

INTRODUCTION

SOUMETTRE LE LECTEUR

Mimétique malgré lui, voilà Molloy, vu sous un certain angle.

Samuel Beckett, *Molloy*.

Un tableau de Magritte, *La Lectrice soumise*, met en scène un curieux tête-à-tête entre un livre ouvert et une femme soumise. Soumise non pas à un homme (Magritte insiste : sa lectrice de 1928 est émancipée, vêtue et coiffée à la mode garçonnette) mais à un objet : un livre. Seulement, à la différence d'une pipe, d'une pomme, d'un chapeau ou d'un parapluie, le livre, lui, est doté d'un pouvoir. Il tient la lectrice sous son joug. Elle a les yeux aimantés, rivés sur le volume qu'elle tient entre ses mains ; son corps tombe à la renverse, retenu par le mur bleu qui constitue la toile de fond de la scène ; sa bouche entrouverte découvre des dents blanches comme les pages d'où s'échappent un rai de lumière, éclairant en retour son visage stupéfié. Femme émancipée, lectrice soumise. *The Subjugated Reader* a-t-on traduit en anglais, lectrice subjuguée et assujettie, sous l'emprise d'un livre ouvert dont on ne sait rien du contenu, à ceci près qu'il lui fait de l'effet – un livre efficace.

Magritte voulut chaque fois « obtenir une image qui résiste à toute explication¹ », barrer l'accès au sens obvie pour épaissir le mystère du visible, ici doublé d'un mystère de la lecture. Cette femme, lit-elle ? Ne dirait-on pas qu'elle est, au contraire, lue par le livre ? Tout se passe en effet comme si Magritte avait inversé le mouvement de la lecture. L'inversion est manifeste dans le titre du tableau, dans les choix

1. René Magritte, *Les Mots et les images*, Genève, Labor et Fides, 2000, p. 8.

picturaux également, l'éclairage particulier de la scène, la distribution des ombres et l'architecture des faisceaux lumineux. Ce n'est pas la lecture qui éclaire le livre mais le livre qui éclaire la lectrice, projetant son ombre sur le mur auquel elle est adossée. *La LECTRICE soumise* est à cet égard un cas singulier, en rupture avec la tradition fournie des lectrices en peinture. *La Femme en bleu lisant une lettre* de Vermeer lit debout, dans une atmosphère de sérénité absolue, nimbée d'ocre et de bleu tendre. *L'Arlésienne* de Van Gogh divague sur un fond jaune citron, comme perdue dans ses pensées, le regard dirigé hors du livre ouvert à sa table. *La Femme lisant* de Picasso suggère un « univers intériorisé, paisible et silencieux et apporte, nous dit-on, un nouveau motif plastique, celui d'une figure assise dont la tête penchée se repose, s'appuie, puis s'étale progressivement sur une table² ». On peut aussi penser à la série des Marie-Madeleine lisant (peintes par Brueghel l'Ancien, Ambrosius Benson, Georges de La Tour, et d'autres encore), tantôt sereinement plongées dans la lecture du Livre, tantôt perdues langoureusement dans leurs méditations.

Seule en son genre, *La LECTRICE soumise* offre de fait un contrepoint à toutes les autres. Magritte déplace le centre de gravité de la scène : tandis que le corps des lectrices de Vermeer, Van Gogh et Picasso est immanquablement attiré vers le bas (bien des lectrices sont d'ailleurs représentées couchées sur un lit ou allongées sur un divan, souvent nues et lascives, comme chez Vallotton ou Botero), son corps à elle est projeté en arrière par un sursaut. Et quand le visage des lectrices exprime habituellement le calme et la contemplation, le sien est convulsé, contracté, en alarme. La différence entre l'une et les autres se reflète à un autre niveau dans le titre des tableaux. La lectrice de Magritte traduit visuellement le passage grammatical du participe présent au participe passé, de l'activité paisible et rêveuse de la « femme lisant » à la passivité effrayée de la « lectrice soumise » à ce qu'elle lit. Le livre ouvert n'est pas *soumis à l'examen* de la lectrice, mais, au contraire, la soumet. Elle est prise par une œuvre qui, de ce fait, se trouve aux antipodes de « l'œuvre ouverte » qui se prête à autant de lectures qu'il y a de lecteurs et d'horizons d'attente. *La LECTRICE soumise*, par définition, lit ; cependant, elle n'interprète pas, elle se laisse faire par le texte, comme lue par lui.

