

Ce que je fais est de fuir le clair pour éclairer l'obscur.*

Autoportrait, 17 déc. 1946
Collection Florence Loeb
© ADAGP

Très jeune, que ce soit à travers le théâtre, le cinéma, la poésie ou la peinture, Antonin Artaud fait preuve d'une extraordinaire force de création qui dépasse vite le champ de l'expérimentation. À travers ces différentes disciplines, il aspire à une voix unique, à un art total dans lequel il puisse s'incarner corps et âme, dans lequel il soit à la fois acteur et spectateur, observateur et dessinateur mais aussi texte et corps, musique et décor, en un même mouvement de sublimation métaphysique. Ainsi que le souligne Évelyne Grossman, c'est dans l'étendue et la diversité de ses engagements qu'il faut comprendre Artaud, dans son « harmonieuse discorde » ou « discorps », dont la quête est une réincarnation en un être qui « n'est pas de chair mais d'une matière qui [...] soit un être entier de peinture, de théâtre, d'harmonie ».

Son objectif est d'atteindre à l'essence de l'art, à la « parole originelle, « la Parole d'avant les mots », une parole active pour une culture active en réaction à la passivité des consommateurs de culture qui ne savent tirer de l'art qu'un « profit artistique et statique, un profit de jouisseur et non un profit d'acteur » ; l'art comme la littérature comme la peinture comme le théâtre constituent un seul acte, une lutte contre la rupture qu'il voit entre les choses et les signes, l'art et la vie, le réel et sa représentation. Cette lutte doit aboutir à un nouveau langage, un langage de la fureur et de la révolte, un langage de la douleur pour exorciser la séparation de l'être, un langage originel et universel enfin qui puisse réconcilier corps et esprit en une œuvre infinie.

* Toutes les citations d'auteur se rapportent à la bibliographie jointe. Toutes les citations sans mention d'auteur sont d'Antonin Artaud.

Le jour viendra où je pourrai écrire entièrement ce que je pense dans la langue que depuis toujours je ne cesse de perfectionner venant de moi par ma douleur.

Juillet 1946

C'est le cri du guerrier foudroyé qui dans un bruit de glaces ivre froisse en passant les murailles brisées.

Le Théâtre de Séraphin, 1935

Et maintenant

Vous tous les êtres,

J'ai à vous dire que vous m'avez

Toujours fait cagner.

Et allez vous faire

Engruper

La moumoute

De la parpougnète,

Morpions

De l'Éternité

Ci-gît, 1946

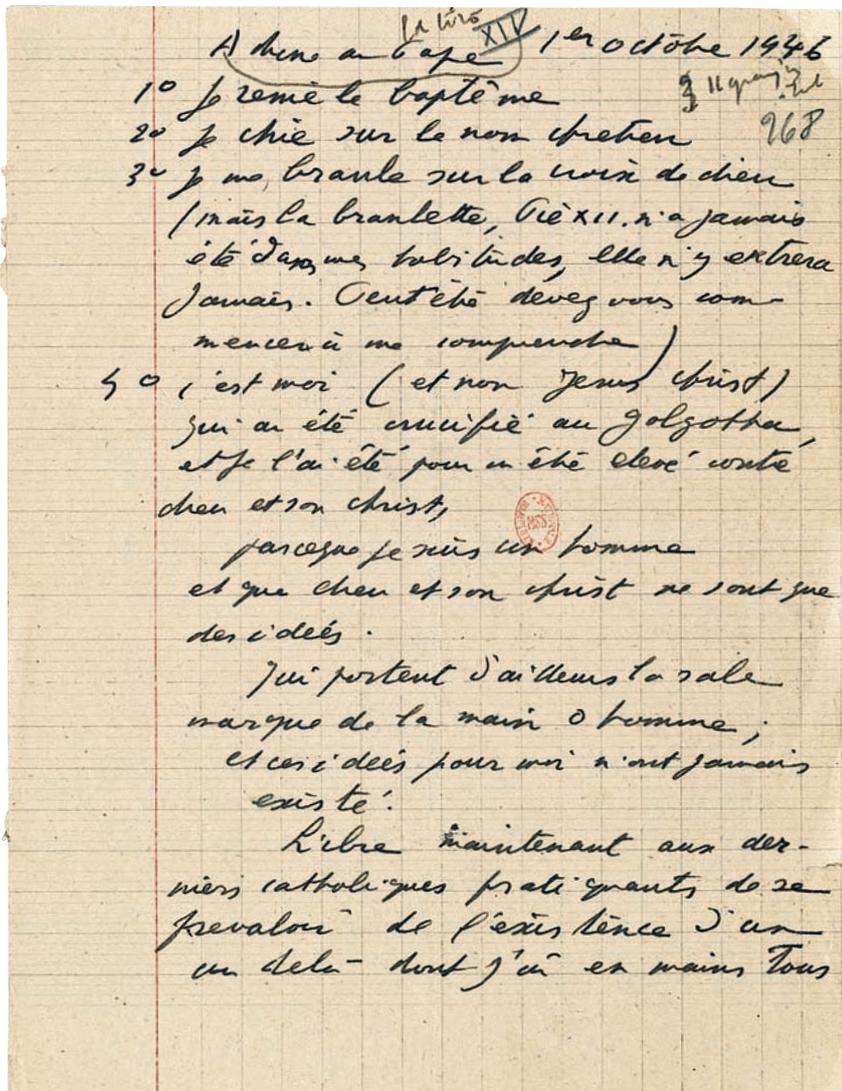
L'écriture a toujours été omniprésente dans la vie d'Antonin Artaud, depuis sa prime jeunesse, où il écrit nouvelles et poèmes – et édite même une revue qu'il signe Louis des Attides – jusqu'aux derniers cahiers rédigés à Ivry. Même lors des années les plus noires de son internement, des témoins ont raconté qu'il griffonnait frénétiquement et inlassablement sur tous les supports de fortune qui lui tombaient sous la main.

