

BENJAMIN ANDRÉO
Théorie spectrale de l'exception poétique:
Antonin Artaud et le devenir-fantôme

YE OTIS GHOSTE

Ye Onlie true and Originale Spook.

Beware of Ye Imitationes.

All others are Counterfeite.

Oscar Wilde¹

Nous nous proposons ici de lire l'œuvre du poète Antonin Artaud à la lumière de la notion d'exception, non seulement en ce qu'elle traduirait un désir de « faire exception » (autrement dit de faire acte de résistance), mais aussi le désir, à terme, de devenir cette exception. Deux lectures qui se rejoindraient dans cet acte de retrait – étymologiquement, *excipere*, c'est d'abord retirer, enlever, situer hors de la tête, *caput*, c'est-à-dire hors de la raison mais aussi du pouvoir –, dans cette volonté du poète de se « constituer en fantôme », ainsi que dans l'inscription (ou l'absence d'inscription, d'ailleurs) de ce devenir-fantôme dans le discours poétique; je montrerai que la caractéristique essentielle du fantomal tient précisément en ce qu'il est une forme d'exception, d'effacement, et mon analyse se propose d'explorer les enjeux d'un tel programme.

Au seuil de ce discours critique, une première apparition, tiré du *Christmas Carol* de Charles Dickens:

Marley was dead, to begin with. There was no doubt whatever about that. [...] Let it also be borne in mind that Scrooge had not bestowed one thought on Marley since his last mention of his seven-years' – dead partner that afternoon. And then [...] Scrooge, having his key in the lock of the door, saw in the knocker, without its undergoing any intermediate process of change – not a knocker, but Marley's face. Marley's face. It was not an impenetrable shadow [...] but had a dismal light about it [...]. It was not angry or ferocious but looked [...] as Marley used to look; with ghostly spectacles turned up on its ghostly forehead. The hair was curiously stirred as if by breath or hot air; and though the eyes were wide open, they were perfectly motionless. That, and its livid colour, made it horrible [...].

– 'Who are you?'

– 'Ask me who I was.'

– 'Who were you, then?'

– 'In life I was your partner, Jacob Marley.' [...]

1. Oscar Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde*, New Lanark, Midpoint Press, 2001, p. 71.

- ‘Seven years dead’, mused Scrooge, ‘and travelling all the time?’
- ‘The whole time’, said the Ghost. ‘No rest, no peace. Incessant torture.’ [...]
- ‘You will be haunted by Three Spirits’ [the Ghost of Christmas Past; the Ghost of Christmas Present; the Ghost of Christmas Yet to Come]
- ‘Is that the chance and hope you mentioned, Jacob? [...]
- ‘It is. [...] Without their visits [...] you cannot hope to shun the path I tread.’²

Le choix de Dickens pour introduire un discours critique sur Artaud peut surprendre. J’aurais pu choisir, il est vrai, des auteurs admirés du poète: Edgar Poe, Matthew Lewis. Pourtant, si ces derniers sont des écrivains de l’histoire de fantôme – la *ghost story* –, ils sont rarement les scripteurs du fantôme; c’est-à-dire: si leurs écritures jouent de la présence du fantôme, cette présence est justement fantôme. Elle est rarement «donnée à voir» autrement que dans son caractère paradoxal, présence et absence tout à la fois; les fantômes se font sentir mais rarement décrire. Dickens, lui, met en mots son revenant tout en nous présentant une version du spectre dont les éléments me servent à construire une métaphore du fantôme que je projeterai sur – avec laquelle je hanterai – les écrits d’Antonin Artaud.

