



N°3 A la lettre

- Natacha Allet

« ... o ta fiole ira » (les dessins écrits d'A. Artaud)

Le 10 janvier 1945, dans une lettre de Rodez souvent citée, Antonin Artaud confie à Jean Paulhan qu'il s'est mis à réaliser de grands « *dessins écrits*, avec des phrases qui s'encartent dans les formes afin de les *précipiter* ». Puisant sa métaphore dans le registre de la chimie, il laisse ainsi entendre que de l'irruption du texte dans l'espace du dessin doit surgir quelque chose qui ne relève plus ni tout à fait de l'un, ni tout à fait de l'autre. Il croit d'ailleurs « de ce côté aussi être parvenu à quelque chose de spécial, comme dans [s]es livres ou au théâtre »¹. Mais qu'est-ce au juste qu'un « dessin écrit » ? Les figures et les phrases, dans ce qui se livre à n'en pas douter comme une scène graphique, s'affectent-elles bel et bien ? Des mots s'étagent sur la feuille de papier, chutent, des lettres apparaissent seules. Or depuis un jour d'octobre 1939, Artaud, selon ses propres dires, n'a « jamais plus écrit sans non plus dessiner »² ; et l'on retrouve de fait le même entrelacement de formes et de lettres dans les nombreux *Cahiers* qu'il rédige à Rodez, puis à Paris, avant de se décider à en fixer quelques feuillets aux murs de la Galerie Pierre (Loeb), lors de l'exposition de ses dessins et portraits (1947) : des lignes et des points les constellent, des croquis, dont il dira pourtant qu'ils ne

¹ *Œuvres complètes*, vol. XI, Paris, Gallimard, 1974, p. 20. Je souligne.

² « Dix ans que le langage est parti... » (1947), dans *Œuvres*, édition établie par É. Grossman, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 1513.

« figurent » ni ne « défigurent » rien, qu'ils sont des « notes, des mots », relèvent en d'autres termes de la langue³.

Les dessins écrits d'Artaud sont contemporains de ses glossolalies, ces suites rythmiques de syllabes qui se dérobent à toute signification arrêtée, et les intègrent parfois. Ils témoignent du même désir d'échapper à « la lettre écrite », de la quitter pour « la lettre », la lettre qui fait corps, soustraite à l'ordre du signe et de la référence, affranchie des conventions qui lient le sens, la pensée, – la lettre vive, forte de l'élan physiologique dont elle est le fruit, indissociable d'une frappe sonore⁴. Ils sont le fait vraiment d'un écrivain, et d'un écrivain qui est passé par le théâtre, sans cesse y retourne. On se demandera dès lors si la scène déployée est la même, des grands dessins saturés et éclatés de Rodez à ceux, plus tardifs, que le tracé du visage unifie ; car s'ils sont la trace du même geste conjugué, ils divergent aussi à bien des égards. À examiner de près certains d'entre eux, c'est peu dire que la poésie s'y spatialise, elle y prend forme et figure, elle s'individualise, s'incarne, selon une petite mythologie qu'il vaut la peine de mettre au jour ; et avec force il apparaît combien la parole qu'ils délivrent est agissante et créatrice, avec quelle puissance inouïe idéalement elle s'impose.

L'espace et le corps

L'un des enjeux essentiels du théâtre, tel que le théorise Artaud dans les années 30, réside dans la création d'un nouveau langage, proprement scénique, qui rompe avec la linéarité du texte écrit, univoque et figé, et instaure à sa place une forme inédite de « poésie dans l'espace »⁵. À l'intersection du geste et de la voix – d'attitudes, de rythmes, de sons, de mouvements – se laisserait entrevoir un état antérieur au langage, « une Parole d'avant les mots »⁶. Artaud évoque de façon très suggestive l'entrelacs de signes déployés dans l'air du plateau, et parle,

³ *50 dessins pour assassiner la magie* (1948), édition établie par É. Grossman, Paris, Gallimard, 2004, p. 20.

⁴ « Dix ans que le langage est parti... » (1947), dans *Œuvres*, p. 1516. Dans ce texte tardif portant sur ses dessins aussi bien que son écriture, Artaud invente une glossolalie, et fait mine de la traduire en sollicitant la figure de Van Gogh, avant de conclure : « Et ça veut dire qu'il est temps pour écrivain de fermer boutique, / et de quitter la lettre écrite pour / la lettre ».

⁵ « La Mise en scène et la métaphysique », *Le Théâtre et son double*, dans *Œuvres*, p. 525.

⁶ « Sur le Théâtre balinais », *Ibid.*, p. 540.

au sujet du spectacle balinais notamment, d'« images visuelles et sonores », de hiéroglyphes animés, de « rythmes peints »⁷. Une certaine toile de Lucas van den Leyden, dans « La Mise en scène et la métaphysique », prend alors ouvertement à ses yeux, relativement au théâtre, une valeur de modèle : frappant l'ouïe aussi bien que la vue, elle est présentée comme « ce que le théâtre devrait être, s'il savait parler le langage qui lui appartient »⁸. Aussi en vient-on aisément à penser que le « dessin écrit » a partie liée avec l'art de la scène, convoie son souvenir : la surface délimitée de la feuille, mêlant formes et lettres, en mime avec bonheur l'espace d'apparition, ouvert à toutes les directions ; et du masque de l'acteur au portrait, on devine de même une continuité.