2. Marie-Laure Besnard-Bernadac, *Le Musée Picasso*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 90.

Antonin Artaud désira élever son œuvre à la puissance hyperbolique du livre que tient entre les mains la lectrice de Magritte : soumettre le lecteur, forger un lecteur passif et assujetti dans le sillage de ce que Maurice Blanchot, dans *Lautréamont et Sade*, appelle la « puissante entreprise d'engourdissement magnétique³ » par laquelle l'auteur des *Chants de Maldoror* contraint le lecteur à « la passivité d'une conscience qui voit tout et ne peut rien⁴ ». Il ne faut pas s'aventurer bien loin sous les climats de Maldoror pour comprendre ce qui est en jeu ici, simplement ouvrir le livre à la première page et commencer à lire :

« Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison ; car, à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre⁵. »

Gare à toi, lecteur ! Finie la douce sensualité d'une relation paisible avec un auteur hospitalier et prévenant, nous conduisant par la main dans l'épaisseur de son monde d'images, de tournures et de paysages. L'œuvre se referme sur le lecteur et l'exhorte à rester sur ses gardes pour ne pas succomber au danger qui guette au tournant, tapi dans l'ombre des pages. Quelle alternative ici pour lui ? Qu'il devienne « comme ce qu'il lit » ou qu'il succombe aux « émanations mortelles de ce livre » : assujettissement ou empoisonnement, mort de la conscience ou mort « réelle ». Lautréamont récapitule et amplifie la tradition d'une littérature délétère et toxique qui transforme ses lecteurs en autant de filles et fils de Don Quichotte et d'Emma Bovary, rendus fous, empoisonnés ou possédés par ce qu'ils lisent. Simple manière de parler, dira-t-on, allégorie de la lecture et usage métaphorique de la soumission, de l'empoisonnement et de la possession. Ou pas, du moins pas dans l'esprit d'Artaud. C'est la thèse qui est à l'origine de

3. Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 88.

4. *Ibid.*

5. Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 39.

ce livre : non seulement Artaud a pris la soumission du lecteur à la lettre, mais il a, au fil de son œuvre, testé ses conditions de possibilité. Il a voulu paralyser le lecteur et le réduire à l'impuissance en lui confisquant sa lecture.

On pourrait encore dire, à la lumière du théorème de base de la *Rezeptionsästhetik* selon lequel la lecture engage continûment un processus herméneutique, qu'Artaud a voulu abolir la faculté d'interprétation du lecteur. Cela n'est pas un thème nouveau, ni propre à Artaud ; outre Lautréamont, on pourrait penser à Sade, à Baudelaire, ou, plus près de nous, à Guyotat. Mais si pour ces derniers l'attaque du lecteur fut un thème, une pensée, un motif, c'est-à-dire un lexique, pour Artaud, ce fut une pratique persévérante, la recherche persistante d'une efficacité, « des gestes, un verbe, une grammaire, une arithmétique, une Kabbale⁶ ». Ce dernier point est essentiel : c'est un désir qui sous-tend l'œuvre d'Artaud et permet de la comprendre dans son ensemble.

Dans une émission de radio consacrée aux dernières années d'Artaud (celles qu'on a appelées les années du retour à Paris), Marthe Robert, qui faisait alors partie du cénacle de ses amis, explique qu'« on ne partageait rien avec Antonin Artaud, on le recevait et parfois même on subissait un ascendant et même si on n'est pas particulièrement porté à la mystique et au mysticisme, ce qui est mon cas, il y avait effectivement quelque chose d'assez inquiétant⁷ ». Cette scène, ici vécue, trouve de nombreux échos dans l'œuvre d'Artaud, comme dans le préambule programmatique du premier tome de ses *Œuvres complètes* : « Que les mots enflés de ma vie s'enflent ensuite tout seuls de vivre dans le b a – ba de l'écrit. C'est pour les analphabètes que

6. Antonin Artaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 1513. Dorénavant les références à ce volume seront données comme suit : Q, 1513. Sauf mention contraire, les italiques apparaissant dans les citations sont toujours dans le texte.

7. « En compagnie d'Antonin Artaud » par Roger Vrigny, avec Marthe Robert, Hubert Juin, Jacques Brenner, Henri Thomas, Paule Thévenin et Bernard Noël. Émission diffusée sur France Culture le 10 mai 1975.

j'écris⁸. » Qu'est-ce qu'un lecteur analphabète ? C'est avant tout un état passif de la lecture ; un lecteur qui ne sait pas ordonner, agencer ou, mieux, réagencer les lettres qu'il a sous les yeux. Un lecteur qui, ne sachant lire, n'a d'autre possibilité que de conserver aux mots la frappe de leur auteur, de les laisser non seulement en vie « dans le b a – ba de l'écrit », mais aussi intacts, fidèles à l'intention de leur auteur et forts de toutes les couches inscrites en eux par lui. Des mots auxquels le lecteur analphabète, emprisonné dans son illettrisme, ne peut pas toucher, qu'il ne peut pas trafiquer. Des mots, en retour, maîtrisés par l'auteur et maintenus par lui dans son alphabet intime.

