ce qui ravine tout langage écrit et laisse sur tout texte la marque vide d'une griffe¹¹ ».

Roland Barthes, on le verra dans le chapitre 4, répond à cette postulation blanchotienne sans y céder. Pendant des développements précédents, cette nouvelle séquence fait entendre des dissonances qu'on ne tardera pas à oublier. Elles ont pour nom Adamov (à nouveau), Duvignaud, Ionesco ou Weingarten ; elles ont pour lieu le Nouveau Théâtre et la revue *Théâtre populaire* (Barthes, Dort, Duvignaud, Paris). Artaud y est l'objet d'évaluations et d'expertises qui surprendront peut-être. On le juge et on le jauge ; on s'étonne de ceci, on s'inquiète de cela. Heureuse période, diront certains, où les dévotions n'excluaient pas l'impertinence critique, voire le désintéret argumenté. Les querelles ne sont plus alors de famille (biologique et symbolique), elles sont de teneur théorique : les dissensions entre brechtiens durs et brechtiens modérés attestent de la virulence des combats.

La fabrique du « roman critique » du Mômô a eu la fâcheuse tendance à gommer les dissensions autres que superficielles (le complexe juridico-familial). De Ionesco, de Barthes ou d'Adamov, on sait à peu près tout, sauf ce qu'ils disent de l'œuvre d'Artaud. Et pourtant, rien de ce qui concerne Artaud ne nous est étranger... Étrange paradoxe. Il va de soi qu'on ne pouvait valider pareille amnésie.

À partir de la figure de Paule Thévenin, éditrice des *Œuvres complètes* et lectrice absolue d'Artaud, le chapitre 5 aborde la question de la fidélité (et de son ombre, l'infidélité). Paule Thévenin fit beaucoup plus qu'en fixer les principes, elle l'incarna de façon exemplaire jusqu'à la hantise. Cet échange entre Artaud et Paule – défini par Bernard Noël comme une « transfusion¹² » – constitua longtemps un modèle incontestable. Nous en savons désormais l'ambiguïté autant que les travers. Mais ce modèle d'échange vertical hanta toutes les scènes de l'écriture (poétique, dramaturgique, critique, philosophique, et même journalistique). Et sans doute les hante-t-il encore.

Pourtant, il fut parodié dès les années 1960 par Fernando Arrabal. À rebours des modélisations tous azimuts du Théâtre de la Cruauté, son théâtre panique, en particulier *L'Architecte et l'empereur d'Assyrie* (1967), déroge à la voix verticale d'Artaud, voix qui édicte, commande et prescrit, règle les échanges et les convertit en transfusion. On comprit mal le dessein d'Arrabal qu'on évalua à l'aune du *Théâtre et son Double*. Mais on ne comprit guère mieux celui de Jean Vauthier. De sa pièce *Le Sang* qui fut représentée en 1970, on s'évertua à faire un nouvel exemple du Théâtre de la Cruauté. Vauthier eut beau s'en défendre, on demeura sourd à ses protestations.

11. Michel Foucault, *ibid.*, p. 593.

12. Bernard Noël, *Artaud et Paule*, Paris, Éditions Lignes & Manifestes, 2004, p. 24.

Arrabal et Vauthier brisaient pourtant la verticalité du référent Artaud. À ce surplomb écrasant, ils opposaient des lignes de force horizontales : la confusion panique pour l'un, la désintégration du rire nietzschéen pour l'autre. En théoricien plus qu'en dramaturge, Michel Vinaver insistera la décennie suivante sur cette nécessaire émancipation. Rares furent celles et ceux qui lui prêtèrent attention.

Consacré principalement aux avant-gardes, le chapitre 6 s'étend jusqu'à l'extrême contemporain. Deux versants l'organisent. L'un fut laissé dans l'ombre, l'autre a joui très tôt d'un ensoleillement généreux. Dans l'ombre, le lettrisme d'Isidore Isou, l'ultra-lettrisme de François Dufrêne, la poésie sonore de Bernard Heidsieck ; dans la lumière, le *Tel Quel* de Sollers, de Pleynet et de Kristeva, le *Change* de Jean-Pierre Faye, le *TXT* de Christian Prigent et de Jean-Pierre Verheggen (dans une moindre mesure, et plus tardivement). Tous ont *interpellé* (et non plus seulement approché) Artaud.

La radicalité des expérimentations menées par les premiers, qui reconurent en lui un devancier plus qu'un maître, passa inaperçue. La brutalité de l'arraisonnement théorique des seconds leur assura une indéniable publicité, mais elle les discrédita durablement. User comme ils le firent d'une telle icône pour leurs combats d'avant-garde fut peu apprécié par ceux qui en préservaient l'insondable « vérité ». Mais que dire alors des branchements de Deleuze et de Guattari, pour qui comptaient non pas l'image, non pas le mythe, non pas même l'œuvre dans sa totalité, mais la rencontre, la connexion, le pouvoir d'affecter et d'être affecté ? Que faire du désintéret obstiné des situationnistes Debord et Vaneigem ? Ou des réticences d'un Baudrillard pataphysicien lui préférant Jarry ?

Le roman critique du *Mômo* est fait de ces variations d'intensité. Depuis soixante-dix ans, Artaud est tout à la fois l'objet d'une « critique feuilleton¹³ », de détournements simplistes, de captations audacieuses, d'expérimentations théoriques, de discours attentifs, d'allégeances verbeuses. L'attestation a concurrencé le témoignage, la critique a contesté la croyance. Mais leur entrelacement fut constant ; et ces expériences affectent encore nos lectures présentes.

Plusieurs histoires, parallèles, consécutives ou croisées, forment la matière de ce *roman*. Bien sûr, des choix ont été faits. Cet ouvrage ne pouvait être exhaustif, et il appelle assurément des ajouts et des compléments. Malgré ses lacunes, il cherche néanmoins à restituer la viralité de cet envoûtement qui prit un jour le nom d'Artaud.

13. Roland Barthes, *L'Empire des signes* (1970), Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1980, p. 77.