Sans doute n'est-il pas anodin que la réalisation des grands dessins tardifs d'Artaud (janvier 1945-mai 1946) coïncide peu ou prou avec un regain de son intérêt pour le théâtre : il reçoit à Rodez, fin janvier 1945, quelques exemplaires de la réédition du *Théâtre et son double*, et formule son intention d'y consacrer un autre ouvrage, rédigeant à cette fin deux textes courts empreints de références chrétiennes : « Le Retour de la France aux principes sacrés » et « L'Âme théâtre de dieu » ; s'il renonce à ce projet, il inscrit en revanche au dos de « La Maladresse sexuelle de dieu », en février 1946, la dédicace qui suit, éloquente :

à Mme Ferdière ce dessin que j'ai fait en pensant à l'idée de / Bali et au théâtre balinais qui connaissait un moyen / de faire pousser les âmes dans leur propre sens / mais où en sont les âmes quand le théâtre / les a trahies // Antonin Artaud // Et ses enfants aussi sont des fleurs à pousser⁹.

Au détour de cette note, Artaud fait lui-même le lien entre son travail graphique et les conceptions qu'il a élaborées dans les années 30 autour du *Théâtre et son double* ; il les infléchit toutefois, leur donne un autre accent, plus existentiel, intime ; et l'invention d'un langage neuf, qui était au centre de sa réflexion « Sur le Théâtre balinais », il la repense ici en termes vitaux – de germination, de croissance –, vouant le dessin, dans le sillage du théâtre, à redresser une création viciée. Mais quelques mois s'écoulaient avant qu'il ne

⁷ *Ibid.*, pp .541-542.

⁸ « La Mise en scène et la métaphysique », *Le Théâtre et son double*, p. 524.

⁹ Voir *Œuvres*, p. 1040.

formule, sous la forme éparses de divers textes brefs, une seconde version du Théâtre de la Cruauté, visant pour l'essentiel à refondre l'anatomie humaine¹⁰. Or dès ce moment, et jusqu'à sa mort (en mars 1948), Artaud dessine presque exclusivement des portraits et des autoportraits ; il dit que le visage recèle l'amorce du véritable corps, toujours à venir, et il choisit d'intituler l'un des premiers d'entre eux, « Le Théâtre de la cruauté » (mars 1946) : une nouvelle scène, semble-t-il, s'ouvre donc.

Ce n'est pas là simple coïncidence de dates : l'œuvre dessinée d'Artaud rejoue en effet, dans la divergence de ses choix esthétiques, certaines tensions qui traversaient déjà *Le Théâtre et son double*. Laurent Jenny a très justement dégagé l'une des contradictions logées au cœur de ce recueil :

D'un côté, note-t-il, le « théâtre de la cruauté » répond à l'exigence d'expression concrète que lui dicte le cadre scénique. Et ceci implique l'invention d'un langage, spécifiquement articulé pour remplir l'espace d'apparition ouvert par la scène.

Tel est le projet que poursuit l'essai « Sur le Théâtre balinais » (1931) où les membres de l'acteur, selon les descriptions produites, s'autonomisent et forgent avec les autres signes du plateau un langage concret, apparenté à celui des mythes. Mais

par une autre visée, le Théâtre de la Cruauté veut faire de cet espace d'apparition le lieu de production d'un sujet. Une sorte d'atelier où l'être s'élabore par ses gestes, et recrée en lui le rythme génésique que fonde tout cadre symbolique¹¹.

La scène apparaît bien comme redimensionnée à l'échelle du corps dans certains textes ultérieurs, « Un Athlétisme affectif » en particulier ou « Le Théâtre de Séraphin » (1935) : l'acteur y est invité à modeler sur son corps une « sorte de musculature affective », en usant avec science de son souffle, à creuser, façonner une espèce de « double », jusqu'à lui imposer « les formes et l'image de sa

¹⁰ Artaud écrit notamment, en juillet 1946 : « Le Théâtre et l'anatomie » (*Œuvres*, pp. 1092-1093), en novembre 1947 : « Le Théâtre de la cruauté » (*Ibid.*, pp. 1655-1663), en mai : « Aliéner l'acteur » (*Ibid.*, pp. 1520-1523), et en juillet : « Le Théâtre et la science » (*Ibid.*, pp. 1544-1548), ainsi que trois textes destinés à être lus à la Galerie Pierre (*Ibid.*, pp. 15366-1544).

¹¹ L. Jenny, « Le souffle et le soleil », dans *La Terre et les signes*, Paris, Gallimard, 1982, p. 233.

sensibilité »¹². Ces intentions antagonistes qui se croisent sans se résoudre, au temps du *Théâtre et son double*, les dessins tardifs d'Artaud paraissent en faire l'épreuve et les actualiser à leur tour. N'observe-t-on pas, à suivre leur évolution, un même recentrement de la scène sur le corps d'un sujet ?

