

HUMOUR ET ANARCHIE

LE RIRE CRUEL D'ANTONIN ARTAUD

La conception de l'humour que l'on peut retracer dans les écrits d'Antonin Artaud est marquée par sa modernité : elle est tributaire des « avancées [qui], lorsqu'on leur propose des réalités humaines pour en rendre accessible la logique, butent sur une réalité psychique qui met à mal la conscience et s'exposent au battement de l'être³. » Effacement des frontières entre sujet et objet, psychisme archaïque et pulsionnel, familiarité avec la folie, voilà sur quoi Artaud fonde sa notion du rire et de l'humour qui relie le comique et le terrifiant. L'humour, force destructive et anarchique, dérange et révolte car il remet en cause l'homme – autant son corps que son esprit – et sa réalité pour l'exposer au battement de la vie.

« Le théâtre contemporain est en décadence parce qu'il a perdu le sentiment d'un côté du sérieux et de l'autre du rire [...]. Parce qu'il a perdu [...] le sens de l'humour vrai et du pouvoir de dissociation physique et anarchique du rire⁴ » ainsi est le diagnostique d'Antonin Artaud face à un théâtre qu'il accuse d'avoir perdu tout contact avec l'homme et avec la force bouillante de la vie. Avec sa vision d'un théâtre de la cruauté Artaud défend un nouveau théâtre qui devait se recentrer sur l'homme, « [le] remettre en cause organiquement » et bouleverser « ses idées sur la réalité et sa place poétique dans la réalité⁵ ». Dans le premier manifeste de son théâtre de la cruauté, paru en 1932 dans la NRF, il décrit un théâtre qui s'engage à refaire un nouveau corps humain afin de lui rendre la force organique d'une vie

passionnée et convulsive. Dans le but de retrouver les forces du spectacle scénique, il clame le retour vers un langage sensible et charnel dans lequel doivent s'impliquer le corps et la sensibilité entière de l'acteur et du spectateur. Le rire serait muni de ce pouvoir : il est l'impulsivité de la matière nerveuse et secoue physiquement. Dans le rire, le corps se libère de la raison, rétablissant la primauté de la nature et de la vie sur la civilisation. Le rire, visant à la résolution dans l'extase de la scission de l'âme et du corps, se dote alors d'un pouvoir révolutionnaire et libérateur. Ce théâtre qui, par tous les moyens, se devrait de remettre en cause le « monde interne, c'est-à-dire de l'homme, considéré métaphysiquement » ainsi que « tous les aspects du monde objectif et descriptif externe⁶ » devrait obéir au principe anarchique d'un « humour-destruction » lequel, par son pouvoir de dissociation, brise le langage et la réalité afin de toucher à la vie pure pour, dans un second mouvement, les refonder dans la folie en tant que véritable et immanente réalité des choses.

L'humour et les avant-gardes

L'humour est, en effet, pour les avant-gardes⁷ un moyen fondamental dont l'art dispose pour ébranler l'image de l'Homme fondée sur les idéaux du XVIII^e siècle qui conçoit l'Homme en tant qu'être stable, unifié et centré. En lui, se manifeste la cruauté ou, comme le remarqua Baudelaire⁸, la part animale de l'Homme dans laquelle le rire se fonde. Sous l'augure de la psychanalyse – dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, paru en France en 1930, S. Freud

³ Julia KRISTEVA, « Artaud entre psychose et révolte », dans *Antonin Artaud I : modernités d'Antonin Artaud*, Olivier PENOT-LACASSAGNE (éd.), Paris, Lettres modernes Minard, 2000, p. 15.

⁴ Antonin ARTAUD, « Le Théâtre et son Double », dans *Œuvres*, E. GROSSMANN (éd.), Paris, Gallimard, 2004, p. 528. Le recueil *Le Théâtre et son Double* publié en 1938 regroupe les textes qu'Artaud écrivit autour du théâtre de la cruauté.

⁵ *Ibid.*, p. 560.

⁶ *Ibid.*

⁷ Cf. *Humor & Avantgarde*, Ludger SCHERER et Rolf LOHSE (éd.), Amsterdam, Rodopi, 2004.