L'écriture en effet représente pour lui un double, un tremplin, une façon d'exorciser sa douleur et sa différence – ainsi qu'en témoignent les lettres à Jacques Rivière – différence dont il veut convaincre l'autre et qui se traduit par l'expression d'un langage qui se veut authentique, directement issu de l'esprit. Artaud ne conçoit pas de « création détachée » ni « d'esprit détaché de lui-même » : « chacune de mes œuvres, chacun des plans de moi-même,

chacune des floraisons glacières de mon âme intérieure bave sur moi » (*L'Ombilic des Limbes*, 1925).

Ce langage autre, s'il témoigne de l'étrange « maladie de l'esprit » dont il souffre, manifeste également une volonté rebelle de se singulariser et de se révolter contre l'ordre établi : « Là où d'autres proposent des œuvres, je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit. La vie est de brûler des questions. Je ne conçois pas d'œuvre comme détachée de la vie. [...] Il faut en finir avec l'Esprit comme avec la littérature. Je dis que l'Esprit et la vie communiquent à tous les degrés. Je voudrais faire un Livre qui dérange les hommes, qui soit comme une porte ouverte et qui les mène où ils n'auraient jamais consenti à aller, une porte simplement abouchée avec la réalité » (*L'Ombilic des Limbes*, 1925). Il faut renouveler la littérature car « toute l'écriture est de la cochonnerie. [...] Toute la gente littéraire est cochonne, et spécialement celle de ce temps-ci. Tous ceux qui ont des points de repère dans l'esprit, je veux dire d'un certain côté de la tête, sur des emplacements bien localisés de leur cerveau, tous ceux qui sont maîtres de leur langue, tous ceux pour qui les mots ont un sens, tous ceux pour qui il existe des altitudes dans l'âme et des courants dans la pensée, ceux qui sont esprits de l'époque, et qui ont nommé ces courants de pensée, je pense à leurs besognes précises, et à ce grincement d'automate que rend à tous vents leur esprit,

sont des cochons » (*Le Pèse-Nerfs*, 1925). Ce langage de révolte et de fureur qui deviendra celui de la « Cruauté » va trouver des échos certains dans le groupe surréaliste, même si le caractère absolu, « jusqu'au-boutiste » de l'engagement d'Artaud va sans doute être une des raisons de la rupture radicale et rapide avec le mouvement. La rage qui point dans les imprécations « contre » (les religions, les institutions, les familles, la médecine...) du jeune Artaud de 1925 ne se démentira pas avec les années, et les attaques furieuses des derniers textes d'après-guerre témoignent d'une permanence dans la révolte, révolte « contre l'ordre physique et (métaphysique) du monde [...] contre le mystère de la mort et de la naissance » (Maurice Saillet, *Combat*, janvier 1947), toujours vivace et encore accrue par l'expérience asilaire. Jamais satisfait, Artaud travaille dans une perpétuelle tension : car il veut « agir sur le réel », se battre concrètement avec une matière qui lui résiste, que ce soient les mots ou ce qu'il nomme le « subjectile » qui désigne le support, la matière vive de sa création ; pour son « salut » ou sa « survie » et malgré les échecs et les insatisfactions, il lui faut s'acharner par le travail à trouver : « non pas mon verbe ou ma langue mais l'instrument que je n'ai cessé de forger » (*Suppôts et supplications*, 1947).