Les grands dessins éclatés de Rodez d'une part, et les portraits et autoportraits de l'autre illustrent nettement *a priori* les deux options que peine à concilier Artaud en rêvant le théâtre. Penchons-nous tout d'abord sur un dessin auquel il pense sans aucun doute lorsqu'il évoque pour la première fois ses « dessins écrits », – « L'Être et ses fœtus », daté de janvier 1945. Constellé de formes diverses, de têtes féminines pourvues de mamelles, de cercles hérissés de pointes, de phallus, d'ébauches de fœtus, de membres épars, d'os, il porte aussi une pléthore d'inscriptions. Certaines bordent le cadre de la feuille, en soulignent la clôture, – en haut et en bas : le titre, à gauche : une vitupération contre la sexualité (« utérines viscères ce crime anal des êtres »), à l'opposé de laquelle visiblement se tient la poésie, désignée par la mention à droite des *Chimères* de Gérard de Nerval. Au centre deux phrases se déroulent, parallèles et verticales, dont l'une est cryptée : « en eux le c me ute », où je lirais : « le c[on/cul] me tue », l'autre semblant lui répondre, et inviter à un autre type d'engendrement : « en moi ma fille Catherine lama ». Des glossolalies enfin sont disséminées par blocs (« poto klis/ ake klis / da pota »,...). Mais le texte, dans « L'Être et ses fœtus », ne se mêle pas simplement aux formes : comme dans le théâtre balinais où, sous le regard émerveillé d'Artaud, « tout correspond », où « d'un geste à un cri ou à un son, il n'y a pas de passage », on hésite là parfois entre la figure ou la lettre, entre un os, par exemple, ou un « i », entre une sphère – un utérus peut-être –, ou un « o », et cette indistinction est bien le signe que s'élabore, sur la ruine du dessin et de l'écriture, un nouveau langage, strictement graphique¹³.

Or ce qui frappe par-dessus tout dans cette image, c'est la façon dont l'espace clos de la feuille est absolument saturé, criblé de signes. « Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse », proclame

¹² « Un Athlétisme affectif », *Le Théâtre et son double*, p. 585.

¹³ « Sur le Théâtre balinais », *Le Théâtre et son double*, p. 538.

Artaud dans « La Mise en scène et la métaphysique »¹⁴ ; il pourrait tenir, au sujet de « L'Être et ses fœtus » et de nombre de ses « dessins écrits », exactement le même propos : il semble en proie à une forme de « tentation de l'espace », pour reprendre une expression dont use Roger Caillois, parlant du mimétisme tant biologique que magique et de l'expérience psychasthénique¹⁵. Cette tentation, il l'articule lui-même à une peur du vide, dans *Le Théâtre et son double* aussi bien que dans ses *Messages révolutionnaires* (1935-1936) où il rapproche le théâtre, cet « art de l'espace », des Codex mexicains dont le tracé foisonnant trahit à ses yeux le « besoin de faire *mûrir* le vide » – ceux-ci n'étant pas sans affinité d'ailleurs avec certains de ses propres dessins¹⁶. Ainsi « L'Être et ses fœtus » est représentatif de l'un des versants de la pratique d'Artaud, en ce qu'il privilégie la mise en scène ou en espace, et aboutit à une fragmentation, un morcellement du corps dont on identifie des bouts au beau milieu des formes, des mots.

On peut ajouter qu'à cette débauche de signes s'attache une dimension narrative : le « dessin écrit » s'offre à lire, on l'a vu, il tient de l'allégorie, voire de la bande dessinée ; et recèle en outre dans certains de ses titres – « La Bouillabaisse des formes dans la tour de babel » (février 1946) par exemple – des allusions à des mythes ; il renoue donc ici encore, mais sur un mode différent, avec l'un des enjeux du premier Théâtre de la Cruauté ; Artaud en appelle souvent aux mythes dans les années 30, contre tout psychologisme, il invite à les actualiser, à en ranimer les forces, sur le modèle du rituel. La fable, à ses dires, n'est jamais qu'un prétexte, mais qui insiste et dont il ne se départit guère, comme en témoigne le seul spectacle qui ait concrétisé son fantasme, celui des *Cenci*, une tragédie adaptée d'après Shelley et Stendhal, centrée sur l'inceste.

¹⁴ *Ibid.*, p. 524.

¹⁵ R. Caillois, *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1938, p. 109. Dans le chapitre intitulé « Mimétisme et psychasthénie légendaire », Caillois évoque plus précisément, au sujet de la schizophrénie, un phénomène de « dépersonnalisation par assimilation à l'espace », qu'il met en relation avec « ce que le mimétisme réalise morphologiquement dans certaines espèces animales », concluant à une vision de l'espace comme puissance dévoratrice (p. 112).

¹⁶ Voir notamment « Sur le Théâtre balinais » (*Œuvres*, p. 543), et « Le Théâtre et les dieux » : « Cette peur de l'espace vide qui hante les artistes mexicains, et leur fait jeter ligne sur ligne, n'est pas seulement une invention de lignes, de formes qui flattent l'œil, elle indique un besoin de faire *mûrir* le vide » (*Messages révolutionnaires*, dans *Œuvres*, p. 704).

Des grands dessins écrits de Rodez aux portraits et autoportraits (mai 1946-mars 1948), on observe un resserrement analogue à celui qui s'opère entre « Sur le Théâtre balinais » (réalisant l'idéal de la cruauté) et « Un Athlétisme affectif ». Le visage dessiné apparaît le plus souvent sous l'aspect d'une tête coupée, isolée et comme plantée dans l'espace vide ; il peut être escorté toutefois par d'autres figures, ainsi que par des phrases, des mots, des glossolalies. Mais il en vient à s'identifier, à équivaloir à la scène dont les contours poreux se recentrent sur le corps (ou ce qui en tient lieu) : il l'absorbe ou s'y étend, soit que des hiéroglyphes se glissent jusque sur son front, soit que des traits le relie à l'espace qui l'entoure, voire joignent à une aspérité de la peau une autre de la page. Entre la face dessinée et la surface blanche sur laquelle elle se détache, la limite alors tend à disparaître ; et le bord vierge de la feuille, dénué des inscriptions qui le ceignent dans un dessin comme « L'Être et ses fœtus », semble repousser lui aussi toute idée de clôture. Si la scène et le corps s'ajustent ainsi, c'est à la faveur d'une sorte d'équivalence qu'Artaud lui-même évoque, dans l'un de ses très beaux textes sur le visage humain, en les termes suivants :

[...] il est absurde de reprocher d'être académique à un peintre qui à l'heure qu'il est s'obstine encore à reproduire les traits du visage humain tels qu'ils sont ; *car tels qu'ils sont ils n'ont pas encore trouvé la forme qu'ils indiquent et désignent ; et font plus que d'esquisser*, mais du matin au soir, et au milieu de dix mille rêves, *pilonnent comme dans le creuset d'une palpitation passionnelle jamais lassée*¹⁷.