⁸ Cf. Charles BAUDELAIRE, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » (1855), <http://baudelaire.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_27.pdf> consulté le 15 juin 2011.

décrit le rire comme « phénomène de décharge de l'excitation psychique¹ » – le rire est compris en tant que moment exutoire, libérant les pulsions refoulées et les forces de l'inconscient. André Breton lui consacre d'emblée son *Anthologie de l'humour noir* (1940) dans laquelle il dépeint à partir d'exemples une conception surréaliste de l'humour. Celle-ci se base surtout sur la transgression de normes morales, esthétiques et langagières donnant part à un déplacement du moi vers le sur-moi pour entraîner le triomphe du principe de plaisir². Déjà dans le *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* qui paraît deux ans avant l'*Anthologie de l'humour noir* le chef de file des surréalistes donne une définition de l'humour ; l'humour y apparaît comme un état d'esprit, comme une manière d'être au monde. Cette définition se présente sous forme d'un collage de citations qui seront d'ailleurs en partie reprises dans l'*Anthologie*.

HUMOUR – « Je crois que c'est une sensation – j'allais presque dire un SENS – aussi – de l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout. » (*Jacques Vaché*) « Si l'esprit s'absorbe dans la contemplation extérieure, et qu'en même temps l'humour, tout en conservant son caractère subjectif et réfléchi, se laisse captiver par l'objet et sa forme réelle, nous obtenons dans cette pénétration intime un *humour* en quelque sorte *objectif*. » (*Hegel*) « L'humour a non seulement quelque chose de libérateur, mais encore quelque chose de sublime. » (*Freud*)³

Dans sa définition de l'humour, Breton cite donc, parmi d'autres, Hegel en faisant référence à

sa conception d'un humour objectif⁴. Hegel, dans son *Esthétique*, juxtapose cet humour objectif à un humour subjectif qui s'oppose à la réalité par sa négation abstraite, la représentation n'étant alors « plus qu'un jeu de l'imagination, qui combine à son gré les objets, altère et bouleverse leurs rapports⁵ ». L'humour objectif, en revanche, découvre dans la réalité un miroir dans lequel la subjectivité peut se refléter, objet et sujet entrant alors dans un dialogue réciproque. À travers l'humour objectif

« la formation de l'objectif immanente à la réflexion subjective devient l'ensoi intérieur de l'objectif. [...] le reflet subjectif de l'objectif devient pour ainsi dire une dimension de l'objectif même. Cette réflexion de l'objectif en lui-même résulte du propre de l'humour objectif qui le distingue justement c'est-à-dire que la séparation de la forme extérieure et de la signification intérieure est partiellement résolue par l'activité subjective du poète⁶ ».

Selon cette conception de l'humour, la création résout la séparation entre objet et sujet qui était constitutive du romantisme ; ici, sujet et objet ne se font plus face, mais se refondent l'un dans l'autre. C'est là le point de rattachement

¹ Sigmund FREUD, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Frankfurt, Fischer, 1970, p. 163, (traduction de l'auteur).

² Il écrit sur l'humour : « Il ne s'agit de rien moins que d'éprouver une activité terroriste de l'esprit, aux prétextes innombrables, qui mette en évidence chez les êtres en eux la bête sociale extraordinairement bornée et la harcèle en la dépassant du cadre de ses intérêts sordides, peu à peu. » André BRETON, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Sagitaire, 1940, p. 45.

³ A. BRETON, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Rennes, Corti, 1969, p. 14.

⁴ Dans le *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, nous trouvons la note suivante sur Hegel : « Hegel s'est attaqué à tous les problèmes qui peuvent être tenus actuellement, sur le plan de la poésie et de l'art, pour les plus difficiles et avec une lucidité sans égale, il les a pour la plupart résolus... Aujourd'hui encore, c'est Hegel qu'il faut aller interroger sur le bien ou le mal fondé de l'activité surréaliste. » A. Breton, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme, op.cit.*, p. 13.

⁵ Friedrich W. HEGEL, *Esthétique*, C. BÉNARD (trad.), Paris, Librairie Garnier Flammarion, 1997, p. 736.