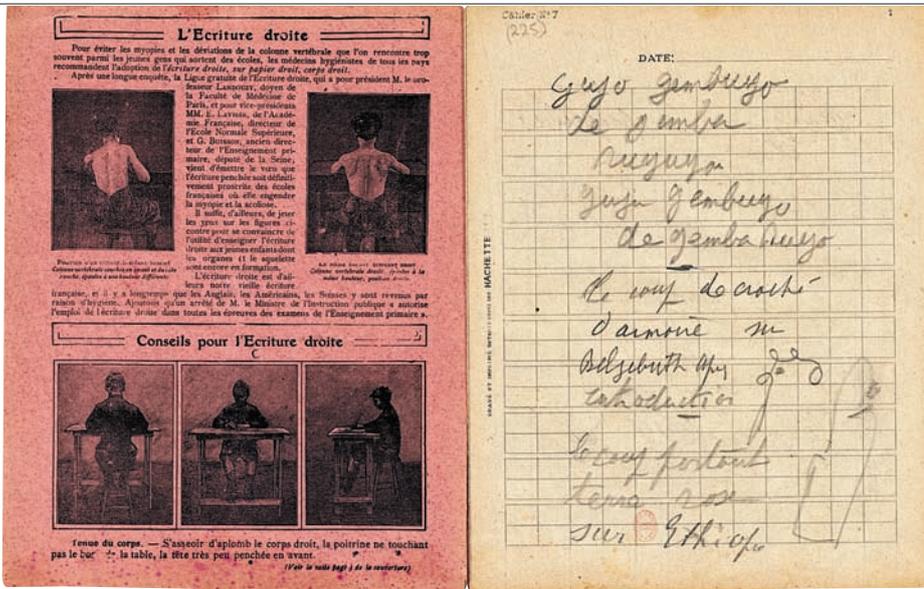
Adresse au pape, 1^{er} octobre 1946

Legs Paule Thévenin, 1993

BNF, Manuscrits, NAF 27434, f. 18

© ADAGP

À la fin de sa vie, à Ivry, en vue de la publication de ses œuvres complètes chez Gallimard, Artaud remanie des textes écrits lors de sa période surréaliste qu'il juge caducs. La vingtaine d'années qui s'est écoulée entre les deux versions a radicalisé le point de vue d'Artaud, plus révolté que jamais contre l'ordre établi et l'Église. C'est ainsi qu'en 1946, il reprend avec plus de violence encore l'Adresse au pape qu'il avait rédigée pour la troisième *Revue surréaliste* en 1925.



Cahier n° 225, Ivry, janvier 1947
BNF, Manuscrits, NAF 27672
© ADAGP

On voit sur ce cahier un exemple de glossolalies : « guyo gembuyo / de gamba / ruyuyo / juju gembuyo / de gamba ruyo ». La mise en page sépare les glossolalies des notes qui suivent, rédigées en langage courant. Le retour à la ligne dispose le texte en vers mais les segments sont découpés selon un ordre rythmique qui se substitue à celui de la syntaxe et du sens. Par une sorte d'ironie du sens, le cahier utilisé par Artaud est un cahier d'écolier titré « méthode d'écriture droite »...

À partir de 1937, Antonin Artaud quitte la scène et la vie sociale pour l'univers solitaire et glacé des aliénés. Rapidement, il va compenser sa souffrance et sa solitude par une activité d'écriture frénétique; mais le langage courant bientôt ne suffit plus à exprimer l'impétuosité de son âme et de son esprit. Prolongeant le champ provisoirement interrompu de ses expérimentations, il va forger de nouvelles formes de langage, en bousculant tout d'abord la syntaxe et la typographie et en introduisant peu à peu dans ses phrases des syllabes formant des néologismes : « toutes les foutoukoutoutoutou potroneries qui n'ont cessé de m'emmerder depuis dix années que j'en entends parler » (*Lettre contre la Kabbale*, 1949). Il s'agit de « briser le sens usuel du langage », d'« abandonner le langage et ses lois pour les tordre » et pour « écrire en une autre langue que le français », pour « inventer sa langue ». Camille Dumoulié a répertorié quatre types d'« essais de langage » qu'Artaud invente lors de ces années d'asile : la ritournelle, la percussion, l'écriture vocale et les glossolalies. Ces formes d'expression sont bien souvent une résurgence des théories théâtrales énoncées avant 1937.

Quand j'écris, j'écris en général une note d'un trait mais cela ne me suffit pas, et je cherche à prolonger l'action de ce que j'ai écrit dans l'atmosphère, alors je me lève, je cherche des consonances, des adéquations de sons, des balancements du corps et des membres qui fassent acte, qui appellent les espaces ambiants à se soulever et à parler puis je me rapproche de la page écrite.

50 Dessins pour assassiner la magie, 1948

La ritournelle ou « chantonnement », sous forme de mode incantatoire, joue sur la répétition rythmique d'un même mot; la percussion, qu'Artaud appelle sa « xylophonie verbale », est une manière de donner à la langue un rythme instrumental par le biais de coups frappés sur la table ou sur un billot, et repris lorsque c'est possible par des instruments de percussion; l'écriture vocale, selon l'expression de Paule Thévenin, rend compte du va-et-vient entre écriture et voix par la mise en page et la scansion respiratoire. Enfin, les glossolalies, « mots-cris, cris-souffles » pour Alain Virmaux ou « expulsion d'une force de subversion du langage par le corps » pour Guillaume Fau, sont des syllabes inventées selon un processus très réfléchi, résultat d'une savante combinaison entre des langues différentes, des références poétiques et des jeux de mots... Ces créations verbales qui « évoquent l'explosion sonore du théâtre de la Cruauté » (Guillaume Fau) font aussi penser à la poésie phonétique des surréalistes et aux mots-valises de Michel Leiris, qu'Artaud définit comme des mots « à soufflets [...] ce qu'on appelle en anglais un porte-manteau, parce qu'il y a deux sens très visibles empaquetés dans un seul mot ».

La Bouillabaisse de formes dans la tour de Babel (février 1946)
Marseille, musée Cantini, Inv. C.02.08
Cliché Jean Bernard © ADAGP
L'inscription portée par Artaud à même les motifs dessinés a donné son titre à ce dessin. La « bouillabaisse », clin d'œil à Marseille, lieu de naissance d'Artaud, exprime avec humour l'autodérision du poète vis-à-vis du mythe du langage originel, auquel tous ses « essais de langage » aspirent.

J'ajoute au langage parlé un autre langage et j'essaie de rendre sa vieille efficacité magique, son efficacité envoûtante, intégrale au langage de la parole dont on a oublié les mystérieuses possibilités.