Le visage sous sa plume se livre donc comme une « esquisse », celle d'un corps à venir, et son tracé rejoint celui du crayon, mime sa quête ; loin d'être figé, il consiste en des gestes, des lignes de force dont le dessinateur part en vue de les prolonger. À un mouvement de morcellement, de dispersion au sein d'un espace comble et délimité se substitue alors une scène unifiée, infiniment ouverte et mobile.

Un autre déplacement, corrélatif, se produit : et de même que l'imagerie des mythes s'efface devant la scansion invisible du corps dans « Un Athlétisme

¹⁷ [Le Visage humain], dans *Œuvres*, p. 1534. Je souligne.

affectif » (basé sur l'exercice du souffle), de même les emblèmes (sexes, instruments de torture...) et les allégories des grands dessins écrits font place dans les portraits à une chorégraphie du trait : toute espèce de fiction tend à disparaître, au profit de la seule advenue d'un « corps », d'un « moi humain », dont le tracé dès lors ne renvoie plus qu'à lui-même¹⁸. Artaud insiste, en présentant ses dessins dans un texte d'avril 1947, sur le travail de souffle qui les accompagne, et l'assimile à « l'avance d'une perforeuse dans les bas-fonds du corps sempiternel latent » : ses lignes, « interstitielles » à ses dires, taillent « dans les limbes de [s]on corps non fait / et qui de ce fait se trouve fait »¹⁹. On pense ici encore à l'athlète affectif qui « par l'acuité aiguisée des souffles » « creuse sa personnalité » et forge ce faisant une espèce de « spectre plastique » ou de double²⁰.

Mais ce théâtre de l'invisible, dont on devine l'amorce dans l'espace du visage, ne se traduit dans la visibilité que sur la scène des portraits. À observer nombre d'entre eux, on s'aperçoit que des lignes et des points y apparaissent, qui ne renvoient à nulle réalité sensible ; ils se greffent sur les traits du visage, jusqu'à composer avec eux (et l'écriture qui peut s'y ajouter) un ensemble inédit de traces ; ils esquissent des trajets, livrent des rythmes. Les faces dessinées donnent donc à voir dans leur graphisme élémentaire une articulation originale du langage et du corps, idéalement conjugués. Quelque chose s'y résout de leur tension – entre éclatement et individualité – autour de l'unité minimale du trait : son entaille en effet ouvre la possibilité d'une apparition congruente de la scène et du corps ; le visage à lui seul en indique la voie, dans son mouvement d'ex-pression inscrit à même la chair, perpétuellement relancé.

Mais c'est en déployant tout un imaginaire où le dessin est rêvé comme la trace d'un souffle qui a passé, qu'Artaud parvient à nouer plus fermement encore

¹⁸ Au sujet de ses portraits, Artaud note : « J'ai fait venir parfois, à côté des têtes humaines, des objets, des arbres ou des animaux parce que je ne suis pas encore sûr des limites auxquelles le *corps du moi humain* peut s'arrêter » (*Ibid.*, p. 1535) [Je souligne]. Il affirme de même, à propos de Van Gogh : « Non, Socrate n'avait pas cet œil, seul peut-être avant lui le malheureux Nietzsche eut ce regard à déshabiller l'âme, à délivrer *le corps de l'âme*, à mettre à nu *le corps de l'homme*, hors des subterfuges de l'esprit » (*Van Gogh le suicidé de la société*, dans *Œuvres*, p. 1461, je souligne).

¹⁹ Voir « Mes Dessins ne sont pas des dessins... » (mai 1946), dans *Œuvres*, p. 1050, ainsi que « Dix ans que le langage est parti... » (avril 1947), *Ibid.*, p. 1514.

²⁰ « Un Athlétisme affectif », *Le Théâtre et son double*, pp.585, 587.

les termes en présence (la poésie dans l'espace, le corps un), et à concilier de la sorte les intentions divergentes qui demeuraient irrésolues dans *Le Théâtre et son double*. Il note par exemple, en 1947 : « Tous [ses dessins] soufflent dans l'arcature creuse, / cave, / pesti-férante / de mes dents vraies. // Pas un qui ne soit / un souffle jeté / de toute la force / de mes poumons [...] ». La scène graphique dans son esprit devient alors la retombée, mais active, d'une opération physiologique qui a eu lieu ; elle est assimilée sous sa plume au « crible efficace » d'un souffle « matérialisé » : elle ne se détache pas, ne tombe pas loin du corps, mais porte l'empreinte du geste qui l'a initiée, – s'élargissant à lui²¹. La rêverie théorique à laquelle Artaud se livre ici est contemporaine de ses portraits, et de ses écrits autour d'un second Théâtre de la Cruauté. Mais elle en vient à s'appliquer dans son discours à l'ensemble de son œuvre plastique, qui se voit placée ainsi tout entière dans la continuité d'« Un Athlétisme affectif »²². Les oppositions diverses que j'ai dégagées, lesquelles témoignent de tendances qui peuvent cohabiter, existent cependant bel et bien sur un plan graphique, et donnent la mesure de la tension qui anime ces dessins, tension qui s'amenuise peu à peu. Le fantasme qu'ils inspirent ne fait en somme que mieux la désigner, puisque c'est avec elle précisément qu'il est aux prises, puisqu'elle en est l'enjeu.