⁶ « Damit wird die Gestaltung des Objektiven innerhalb des subjektiven Reflexes zum inneren Ansich des Objektiven. [...] die subjektive Reflektiertheit des Objektiven wird gleichsam zu einer Dimension des Objektiven selbst. Und zwar ergibt sich diese Reflexion des Objektiven in sich selbst aus dem entscheidend eigentümlichen Zug des objektiven Humors, daß nämlich ein Auseinanderfallen von äußerer Gestalt und innerer Bedeutung partiell durch die subjektive Tätigkeit des Dichters, d.h. durch das Moment der Verinnerung im Gegenstande, aufgehoben wird. » Wolfgang PREISENDANZ, *Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus*, Munich, Eidos, 1976, p. 137.

pour les surréalistes qui, eux, ne s'engagent plus à supplanter la réalité extérieure par celle intérieure, mais à faire fusionner l'objet et le sujet afin de dissoudre la limite entre intériorité et extériorité.

Une réalité réunifiée

Chez Artaud, cette idée se concrétise notamment dans l'objectif, tout à fait central dans ses réflexions esthétiques, de résoudre non seulement la scission entre corps et esprit, mais également celle entre intériorité et extériorité, vie et art – c'est-à-dire entre réalité et représentation –, entre vie et forme.

« Si le signe de l'époque est la confusion, je vois à la base de cette confusion une rupture entre les choses, et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation. Ce ne sont certes pas les systèmes à penser qui manquent [...] : mais où voit-on que la vie, notre vie, ait jamais été affectée par ces systèmes ? »

L'humour rend compte de la rupture entre *vita* et *forma* qu'Artaud accuse. Il naît du conflit tragique entre la vie toujours en mouvement et la forme abstraite qui la saisit invariablement². L'humour – et c'est là qu'il rejoint l'ironie – consiste à prendre acte des contradictions inhérentes au monde et à toute activité humaine. Il se fonde sur les contradictions – fondamentales et irrésolubles – de la vie et de la réalité constituées de deux systèmes incompatibles mais cependant interdépendants : extériorité et intériorité, absolu et relatif, rationnel et émotionnel.

L'humour, selon Artaud, naît alors justement lorsque la vie toujours en mouvement se libère de la forme qui la saisit invariablement pour laisser apparaître le chaos. Doué d'une force destructrice qui libère la vie du corset que l'homme lui impose, l'humour s'en prend à l'ordre des choses.

Il est « chargé [...] de désorganiser et de pulvériser les apparences, selon le principe anarchique³ ». Il déstabilise les coutumes et bouleverse le système de normes selon lequel la réalité est organisée. Dans l'esprit d'une telle poésie de la faille et de la déconstruction, Artaud, dans *Le Théâtre et son Double*, se propose de « retrouver le secret d'une poésie objective à base d'humour⁴ » afin que le théâtre reprenne le contact immédiat avec la vie. La mise en scène devrait donner « un sens, une utilisation d'un ordre spirituel neuf [...] aux objets et aux choses ordinaires de la vie⁵. » Il s'agit ici beaucoup moins de remettre en cause les objets eux-mêmes, mais beaucoup plus de « remettre en cause les rapports connus d'objet à objet⁶ » c'est-à-dire les rapports *entre* les objets créés par l'esprit. Rendant manifeste le caractère aléatoire de l'ordre des choses qu'il accuse, l'humour se charge d'un pouvoir dissociatif et anarchique sur lequel, selon Artaud, se fonde la poésie.

On comprend par là que la poésie est anarchique dans la mesure où elle remet en cause toutes les relations d'objet à objet et des formes avec leurs significations. Elle est anarchique aussi dans la mesure où son apparition est la conséquence d'un désordre qui nous rapproche du chaos⁷.

Cette poésie humoristique de la discontinuité démonte la pensée rationnelle et les concepts qui, selon Artaud, recouvrent une discontinuité réelle. L'humour nous entraîne dans un mouvement vers une réalité originaire et violente de l'être dans laquelle l'homme expérimente sa propre perte pour retrouver l'intensité intacte de la vie dans le désordre et le chaos. Ce à quoi vise la poésie de l'humour chez Artaud, c'est de ne plus présenter

¹ A. ARTAUD, « Le Théâtre et son Double », dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 505.

² Une idée que l'on retrouve par exemple chez Bergson et chez Pirandello.

³ A. ARTAUD, *op. cit.*, p. 582.

⁴ *Ibid.*, p. 529.

⁵ A. ARTAUD, « Le Songe de Strindberg », dans *Œuvres complètes d'Antonin Artaud*, t. II, Paris, Gallimard, 1961, p. 42.