« Lettre sur le langage », 1932

Artaud répète souvent qu'il écrit pour les analphabètes et les « déicients de la langue » une langue d'avant Babel, compréhensible par tous. Pour appuyer ce rêve de langue universelle, il invente la légende d'un livre perdu : « et j'ai, en 1934, écrit tout un livre dans ce sens, dans une langue qui n'était pas le français, mais que tout le monde pouvait lire, à quelque nationalité qu'il appartint. Ce livre malheureusement a disparu. » Le long titre de ce livre, « Letura d'Eprahi Falli Tetar Fendi Photia o Fotre Indi », a été interprété comme un mélange de racines de termes latins, grecs, de démotique, de français et de turc, dont le sens ouvert à toute interprétation fait appel aux obsessions et à l'histoire personnelle de l'auteur. La langue d'Artaud est en effet un labyrinthe de signes et de sens cachés à décrypter, dont on peut retrouver l'origine dans ses innombrables lectures (ouvrages historiques, ésotériques, du Livre des morts égyptien à Lao-tseu en passant par le Zohar à la littérature maya...) ou dans le plurilinguisme qui a bercé toute son enfance – entre Marseille et Smyrne, où il entendait parler turc, anglais, grec, français et italien – ou dans sa propre imagination poétique. En février 1947, il définit son langage comme un « chantonnement scandé, laïque, non liturgique, non rituel, non grec, entre nègre, chinois, indien et français villon »; cette définition teintée d'humour met l'accent à la fois sur la dimension vocale et sur le mélange des langues, mélange « associant incorrections grammaticales, effets d'étrangeté et d'archaïsme, jargon incompréhensible, et mots n'appartenant pas au lexique français mais s'y rattachant néanmoins » (Anne Tomicic). C'est aussi un pied de nez au français, qui « rend malade, [le] grand malade d'une maladie, la fatigue ». À l'asile de Rodez où il est interné entre 1943 et 1946, il avait eu l'occasion de s'en donner à cœur joie dans l'inventivité verbale grâce aux travaux de traduction (plutôt d'adaptation) que le docteur Ferdière, adepte de « l'art-thérapie », lui avait donné à faire. Les mots qu'il invente, notamment pour traduire les néologismes de Lewis Carroll, sont du même ordre que ceux qu'on retrouve dans ses textes.



« Suicidés de la société » : le langage de la douleur

Tout ce qui n'est pas un tétanos de l'âme ou ne vient pas d'un tétanos de l'âme comme les poèmes de Baudelaire et d'Edgar Poe n'est pas vrai et ne peut pas être reçu dans la poésie. [...] J'aime les poèmes des affamés, des malades, des parias, des empoisonnés : François Villon, Charles Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval, et les poèmes des suppliciés du langage qui sont en perte dans leurs écrits, et non de ceux qui s'affectent perdus pour mieux étaler leur conscience et leur science et de la perte et de l'écrit. Les perdus ne le savent pas, ils bêlent ou brament de douleur et d'horreur. [...] J'aime les poèmes qui puent la manque et non les repas bien préparés