La parole vue

Le Théâtre et son double inventait la poésie dans l'espace et circonscrivait le lieu d'une « Parole d'avant les mots », apparentée au mythe, aux grandes forces qu'il convoie ou alors au souffle, dont les théories étaient inspirées de la Kabbale. Or les dessins écrits dans leur tracé ingénieux travaillent eux aussi à l'émergence d'une configuration de sens, à la levée d'un monde « que nulle langue humaine

²¹ « Dix ans que le langage est parti... », dans *Œuvres*, pp.1512-1514.

²² Elle leur est contemporaine dans sa formulation aboutie, mais on peut en entrevoir les prémisses dans certains commentaires des grands dessins de Rodez ; de même, on trouve dans la correspondance d'Artaud dès le 1^{er} octobre 1945 des allusions à son « athlétisme affectif » qu'il associe à ses « passes magiques » (à l'asile), avant de le raccorder implicitement à toute son œuvre écrite et dessinée, assimilée de fait, à partir d'avril 1947 (« Dix ans que le langage est parti... »), au produit et à la trace d'un événement de souffle.

n'intègre »²³. Mais ils sont dénués en revanche de la portée métaphysique attachée à ce recueil (1931–1935). Ils entrent alors dans un rapport plus sensible et étroit avec une scène très ancienne, inaugurale même en ce qu'elle marque paradoxalement l'entrée en littérature du jeune écrivain, celle de l'impuissance poétique, que ses tout premiers textes cherchent à cerner. Le titre d'un dessin réalisé en janvier-février 1946 notamment, « La Révolte des anges sortis des limbes », a tout l'air de prolonger *L'Ombilic des limbes* (1925), en contenant une issue, ou du moins sa promesse. Dans ce recueil poétique, comme dans *Le Pèse-Nerfs* et d'autres textes parus à la même période, Artaud décrit la déperdition essentielle qui affecte son être et sa pensée, sa langue, mais évoque aussi des images qui affluent, fantasme des toiles et désigne l'existence d'un « espace impossible », d'une « germination virtuelle, et qui devait naître »²⁴. Il se pourrait bien que ses dessins tardifs, dans leur entrelacement de lettres et de formes, et par leur maladresse pleine de ruse, instaurent cet espace de la perte, ce non-lieu foisonnant.

Au sujet de l'un d'eux, « La Machine de l'être ou Dessin à regarder de traviole » (janvier 1946), très proche dans sa manière de « L'Être et ses fœtus », Artaud affirme en effet qu'il a voulu que l'« affre » et l'« essoufflement de la conscience du chercheur au milieu et autour de son idée prennent pour une fois sens, qu'ils soient reçus et fassent partie de l'œuvre faite », avant de souligner : « car dans cette œuvre il y a une idée. [...] Ira l'idée. Où ira-t-elle ? Elle ira mais ça n'ira pas ». Délibérément bâclés sur la page « salie et manquée », ses dessins selon lui comprennent donc des « idées », – ils mettent en scène l'élan et l'effondrement de la pensée : ils sont des articulations de sens telles qu'elles intègrent le non-dit, la déperdition, et le surgissement de possibles, de devenir²⁵.

²³ « Dix ans que le langage est parti... », dans *Œuvres*, p. 1514.

²⁴ *Le Pèse-Nerfs*, dans *Œuvres*, p. 159.

²⁵ [Commentaires de dessins], dans *Œuvres*, p. 1039. Le devenir de l'idée, on va le voir, n'a rien ici d'une abstraction : « [...] car dans cette œuvre il y a une idée. Celle de deux colonnes et de deux troncs, les deux côtés latéraux de l'être dont chacun est une unique montée, comme les tronçons d'un corps mutilé lorsque dans la tombe creusée secrète de l'homme qui le préparait, les deux troncs du souffle éclaté se condensent comme des mamelles, mamelles suspendues d'un être qui flambe au-dessus de cet homme arcanique qui tourmente en lui la matière pour en faire sortir des êtres à la place de chaque idée ».

Quant au visage humain, il recèlerait à lui seul un savoir, et « parl[erait] » au dessinateur qui lui arracherait son « secret »²⁶. Artaud s'attache ainsi à faire entendre les silences d'une parole et ce qui la défie, ce qui résiste à toute médiation, toute forme déterminée, son reste ; il pourrait bien avoir inspiré cette formule à Valère Novarina, corrigeant de la sorte Wittgenstein dans *Le Théâtre des paroles* : « Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire »²⁷.