⁶ A. ARTAUD, « Lettre à André Gide du 7 août 1932 », dans *Œuvres complètes d'Antonin Artaud*, t. V, Paris, Gallimard, 1979, p. 90.

⁷ *Ibid.*, p. 528.

la réalité comme un ordre extérieur auquel la nature de l'homme devrait se soumettre – mais de faire apparaître le chaos originaire de l'existence. Un stade de l'être, où la scission entre intériorité et extériorité trouve sa résolution dans l'anarchie et la folie.

Le cinéma et l'humour

C'est à partir des films des Marx Brothers que, dans *Le Théâtre et son Double*, Artaud développe sa conception d'un « humour-destruction¹ », d'un humour qui engendrerait une « libération intégrale », un « déchirement de toute réalité dans l'esprit² ». Le cinéma comique américain est, de fait, emblématique d'une nouvelle poésie de l'humour telle qu'elle est envisagée par les avant-gardes en général et par Artaud plus spécifiquement³.

Tout d'abord, c'est le cinéma en tant que moyen de représentation même qui, par la nature de ses images, rencontre les idéaux avant-gardistes. Le cinéma, en tant que machine de production d'images qui se nourrissent dans le réel, comme nul autre art avant lui, abolit la frontière entre intériorité et extériorité, entre vie et art pour fondre l'un dans l'autre. Dans *Le cinéma et l'homme imaginaire* Edgar Morin décrit la complémentarité du réel et de l'imaginaire, du subjectif et de l'objectif qui est propre au cinéma :

Le cinéma est donc bien le monde, mais à demi assimilé par l'esprit humain. Il est bien l'esprit humain, mais projeté activement dans le monde, en son travail d'élaboration et de transformation, d'échange et d'assimilation. Sa double et synchrétique nature, objective et subjective, dévoile son essence secrète ; c'est-à-dire la fonction et le fonctionnement de l'esprit humain dans le monde⁴.

Artaud, dans son introduction au scénario *La Coquille et le Clergyman* qu'il intitule *Cinéma et réalité* (1927), saisit l'immédiateté de la représentation cinématographique et décrit le cinéma en tant que forme artistique qui permet de transférer la vie dans l'art.

La peau humaine des choses, le derme de la réalité, voilà avec quoi le cinéma joue d'abord. Il exalte la matière et nous la fait apparaître dans sa spiritualité profonde, dans ses relations avec l'esprit d'où elle est issue. [...] Et par le fait qu'il joue avec la matière elle-même, le cinéma crée des situations qui proviennent d'un heurt simple d'objets, de formes, de répulsions, d'attractions. Il ne se sépare pas de la vie mais il retrouve comme la disposition primitive des choses⁵.

Voilà ce qui fascine Artaud dans le cinéma : il est en prises directes avec la matière et la libère. L'auteur poursuit :

« Les films les plus réussis dans ce sens sont ceux où règne un certain humour, comme les premiers Malec, comme les Charlot les moins humains. Le cinéma constellé de rêves, et qui nous 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'esprit⁶. »

C'est dans la désagrégation de l'ordre du réel que réside le pouvoir « poétique » du cinéma comique qui libère les objets et avec eux les pulsions de la vie. Dans la critique qu'Antonin Artaud écrit pour la NRF lors de la sortie en salle en octobre 1931 du deuxième film des Marx Brothers, *Monkey Business*, qui sera ensuite reprise dans *Le Théâtre et son Double*, c'est sur le déchaînement des objets, des mots, des gestes, des sons qu'on y observe qu'il recentre son attention. Il décrit cet humour anarchique qui

¹ A. ARTAUD, « Le Théâtre et son Double », dans *Œuvres*, *op.cit.*, p.559.

² *Ibid.*, p. 590.

³ Salvador Dalí ira jusqu'à écrire un scénario pour les frères Marx : *Giraffes on horseback salad*.

⁴ Edgar MORIN, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956, p. 208.

⁵ A. ARTAUD, « La Coquille et le Clergyman. Cinéma et réalité », dans *Œuvres*, *op.cit.*, p. 248 et suiv.

⁶ *Ibid.*

désintègre toute forme linéaire de la narration et déconstruit toute psychologie des caractères comme « une espèce d'anarchie bouillante, une désagrégation intégrale du réel par la poésie¹. » Ce cinéma réalise l'anarchie métaphysique qu'Artaud réclame pour le théâtre².