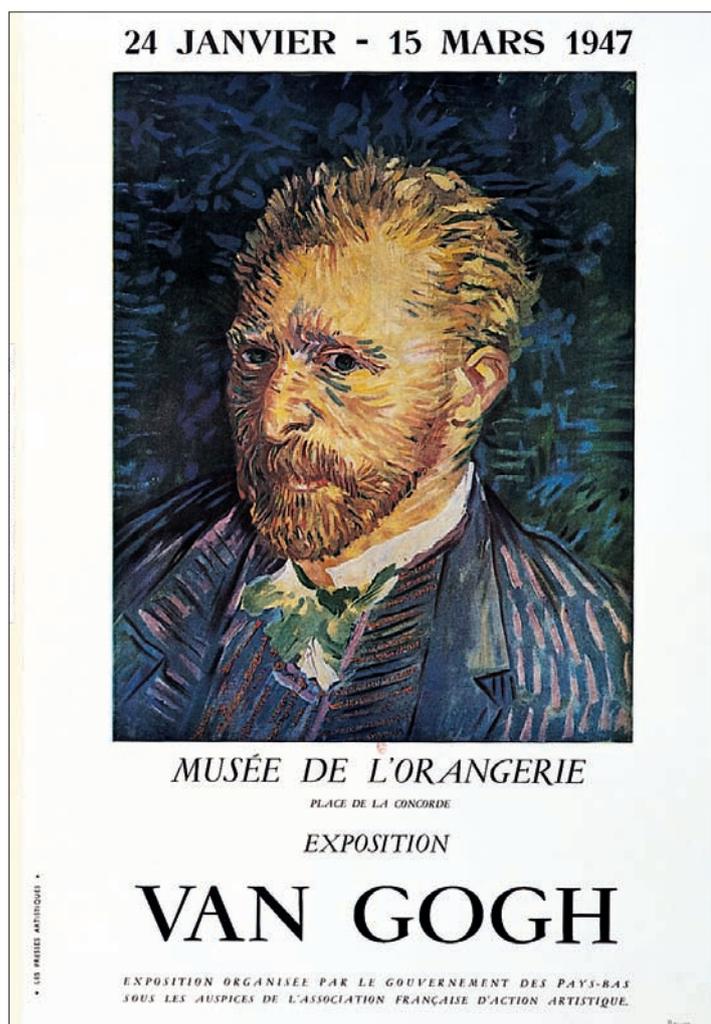
Lettres de Rodez, 1946

L'originalité et la profonde singularité d'Artaud ne l'empêchent pas de s'inscrire dans une lignée d'artistes maudits avec lesquels il se sent proche, ne serait-ce que par la sensation de manque qui leur est commune, manque du mot juste, de l'image vraie, de la musique exacte. Comme il l'écrit dans plusieurs de ses lettres, l'expérience de la souffrance est pour lui une condition essentielle pour atteindre à une certaine vérité dans l'art : « un poème qui ne vient pas de la douleur m'ennuie, un poème fait avec tous les superflus de l'être a toujours fait plus que de m'ennuyer, il m'exaspère. – je

n'aime pas les sentiments de luxe, je n'aime pas les poèmes de la nourriture mais les poèmes de la faim [...] » (*Lettres de Rodez*, 1946). Parmi ces « suppliciés du langage » comme il les appelle, il cite entre autres Baudelaire, Nerval, Nietzsche, Lautréamont et Edgar Allan Poe dont il adaptera quelques poèmes, notamment *Israfel* en 1944, à Rodez. La passion pour Poe remonte à l'adolescence ; à vingt-cinq ans, en 1921, il écrit dans une lettre à Jeanne Toulouse : « Peut-on dire qu'il m'ait influencé celui-là ! » Il va même jusqu'à s'identifier à la sinistre figure de Roderick Usher, héros du conte « Le palais hanté » dont Jean Epstein fera une adaptation cinématographique en 1927 et dont il sollicitera vainement le rôle-titre : « Je n'ai pas beaucoup de prétentions au monde mais j'ai celle de comprendre Edgar Poe et d'être moi-même un type dans le genre de maître Usher. Si je n'ai pas ce personnage dans la peau, personne au monde ne l'a. Je le réalise physiquement. Je ne vous dirai pas que je me propose pour jouer ce rôle, je dirai que je le revendique [...]. Ma vie est celle d'Usher et de sa sinistre mesure. J'ai la peste dans l'âme de mes nerfs et j'en souffre. Il y a une qualité de la souffrance nerveuse que le plus grand acteur du monde ne peut vivre au cinéma s'il ne l'a un jour réalisée. Et je l'ai réalisée. Je pense comme Usher. Tous mes écrits le prouvent » (Lettre à Abel Gance du 27 novembre

1927, citée par Guillaume Fau in *Revue de la BNF*, n° 22, 2006).

Avec la figure de Van Gogh, Artaud va s'identifier à un autre « aliéné authentique ». En 1947, à l'occasion d'une exposition consacrée au peintre hollandais, Artaud écrit un texte fulgurant et inclassable (essai, poème ?) qui est à la fois un hommage vibrant à Van Gogh mais aussi une imprécation contre la société et les psychiatres qui selon lui mènent une guerre contre les artistes maudits : « Il y a dans tout psychiatre vivant un répugnant et sordide atavisme qui lui fait voir dans chaque artiste, dans tout génie, devant lui, un ennemi. » Car, déclare-t-il, Van Gogh, ce « suicidé de la société » n'était pas fou, mais au contraire « était une de ces natures d'une lucidité supérieure qui leur permet, en toutes circonstances, de voir plus loin, infiniment et dangereusement plus loin que le réel immédiat et apparent des faits » (*Van Gogh, le suicidé de la société*, 1947).



Pourquoi peint-on ? On peint pour dire quelque chose et non pour vérifier des théories.

Le sujet importe peu et aussi l'objet. Ce qui importe, c'est l'expression, non pas l'expression de l'objet, mais d'un certain idéal de l'artiste, d'une certaine somme d'humanité à travers les couleurs et les traits. Pourquoi le peintre déforme-t-il ? Parce que le modèle en lui-même n'est rien, mais le résultat, mais tout ce que le modèle implique d'humanité, mais tout ce qui, à travers le modèle, peut être dit de vie battante et trépidante, angoissée et lénifiée.

Article, 1921

Or ce que je dessine ce ne sont plus des thèmes d'Art transposés de l'imagination sur le papier, ce ne sont pas des figures affectives, ce sont des gestes, un verbe, une grammaire [...]. Aucun dessin fait sur le papier n'est un dessin, [...] c'est une machine qui a soufflé [...]. C'est la recherche d'un monde perdu et que nulle langue humaine n'intègre et dont l'image sur le papier n'est plus même lui qu'un décalque, une sorte de copie amoindrie. Car le vrai travail est dans les nuées.