Mais Artaud opère dans un climat de genèse dont les simples titres de ses dessins témoignent, et les restes qu'il évoque sont des restes de vie : ce dont on ne peut parler, qui n'a jamais été reçu dans l'art, c'est le non-né, et il s'agit moins de le figurer que de lui donner « existence », dans un geste inaugural de création ; il faut l'arracher aux limbes qui forment son séjour, et le faire naître « alors authentiquement »²⁸. Dans son commentaire de « La Machine de l'être ou Dessin à regarder de traviole », Artaud exprime son désir de « faire sortir des êtres à la place de chaque idée », soit de conférer à l'idée un statut d'être neuf, d'individu ; on peut penser qu'il lui donne même un nom au sein de l'image, celui d'une de ses « filles de cœur » – une de ces femmes qu'il a connues et aimées, mortes le plus souvent et appelées à renaître, selon la petite mythologie qu'il élabore à Rodez : « Yvonne / ira / mais / ça / n'ira / pas encore »²⁹. Ne manifeste-t-il pas là déjà le vœu d'ajuster le langage et le corps ? Son discours semble quitter d'ailleurs le vocabulaire de l'idée, tandis qu'il effectue ses portraits, puisqu'il compare désormais la configuration que tracent ses dessins, et chacune de ses syllabes, à un « souffle », tout en affirmant que le souffle est une « concrétisation / massive dans / l'air », qu'il fait « tableau »³⁰. À force de scruter le visage, Artaud

²⁶ [Le Visage humain], dans *Œuvres*, p. 1535.

²⁷ *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 169.

²⁸ Artaud note en effet, dans le commentaire de dessin que j'ai déjà cité, que ce dernier est « une tentative grave pour donner *la vie et l'existence* à ce qui jusqu'à aujourd'hui n'a jamais été reçu dans l'art, le gâchage du subjectile, la maladresse piteuse des formes qui s'effondrent autour d'une idée après avoir combien d'éternités ahané pour la rejoindre. » (*Ibid.*, je souligne). Dans *50 dessins pour assassiner la magie*, et au sujet de ceux qui constellent ses *Cahiers*, on lit encore : « Trumeaux donc / mais qui feront / leur apocalypse / car ils en ont trop / dit pour naître / et trop dit en naissant / pour ne pas renaître / et prendre corps / alors authentiquement. » (*Op. cit.*, p. 23).

²⁹ Ces mots sont mis en espace dans la feuille à dessin, et le prénom d'Yvonne, dans le coin supérieur à gauche, est isolé ; mais il apparaît, alors qu'on ne trouve en revanche nulle mention de l'« idée ».

³⁰ *Ibid.*, pp. 32, 35.

est fasciné sans doute par sa pulsation, sa primitive scansion – sa poussée expressive qui donne à voir aussi une forme de genèse, continuellement avortée ; à ses dire, le visage porte – son tracé n’ayant de cesse de se faire et de se défaire – « une espèce de mort perpétuelle sur son visage dont c’est au peintre justement à le sauver »³¹. Telle est la visée d’Artaud, exhumer ce qui n’est pas né, n’en finit pas de naître, lui donner sa chance, et situer la poésie en ce lieu où être et langage coïncident.

Car c’est elle en un sens qu’il met au-devant de la scène dans l’une de ses premières tentatives de portrait, « Le Théâtre de la cruauté » (mars 1946). Il a lui-même décrit ce dessin de la manière suivante : « [...] les 4 cercueils en forme de bouchons de carafe avec les 4 têtes des êtres que j’aime le plus au monde, mais où sont-ils dans l’actuelle vie ? »³². On y voit apparaître de larges visages, ceux de ses filles de cœur à naître, au-dessus de corps informes ou géométriques, dans des catafalques ; leur disposition laisse imaginer qu’ils sont propulsés depuis un point invisible au centre de la feuille, et destinés à crever la surface du papier. L’image figure ainsi les limbes, la résurrection attendue des êtres chers. Mais elle devient plus singulière et troublante, si l’on pense qu’Artaud assimile « ses filles de cœur » dans ses *Cahiers* à ses « syllabes émotives », qu’il fait crisser leur nom, comme l’a souligné à juste titre Évelyne Grossman, dans ses glossolalies³³. En se lançant sur les traces du visage, en prolongeant son geste d’expression ou d’extraction incessante, ne réalise-t-il donc pas quelque chose d’analogue à ce qu’il effectue dans ses glossolalies ? L’incise minimale du trait, dans sa matérialité insistante, rejoint bien en un sens le destin de la « lettre », la lettre émancipée, libre de son astreinte sémantique. Oscillant entre la ligne, son avancée continue et l’arrêt, le battement du point, elle produit dans l’espace des rapports, une danse. Les glossolalies de même progressent, dans l’ordre du temps qui est le leur, à coup de reprises et de variations. Ces suites rythmiques qui désamorcent la signification, mais multiplient en revanche les virtualités de sens, en miment la

³¹ [Le Visage humain], dans *Œuvres*, p. 1534.

³² Lettre à J. Dequeuer (22 mars 1946), dans *Œuvres complètes*, vol. XI, éd. cit., p. 206.

³³ É. Grossman, « Le nom immortel des morts », dans *Artaud/Joyce, le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996, pp. 161-175 (je souligne).

poussée dans la masse des syllabes. Ne désignent-elles pas elles aussi une négativité de la parole articulée ? N'incarnent-elles pas, dans leur dissonance, le non-né, la perte ? Le poète dit de ses « voix », dans le « Préambule » à ses *Œuvres complètes* (août 1946), qu'elles ont « un heurt de sarcophage hostile » – avant de nommer une de ses « filles » (Sonia) : sa pratique scripturale également vient des limbes, ranime les corps chus, abandonnés ou refoulés, mort-nés³⁴.