Dans son introduction à l'adaptation du *Moine* de Lewis, Artaud écrit de deux scènes en particulier (celle de la « Nonne sanglante » et celle du « Juif errant ») qu'elles « ont la même efficacité d'évocation, le même pouvoir de lever en bloc les images dans le cerveau du lecteur⁹. » « Je veux dire que, dit-il un peu plus loin, réellement et *matériellement*, tout cela tient d'une sorte de sorcellerie verbale¹⁰. » La recherche d'une efficacité de l'écrit entraîne une violence qui vise à désobjectiver le lecteur. Quelque chose alors se passe de l'ordre d'un devenir-sujet du livre, enflé du désir de l'auteur qui, en retour, survit par lui. Artaud, on l'a remarqué, cherche à maintenir une parole vive, à conserver la présence du corps dans l'écriture ; c'est l'une des lignes de force de son œuvre. Cette exigence apparaît dès ses premières œuvres et ne le quittera pas. « Je ne conçois pas d'œuvre comme détachée de la vie », proclame-t-il dans *L'Ombilic des Limbes*, « ce livre, je le mets en suspension dans la vie, je veux qu'il soit mordu par les choses extérieures, et d'abord par [...] toutes les cillations *de mon moi à venir*¹¹. » Artaud désire non seulement survivre à la publication de son livre mais, d'une certaine manière, survivre *par* et *en* ses écrits, être retenu par eux. Cela se fait aux dépens du lecteur, aux dépens également de l'interprétation.

Une scène de *L'Arve et l'aume*, l'adaptation d'un passage de *La Traversée du miroir* de Lewis Carroll, illustre précisément ce mouvement :

8. Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, tome I*, Paris, Gallimard, 1976, p. 10. Dorénavant, les références aux *Œuvres complètes* d'Artaud seront données comme suit : I*, 10.

9. VI, 15.

10. VI, 16.

11. I*, 49.

« “Lorsque j’emploie un mot MOI, dit Dodu Mafflu d’un ton plutôt méprisant, il dit juste ce que j’ai décidé de lui faire dire... ni plus ni moins.

– La question est de savoir, dit Alice, si vous avez le pouvoir de faire dire aux mots tant de choses équidistantes, multiples et bourriglumpies de variantes infinies.”

“La question est”, c’est ce qu’Alice dit.

“La question est, dit Dodu Mafflu, de savoir qui est le maître... et c’est tout.”

Alice était trop troublée pour dire quoi que ce fût, aussi Dodu Mafflu reprit-il après une minute : “Ils ont leur personnalité, au moins pour quelques-uns d’entre eux – particulièrement les verbes, ce sont les plus fiers, – des adjectifs, vous pouvez faire n’importe quoi, mais pas des verbes, – cependant MOI je peux disposer de tout l’ensemble! Impénétrabilité! C’est ce que je dis MOI!

– Pourriez-vous s’il vous plaît me dire, dit Alice, ce que cela signifie?

– Maintenant vous parlez comme une enfant raisonnable, dit Dodu Mafflu, paraissant très satisfait¹². »

Il s’est agi en quelque sorte d’imaginer Artaud en Dodu Mafflu et le lecteur en Alice. Un lecteur entraîné par l’œuvre dans la clôture du rapport de domination et de soumission au sein duquel se déroule la scène pathologique de la construction du sujet telle que la conçoit Hegel à l’alinéa IV/A de sa *Phénoménologie de l’esprit*. D’envisager une transposition de la scène de la reconnaissance en une scène de lecture, de penser l’auteur dans le rôle du sujet désirant face à un lecteur pris dans les filets du désir de l’auteur, devenant objet désiré. De définir une lecture qui réduise le lecteur à la passivité et à l’horizon de laquelle pointe la mort de sa « conscience de soi ». De concevoir la lecture comme le terrain où se joue la lutte pour la reconnaissance et qui, de ce fait, excède ou précède le mouvement de la compréhension. La lecture moins l’interprétation.

Cette lecture, bien entendu, n’existe pas. C’est un objet de pensée : la possibilité d’une langue qui circonviene le lecteur, le désubjectivise violemment et le désapproprie de sa pensée ; un désir d’auteur : la perpétuité d’une présence fixée dans les livres, quelque chose comme le contraire de la mort. Cependant il faut insister sur ce qu’elle fut bien pour Artaud une possibilité (ontologique, psychique, mystique) littéraire. Je ne me préoccuperai pas de la « folie » d’Artaud. Disons

12. IX, 139.

simplement qu'elle a autorisé une telle pensée, un tel imaginaire, une telle symbolisation de la lecture.

J'ai ainsi esquissé à partir d'un choix d'œuvres d'Artaud une lecture qui ne soit pas un canal pour l'interprétation mais qui, au contraire, entraîne sa suspension. J'ai cessé de considérer le lecteur comme un herméneute, interprétant partout là où il lit, décryptant et déchiffrant dans un effort permanent d'appropriation de l'écrit et de compréhension du sens. J'ai renoncé à l'idée de l'« œuvre ouverte » actualisée par un lecteur diligent et lui ai substitué la figure d'un lecteur pris par ce qu'il lit. Cette idée de la lecture et cette figure du lecteur, je les ai élaborées à partir de quatre livres emblématiques d'Artaud, symptomatiques de son désir de domination : la *Correspondance avec Jacques Rivière*, *Le Théâtre et son double*, *Les nouvelles révélations de l'ÊTRE* et l'un des quatre cent six cahiers d'écoliers sur le chemin duquel j'ai été conduit en suivant la trace d'une technologie bien particulière.