Le Théâtre et son Double et Les Marx Brothers

Si, avec l'apparition du film sonore et parlant, ce sont surtout les films des frères Marx qui enthousiasment Artaud, c'est parce leur cinéma n'est pas un cinéma où l'on parle, mais un cinéma qui bouleverse le parlant ; il met en cause la parole et son rapport à l'image. Comme nombre de ses contemporains, Artaud voyait dans la parole une menace à l'esthétique éminemment visuelle du cinéma³. Les films des frères Marx, en revanche, font partie des productions expérimentales qui réagirent aux nouvelles possibilités introduites par le cinéma sonore avant que le cinéma classique narratif ne prenne le devant dans les années trente. Leur humour se développe à partir d'un travail avec les éléments acoustiques et d'un jeu avec les virtualités de l'image et celles du son et de la parole⁴. Il naît

notamment de l'éclatement des concordances entre la dimension visuelle et celle sonore du spectacle, entre corps et discours, entre les objets et la parole, c'est à dire entre signifiant et signifié. Artaud note à propos d'*Animal Crackers* :

[Ce film] a été regardé par tout le monde comme une chose extraordinaire, comme la libération par le moyen de l'écran d'une magie particulière que les rapports coutumiers des mots et des images ne révèlent d'habitude pas, et s'il est un état caractérisé, un degré poétique distinct de l'esprit qui se puisse appeler *surréalisme*, *Animal Crackers* y participerait entièrement⁵.

En effet, malgré la virulence toujours plus enracinée contre le texte, jamais Artaud ne rejette totalement la parole : « Il ne s'agit pas de supprimer la parole au théâtre mais de lui faire changer sa destination⁶ ».

La séquence finale de *Monkey Business* est, pour Artaud, exemplaire de cet humour destructeur qui joue sur la dimension sonore du cinéma. Il la décrit « comme une hymne à l'anarchie et à la révolte intégrale⁷ ». Cette séquence se recentre autour d'un gag qui, en jouant sur l'interaction des paramètres des corps et des objets et de leur dimension acoustique, arrache au son une nouvelle dimension.

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 n'importe quel cri de femme⁸.

¹ A. ARTAUD, « Le Théâtre et son Double », dans *Œuvres*, *op.cit.*, p. 591.

² *Ibid.*, p. 559.

³ Outre des raisons esthétiques, ce sont aussi des raisons économiques qui mènent les avant-gardes à rejeter le cinéma parlant. Avec l'expansion du film sonore, le monde du cinéma se commercialise rapidement. Parallèlement à la crise financière mondiale de 1929, l'introduction du film sonore entraîne la concentration des sociétés de production françaises : en 1930 ne subsistent pratiquement plus que Gaumont-Franco, Film-Aubert et Pathé-Nathan. Georges Sadoul témoigne : « Par la faute du “mur d'argent éclaboussé de cervelle” (A. Breton), la liberté du cinéma était morte, puisqu'on ne pouvait plus, comme au temps d'*Emak Bakia* ou d'*Un Chien Andalou*, réaliser des films à petit frais en toute liberté, comme une poésie ou une peinture. » Georges SADOUL, « Souvenir d'un témoin », dans *Études cinématographiques*, n° 38-39, 1965 : *Surréalisme et cinéma* t. I, p. 9-28, p. 21.

⁴ Également pour le théâtre, Artaud défend une esthétique qui joue sur les interférences entre la dimension sonore et

celle visuelle du spectacle : « De l'un à l'autre moyen d'expression, des correspondances et des étages se créent. » A. ARTAUD, « Le Théâtre et son Double », dans *Œuvres*, *op.cit.*, p. 562.

⁵ *Ibid.*, p. 590.

⁶ *Ibid.*, p. 548.

⁷ *Ibid.*, p. 591.

⁸ *Ibid.*, p. 528. Artaud envisagea de transposer cette séquence au théâtre en substituant à la vache une poupée parlante ou un homme déguisé en animal.