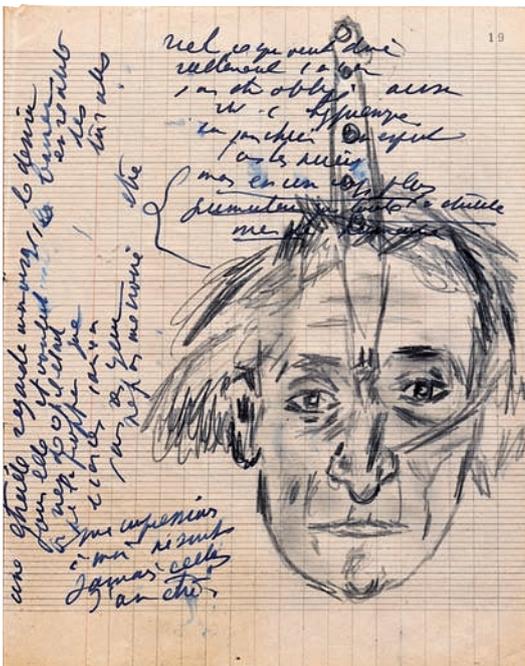
« Dix ans que le langage est parti... », 1947

Le dessin et la peinture ont toujours fait partie intégrante de l'activité artistique d'Artaud, tant d'un point de vue théorique que pratique. L'activité d'écrire et d'écrire sur la peinture accompagne très tôt l'activité même de peindre et de dessiner. Dès les premières années à Paris, il commente l'art de peintres aussi différents, dans les styles et les époques, que Balthus, Masson (ses contemporains et amis), Paolo Uccello, Bosch, Bruegel, Lucas de Leyde et d'autres encore... Les textes qu'il consacre à la peinture ou à ses propres dessins ne relèvent pas de la critique d'art traditionnelle mais d'un point de vue très personnel lié à ses propres obsessions. Pour Artaud, la peinture pose des

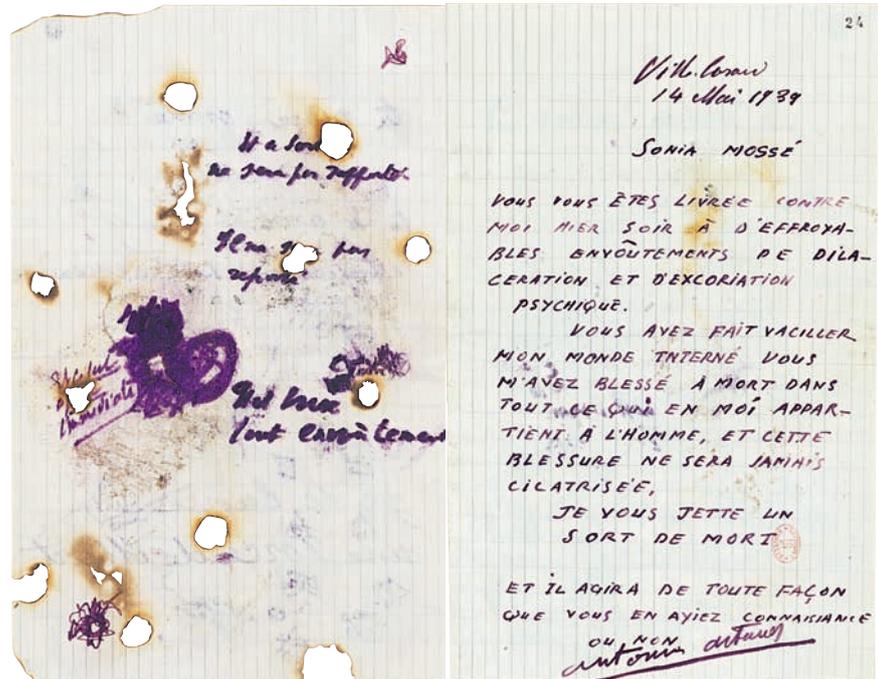
questions décisives ; c'est une écriture qui « affirme » mais qui ne définit pas : « on peint un visage, on ne le définit pas », comme si le dessin, plus encore que l'écriture, pouvait atteindre à cette universalité du langage à laquelle vise sa poésie.

Cependant, c'est vraiment à partir de l'internement psychiatrique que son œuvre graphique va prendre une importance considérable. Il déclare lui-même qu'à partir de 1939, il n'a plus jamais écrit sans dessiner. Le dessin, l'écriture et la poésie sonore, « avatars d'un identique acte créateur » selon Paule Thévenin, semblent désormais indissociables, complémentaires et nécessaires. Comme pour les mots, les dessins se veulent les fruits d'un langage authentique, « des coups de sonde ou de boutoir donnés dans tous les sens du hasard, de la possibilité, de la chance, de la destinée », ce ne « sont pas des dessins mais des documents, il faut les regarder et comprendre ce qu'il y a dedans » (« cahiers ») ; de la même façon qu'il écrit « contre » le langage, il dessine « contre » le dessin, qui projette « toutes les colères de sa lutte ». Mais surtout, dessiner pour Artaud, « c'est d'une certaine façon employer cette langue que tout le monde peut comprendre, une langue de formes dans laquelle, sous sa main, les lettres, les mots viennent se glisser » (Paule Thévenin).

C'est au cours de son mystérieux voyage en Irlande en septembre 1937 qu'Artaud envoie ses premiers « sorts », lettres-dessins auxquelles il confère un pouvoir magique destiné à détruire ou à protéger ses destinataires. Mais la plupart de ces étranges courriers seront fabriqués à Ville-Evrard où Artaud est transféré en 1939. Entre dessin et écriture, les Sorts « incarnent la force de déflagration du mot-coup, du mot-fétiche des vieilles cultures magiques » (Évelyne Grossman). Trouées ou carbonisées par le feu pour donner une réalité à la « brûlure » imprécatoire des mots (soit formules de conjuration, soit « exorcismes de malédiction »), colorées des couleurs de l'« embrasement », ces terribles missives manifestent la croyance en une dimension magique de l'écriture et du dessin.