Cette épiphanie de la parole signale donc la parenté du dessin écrit et de la glossolalie (par extension aussi, de l'écriture poétique) qui proviennent d'un même souffle, avancent liées. Or elle se produit au moment précisément où Artaud rêve un second Théâtre de la Cruauté, et le dessin par son titre les y associe. Ce théâtre, centré sur le corps de l'acteur et ses syllabes proférées, est essentiellement physiologique ; il se situe ainsi dans le prolongement de l'« Athlétisme affectif » dont il réactive visiblement le paradigme du *cœur*, soit du rythme et du souffle, ainsi que de l'affect, des émotions ; sa visée déclarée est de refondre l'anatomie humaine. « Le Théâtre de la cruauté » signe tout à la fois l'émergence d'une autre scène, celle du *visage* dont le battement serait la trace selon Artaud du véritable corps, à exhumer. Mais c'est ici la parole avant tout qui s'incarne, et apparaît. On se souvient des pôles entre lesquels l'œuvre graphique est tendue, selon qu'elle invente un langage qui comble l'espace ouvert par la surface délimitée de la feuille, ou cherche à faire coïncider la scène et le corps. Ce dessin ne se contente pas de manifester la poésie dans l'espace, de la déployer en un ensemble de signes ou de traces, il la décline sous l'aspect de figures puisées dans une petite mythologie personnelle, de personnages, – il lui prête un visage. Il marque ainsi la mise au jour, sous l'égide du souffle, d'une langue individuelle.

Le geste d'exhiber le visage de ses « filles », de les faire accéder à la visibilité, le « visage » renvoyant étymologiquement à « ce qui est vu », n'est nullement anodin. Car il revient à exposer l'invisible au regard, soit un théâtre du

³⁴ « Préambule », dans *Œuvres*, pp. 21-22. Sur la question de la perte et du non-né, envisagée sous un angle plus philosophique, je signale au lecteur l'essai intéressant de S. Margel, *Aliénation : Antonin Artaud, les généalogies hybrides*, Paris, Galilée, 2008. Je renvoie à l'ouvrage de N. Barberger, *Le Réel de traviole. Artaud, Bataille, Leiris, Michaux et alii*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

souffle et de la parole proférée, – de la diction, a-t-on souvent avancé. Que peut-il signifier ? Il attribue avant tout à la parole une matérialité physique, une consistance qui excède sa seule sonorité, et repousse simultanément toute spiritualité qui ne soit née des sens : il exhause la « lettre », l'exhume ; à passer dans chaque trait de l'image, matière soufflée, la lettre renaît de ses cendres, sort de son mutisme et de son immobilité, s'incarne enfin, signe de l'air, corps expiré par la voix, dans son pouvoir d'avènement et de hantise. « Le Théâtre de la cruauté » désigne ainsi l'envers insoupçonné d'un travail physiologique dont la réalité audible dès lors ne serait qu'un versant. Il confère aussi à la parole une densité voltaïque, il en fait un événement tel qu'on puisse la voir s'ériger en flammes, comme dans certains versets de la Bible dont Artaud renverse pourtant la portée : « [...] je dis donc que le langage écarté c'est une *foudre* que je faisais venir maintenant dans le fait humain de respirer, laquelle mes coups de crayon sur le papier sanctionnent », note-t-il dans « Dix ans que le langage est parti... »³⁵. Cette phrase indique et mime l'événementialité du coup que porte chaque dessin dans la perception bouleversée du spectateur. Si l'on en croit Artaud, la visibilité elle-même d'ailleurs se résorbe : l'image « dilacère » la conscience du spectateur, de sorte que l'œil qui la regarde « tombe » ; sa chorégraphie se résout en une scansion – une « morale musique »³⁶. Les dessins écrits témoignent donc d'un excès, brisent les repères, et délivrent une parole dont la puissance est inouïe, une parole qui s'élève sur un carnage, et, forte de la violence de la perte, de la virulence du manque, affecte tous les sens.

Et de n'en pas finir de naître

Si l'on est tenté de douter de l'efficacité de la parole qui s'élabore dans le dessin écrit, si l'on est près de penser que « Le Théâtre de la cruauté » au fond n'a qu'une valeur illustrative, qu'il est une sorte d'emblème, la face proprement

³⁵ « Dix ans que le langage est parti... », dans *Œuvres*, p. 1513 (je souligne).

³⁶ « La Mort et l'homme », « La Maladresse sexuelle de dieu » et « Mes Dessins ne sont pas des dessins... », [Commentaires de dessins], dans *Œuvres*, pp. 1045-1046, 1041-1043 et 1049-1050.

médusante de « La Tête bleue » (mai 1946) nous en dissuade. La glossolalie acquiert dans cette image une valeur plastique, mais aussi injonctive et programmatique, contribuant de la sorte activement à la dramaturgie du trait. On y assiste bel et bien à l'émergence d'un corps, d'un « moi humain », – celui-là même d'Artaud, à laquelle l'écriture et les formes travaillent de concert.

On voit là une tête criblée de points, dont la bouche au centre du dessin s'étire en un cri, tandis qu'un instrument pointu à la hauteur du cou désigne selon toute vraisemblance l'emplacement du larynx ; elle est entourée par une série de noms, ceux des six filles de cœur, et flanquée sur la droite par une colonne d'éléments glossolaliques. C'est de toute évidence la bouche – le cri – qui est le point de jonction entre la figure dessinée et les vocables étagés sur le bord de la feuille. La tête est visiblement soumise à une torsion, comme animée par un souffle qui la façonne, tandis que ses contours menacent de la défaire ; en se délitant, elle compose un ensemble de traces, délivre des rythmes. Quant à la glossolalie inscrite dans la marge, elle décrit sur la feuille une ligne verticale, mime en chutant l'étirement de la bouche ; les blancs isolent les différents vocables et les articulent à la fois, comme une syntaxe élémentaire ; ils signalent eux aussi le passage du souffle, le battement d'une respiration. L'écriture et le dessin sont donc soutenus l'un et l'autre par la force du souffle, emportant la forme, et font plus que se conjuguer, ils se contaminent, échangent leur qualité.