Cette séquence donne au mugissement d'une vache la valeur d'un cri de femme ; elle réalise ce « déplacement de significations¹ » qu'Artaud avait décrit comme étant un élément essentiel de sa vision d'une poésie humoristique. Ici s'ouvre une faille dans la réalité qui mène à une brèche dans l'esprit pour donner une expression immédiate de la vie. Cette séquence démontre que l'unité perceptive apparemment invariable formée par l'image ou l'objet (ici la vache) et le son n'est pas une donnée « naturelle ».

Il faut bien admettre que tout dans la destination d'un objet, dans le sens ou dans l'utilisation d'une forme naturelle, tout est affaire de convention. [...] Il est entendu qu'une jolie femme a une voix harmonieuse ; si nous avons entendu depuis que le monde est monde toutes les jolies femmes nous appeler à coups de trompe et nous saluer de barrissements, nous aurions pour l'éternité associé l'idée de barrissement à l'idée de jolie femme, et une partie de notre vision interne du monde en aurait été radicalement transformée².

L'homme crée des concepts afin que sa vie prenne sens et établit des rapports dans le réel afin de pouvoir s'y orienter ; cependant, ses tentatives de saisir le monde ne sont qu'aléatoires. Dans l'humour, l'arbitraire des structures établies est dévoilé et la stabilité de la norme est remise en question. L'humour, en interférant avec la norme, déconstruit et déstabilise l'intégrité et la réalité de l'homme. C'est de là que naît son pouvoir subversif.

[L'originalité absolue] d'un film comme *Animal Crackers*, et par moments (en tout cas dans 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 beauté³.

La déconstruction des règles morales et des coutumes sociales constitue le deuxième grand axe sur lequel l'humour des frères Marx se fonde. En guise d'exemple, Artaud cite une séquence d'*Animal Crackers* dans laquelle un homme fesse une dame avec laquelle il venait de danser. Selon Artaud, cette séquence manifesterait une liberté intellectuelle où l'inconscient se libère. Ici encore, l'humour permet de mettre à nu l'être lui-même en libérant la vie de la norme qui se concrétise ici sous forme d'un code moral ou social. Dans la morale, d'innombrables possibilités d'actions humaines sont écartées sans que pour autant elles cessent d'exister à l'intérieur de l'ordre de la vie. Dans ce geste impulsif, dans cette attitude manquée de la fessée une de ces possibilités latentes de la vie se manifeste.

sur le mot civilisé il y a confusion ; pour tout le monde un civilisé cultivé est un homme renseigné sur des systèmes, et qui pense en systèmes, en formes, en signes, en représentations. C'est un monstre chez qui s'est développé jusqu'à l'absurde cette faculté que nous avons de tirer des pensées de nos actes, au lieu d'identifier nos actes à nos pensées. [...] Si le théâtre est fait pour permettre à nos refoulements de prendre vie, une sorte d'atroce poésie s'exprime par des actes bizarres où les altérations du fait de vivre démontrent que l'intensité de la vie est intacte, et qu'il suffirait de la mieux [sic !] diriger. [L'idée de la culture est une] protestation contre l'idée séparée que l'on se fait de la culture, comme s'il y avait la culture d'un côté et la vie de l'autre ; et comme si la vraie culture n'était pas un moyen raffiné de comprendre et d'exercer la vie⁴.

Si Artaud se montre enthousiasmé par le cinéma des Marx Brothers et qu'il l'évoque à plusieurs reprises dans ses écrits sur le théâtre, c'est parce que dans leurs films se manifeste un humour subversif qui met à mal les normes et les structures établies. Cet humour anarchique déstabilise l'ordre de l'être, il désintègre la réalité. Ici, la vie toujours en mouvement se libère de la forme qui la saisit invariablement. Cette forme de l'humour qui ébranle l'ordre pour laisser

¹ *Ibid.*, p. 528.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 590.

⁴ *Ibid.*, p. 506.

apparaître le chaos est emblématique d'un humour-destruction qu'Artaud cherche à établir au théâtre : un humour qui libère la conscience pour l'exposer au battement de l'être ; un humour qui rétablit un stade de l'être originaire, un état d'être avant la norme dans lequel la scission de l'homme et du monde trouve sa résolution dans l'extase. Cette réalité où, dans la vision d'Artaud

d'un nouveau théâtre, l'humour nous entraînerait inéluctablement par le rire qui fait vibrer la chair au rythme pulsionnel d'une force archaïque serait alors celle sans repères de la folie.

Caroline SURMANN