Autoportrait [Ivry mars 1947]
Legs Paule Thévenin, 1993
BNF, Manuscrits, NAF 27699 cahier n° 253, f. 19
© ADAGP/Gallimard
Dans ce cahier écrit à Rodez en 1947 figure un autoportrait étonnant surmonté d'un instrument tranchant dont le manche s'élève jusqu'au bord du feuillet et dont la lame pénètre jusqu'à la racine du nez. La figure d'Artaud s'inscrit dans la double page du cahier, en surcharge d'un texte écrit à l'encre bleue comme si l'image surgissait du flux verbal en le prolongeant par d'autres moyens. Mais le dessin, à son tour, inspire



Sort à Sonia Mossé, Legs Paule Thévenin, 1993
BNF, Manuscrits, NAF 19746, f. 24-25
© ADAGP/Gallimard
Ce sort est adressé à Sonia Mossé, comédienne et peintre qu'Artaud avait rencontrée en 1935. Le texte est d'une violence inouïe ; d'un côté se trouvent les accusations d'envoûtement d'Artaud et de l'autre le mauvais sort proprement dit : « Tu vivras morte / tu n'arrêteras plus / de dépasser et de descendre / Je te lance une Force de Mort / Et ce sort / ne sera pas rapporté / Il ne [sera] pas / reporté / Et ce sort [agit] immédiatement / Et il brise / tout envoûtement. » Utilisé pour brûler tous ses sorts, le feu exprime le rapport d'agression et de purification qu'entretient Artaud avec le monde : « brûler est une action magique et [...] il faut consentir à brûler [...] tout ce qui nous représente les choses, pour ne pas s'exposer à brûler tout entiers » (*Les Nouvelles Révélations de l'Être*, 1937).

le texte, notamment sans doute celui écrit transversalement dans la marge du feuillet 19 : « une [étrille] regarda mon visage, le désira / pour elle et voulut le barrer / or rien de ce qu'il / était en réalité / ne la frappa que des / écorces caricaturales / dans ses yeux / ne pas me croire être. » La mise en page est représentative de l'utilisation des cahiers par Artaud : texte et dessin sont entrelacés indissociablement pour incarner sur le papier un « théâtre d'écriture » (Évelyne Grossman) dont la dramaturgie emprunte à la fois aux mots et aux signes graphiques.

« Je reconstruirai l'homme que je suis »

(Cahier 374, novembre 1947)

Dans plusieurs de ses textes, Artaud évoque le fantasme d'un « corps sans organes » : « le corps [...] n'a pas besoin d'organes » ; si « l'homme est malade [c'est] parce qu'il est mal construit / il faut se décider à le mettre à nu [...] car liez-moi si vous voulez, / mais il n'y a pas plus inutile qu'un organe. / Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, / alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes / et rendu à sa véritable liberté » (*Pour en finir avec le jugement de dieu*, 1948).

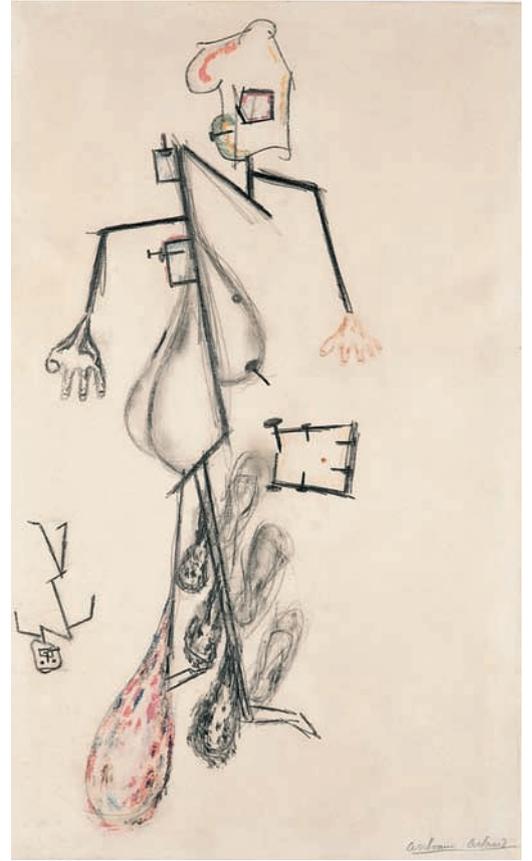
Il s'agit pour Artaud de se libérer de ce corps qui l'a fait tant souffrir depuis l'adolescence, de la même façon qu'il faut libérer l'art, la littérature et le théâtre de tous leurs artifices pour atteindre à l'authentique langage de l'esprit.