Mais les mots superposés en marge ne sont pas de simples traces, ils composent aussi des unités sémantiques : « *or paru or paru petolo or petolo or papa zulu / ir pera ir perti cili / cur pito o ta fiole ira* ». Une gamme de voyelles se déploie, dans cette glossolalie, tandis que des cellules consonantiques se créent et se redistribuent. Il y a une sorte de tâtonnement, de pianotage syllabique, autour d'un vocable en particulier, celui de « papa » : Artaud le décline en « paru », « pera », « perti » « pito », comme dans de nombreux textes tardifs où il s'insurge contre l'engendrement du « père-mère », « le périple « papa-maman », « le pitre affreux de père mimire », l'« immonde pitri parasite »³⁷. On perçoit également un mouvement d'avancée : le « or » initial, en particulier, transformé en « ir », se

³⁷ Voir notamment *La Culture indienne*, dans *Œuvres*, pp. 1149, 1150 (je souligne).

développe en « ira ». Il semble qu'un sens veuille émerger. Les derniers termes de la glossolalie, selon la façon dont on les envisage, présentent les rudiments d'une syntaxe : « ta fiolle ira ». La « fiolle », en langage familier, désigne la tête.

Comment comprendre cette amorce d'énoncé ? Tient-elle de l'invective, de la conjuration magique, contre dieu, le père-mère, l'engendrement sexué ? Les filles de cœur dont les noms entourent la figure centrale, aidant Artaud dans ses *Cahiers* à se refaire un corps, suggèrent à mes yeux une autre interprétation, complémentaire : les éléments glossolaliques seraient leur prosopopée, à valeur injonctive, visant à activer l'opération dont le dessin témoigne : les filles s'adressant d'outre-tombe à leur père s'incarnent et le font par là advenir à lui-même ; la seule trace d'une énonciation dans cette glossolalie réside en effet dans l'adresse que suppose le possessif « ta » (« papa [...] o ta fiolle ira »). Artaud jouerait ainsi sa propre apparition, il miserait sa vie ; et ce portrait n'est pas sans ressemblance, notons-le, avec une carte à jouer. Ce n'est pas seulement la catégorie de l'espace, ses limites entre le dedans et le dehors, mais aussi celle du temps, du passé et du futur, qui sont mises là sens dessus dessous. Sans doute est-ce en parlant depuis la mort qu'Artaud parvient à ruiner toute forme d'antériorité. Artaud le mômo, le mort-né, la momie, adviendrait par ses filles, ses syllabes émotives, dans le suspens d'une promesse (« ira »).

Car le dessin doit être relancé, la trace qu'il contient reprise et ravivée, ce qu'Artaud ne manquera de faire en organisant à la Galerie Pierre deux séries de lectures pour marquer l'ouverture et la clôture de l'exposition de ses « Portraits et dessins », en juillet 1947. Il semble que le théâtre désormais consiste pour lui à incarner, c'est-à-dire animer avec son souffle des corps morts, « inincarnés », en les portant sur une scène – graphique ou théâtrale – perpétuellement renouvelée. J'ajouterai que ce dessin figure un souffle, au sens concret, littéral, il est soufflé, comme par un souffleur de verre. Au moyen du souffle, Artaud entend réaliser l'inverse de ce que Jacques Derrida décrit dans « La parole soufflée », non plus se la faire souffler, mais la souffler lui-même, non plus assister à ce qui se défait avant même d'être, mais s'appuyer sur un événement de souffle qui continue au-

delà de lui-même, déborde de ses traces³⁸. Il s'agit non seulement de se refaire un corps, mais d'inverser un destin.

Quelle est la place des portraits, enfin, leur statut dans cette œuvre ? On le présage aisément. Artaud s'attèle là aussi à ranimer des morts-vivants, à rejouer l'incarnation d'êtres qui toujours lui sont chers, ses amis, ses proches. « C'est le souvenir des silences de Cécile Schramme vivante qui m'a rappelé que son silence venait de ce qu'elle était morte et qu'une vivante faisait des saletés sur son squelette », note-t-il à Rodez en septembre-novembre 1945, faisant le lien au sujet d'une de ses filles de cœur entre le non-dit et la mort-vivance³⁹. Ses portraits que « précipitent » souvent des glossolalies sont au plus près des sorts, ces missives dessinées, protectrices ou vindicatrices, qu'il envoie de Dublin, Sainte-Anne, Ville-Évrard : ils ont la même valeur injonctive, supposent eux aussi une adresse. Artaud étend en somme à autrui la pratique qu'il réalise sur lui-même : le portrait est dans son œuvre, à l'inverse de ce qu'il est traditionnellement, une sous-catégorie de l'autoportrait. Il se forgerait ainsi une petite famille de cœur, arrachée au temps, dans un espace qui serait celui de la vie exhaussée, de la sur-vie, quittant ainsi l'état d'inincarné pour atteindre, selon ses propres mots, celui de « personnage d'homme »⁴⁰.

³⁸ « La parole soufflée », dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil (1967), « Points Essais », 1979, pp. 253-292.

³⁹ *Œuvres complètes*, vol. XVIII, Paris, Gallimard, 1983, p. 217.

⁴⁰ « Pendant les 3 ans que je passai à Rodez... », dans *Œuvres*, p. 1180.