C'est par le moyen de l'art qu'Artaud pense pouvoir refaire un corps éternellement vivant et « substituer aux formes figées de l'art des formes vivantes et menaçantes ». Le nouvel instrument à atteindre, qu'il soit langage « de l'esprit », de la fureur, de la douleur, est un langage qui doit passer par le corps, qui désormais devient scène de théâtre, théâtre de la parole, un « corps-cœuvre » (Évelyne Grossman) « d'un écrivain qui tousse, crache, se mouche, éternue, renifle et souffle quand il écrit » (notes pour une « Lettre aux Balinais », 1947). Car « de toutes les manières possibles, le corps appelle l'art, requiert ses

transformations dans l'ordre du théâtre mais aussi dans la perspective de la peinture ou du dessin – pour se développer, s'accomplir, se refaire, atteindre son infini ou même pour se guérir » (Jean-Michel Rey). Tous les corps mutilés qui peuplent les dessins d'Artaud (membres sectionnés, ossements, têtes détachées du corps, etc.) témoignent de l'obsession de destruction d'un corps que l'art seul peut reconstruire avec les derniers instruments dont il dispose, c'est-à-dire « la main et la voix, la main qui écrit et dessine, qui ne peut plus dessiner sans écrire, ni écrire sans dessiner » (Paule Thévenin).

L'Homme et sa douleur, avril 1946, Marseille, musée Cantini, Inv C.93.1 Cliché Jean Bernard © ADAGP

« L'homme » représenté dans ce dessin exécuté à Rodez en 1946 est réduit à la silhouette désarticulée d'un pantin. La chair n'est évoquée que par des excroissances en forme de poches protubérantes. À l'image de la souffrance physique et psychique de l'artiste, ce dessin évoque une figure humaine décharnée, démembrée et réduite à n'être plus que le double pauvre et nu d'elle-même.



Portrait de Paule Thévenin [27 avril 1947]

Legs Paule Thévenin, 1994

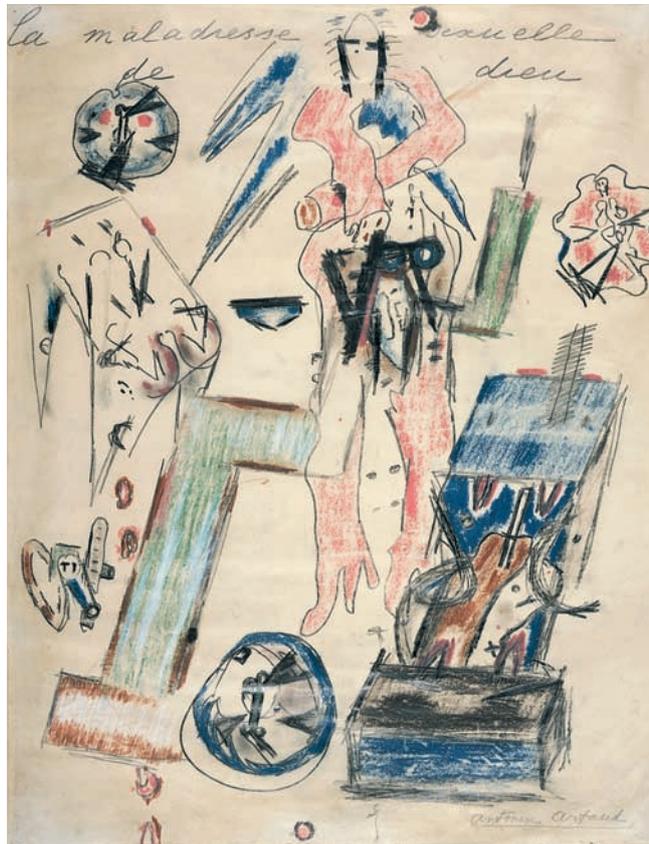
Centre Georges-Pompidou, AM 1994-123 page 85

© RMN / ADAGP

Ce portrait fait partie d'une série de grands portraits qu'Antonin Artaud fit de ses amis à Ivry.

Paule Thévenin, une jeune étudiante de médecine, fit la rencontre d'Antonin Artaud en 1946. Elle noua avec lui des liens étroits, établissant la transcription de nombre de textes. Jusqu'à sa mort en 1993, elle se consacra à l'édition des *Œuvres complètes* d'Artaud chez Gallimard. « De toute façon, Antonin Artaud, maintenant je ne peux plus vivre un seul instant sans avoir présent au fond de moi le sentiment que vous êtes là, Paule » (Lettre à Antonin Artaud, 30 juin 1947).

Paule Thévenin fait partie des « filles de cœur à naître » d'Artaud, ainsi qu'il appelait un certain nombre de jeunes femmes, figures protectrices et amies, la plupart rencontrées avant l'internement, qui semblent conjurer pour le poète tous les démons qui l'accablent.



La Maladresse sexuelle de Dieu, vers février 1946,

Centre Georges-Pompidou, AM 1997-49

© RMN / ADAGP

Ce dessin fait partie de ceux qu'Artaud a commentés à partir de 1945, à la demande notamment de Jean Dubuffet. Son texte articule révolte esthétique et métaphysique : « Ce dessin est volontairement bâclé, jeté sur la page comme un mépris des formes et des traits afin de mépriser l'idée prise et d'arriver à la faire tomber. L'idée maladroite de dieu volontairement mal dressée sur la page mais avec une répartition et des éclats consonants de couleurs et de formes qui fassent vivre cette malfaçon... »

*Qui suis-je ? D'où je viens ?
Je suis Antonin Artaud
Et que je le dise
Comme je sais le dire
Immédiatement
Vous verrez mon corps actuel
Voler en éclats et se ramasser
Sous dix mille aspects
Notoires
Un corps neuf
Où vous ne pourrez
Plus jamais m'oublier*

« Théâtre de la Cruauté », 1947