Le fantôme nous met en rapport avec la mort et le passé – Marley est décédé et nul ne peut douter de cette mort. L’apparition est une forme indistincte, polymorphe, en constante transition – son visage est tour à tour facies ou heurtoir –, désincarné mais pourtant reconnaissable. Son apparition, exceptionnelle, provoque surprise et horreur. Notons que la phrase qui inscrit cette horreur est ambiguë. En effet, si le reste de la description semble suivre les réactions de Scrooge à mesure que la situation se développe, celle-ci («*that, and its livid colour, made it horrible.*») pourrait être la notation d’un narrateur externe, «omniscient», commentant l’apparition. En tant que tel, il est possible d’y lire la perception du fantôme par la société, qui juge qu’il est «horrible» pour deux raisons: son regard, sa couleur. La question du regard est fondamentale; «*motionless*», c’est-à-dire fixe, fixé; les yeux grand ouverts, aussi. Le regard de Marley n’est pas un regard «normal» mais au contraire un regard regardant (différemment). Ensuite, sa «couleur» participe aussi de ce sentiment d’horreur. Couleur ou luminosité: on voit en effet que les adjectifs qui renvoient à la lueur du spectre sont tout autant d’adjectifs décrivant différentes qualités de lumière. «*Livid*» est à la fois, d’origine, bleuâtre ou noirâtre – la couleur de la décomposition qui fait penser aux textes d’Artaud sur la peste et invite le parallèle critique entre le fantôme et la recherche poétique d’une nouvelle corporalité, en tant que forme d’être au monde – et, par extension, la pâleur – le couple «*livid*»-*pallid*, le reflet blême. Quant à «*dismal*», il traduit le côté «lugubre» mais aussi «infructueux» du spectre qu’il désigne – l’horreur est là, aux yeux de la société: une corporalité qui montre la mort et ne porte plus de fruits; elle n’engrave plus, n’entre plus dans ces réseaux

2. Charles Dickens, *A Christmas Carol*, Wordsworth Classics, 1993, p. 1, 20, 21, 23, 26, 28.

de production matérielle et signifiante qui sous-tendent la société. *Shock horror! Shocking!* Ajoutons-y la notion de translucidité – caractère de ce qui est translucide, qui laisse passer la lumière mais ne permet pas nécessairement de distinguer les objets; mais aussi de ce qui va au-delà d'une forme conventionnelle de lucidité, de clairvoyance – et celle d'opacité. « Se fantomiser » reviendrait ainsi à faire exception en sortant de ces systèmes de pouvoirs instaurés. S'il n'est pas « impénétrable », le spectre ne se laisse pourtant pas « comprendre » immédiatement, tandis qu'il saisit, lui, le heurtoir et pénètre du regard la maison de Scrooge – d'ailleurs sans frapper. *How rude! Shocking!* Le fantôme ne semble respecter aucune des conventions sociales de bienséance³. Vient ensuite la question de la malédiction, Marley châtié et forcé, à « voyager » sans cesse, sans paix ni repos, à bord d'un vaisseau fantôme dans un autre continuum temporel et spatial. Le fantôme est donc une figure du « torturé », mais le problème de la hantise, on le voit dans ce récit, est ambivalent: négatif, parce qu'elle est souffrance, il est parallèlement positif – le fantôme a un message: quelle sera sa trace? Bien entendu, cette notion de trace est liée à celle de langage, d'œuvre. Le fantôme, ne l'oublions pas, c'était aussi, dans les bibliothèques, cette petite fiche mentionnant le nom de l'emprunteur et les détails de l'ouvrage emprunté que l'on laissait en place du volume sorti. Le fantôme était donc aussi la trace d'un texte, son spectre.

Ces éléments seront autant d'angles d'approche d'une écriture qui, d'ailleurs, multiplie les références au spectre. Laurent Dubreuil note: « Dans les textes rédigés après-guerre à Paris par Artaud, il est sans cesse question de possession, d'exorcisme, de magie, d'envoûtement, de hantises. »⁴ On peut même aller plus loin: dire qu'Antonin Artaud se perçoit comme un revenant et lire dans le texte *Le Retour d'Artaud le Môme* le cri que pousse ce spectre revenu hanter la société. Le poète écrit dans *Les Nouvelles Révélation de l'Être*:

Or, n'étant plus je vois ce qui est.
Je me suis vraiment identifié avec cet Être, cet Être qui a cessé d'exister.
Et cet Être m'a tout révélé.
Je le savais, mais je ne pouvais pas le dire, et si je peux commencer à le dire,
c'est que j'ai quitté la réalité. [...]
Morts, les autres ne sont pas séparés. Ils tournent encore autour de leurs cadavres.
Je ne suis pas mort, mais je suis séparé. (VII, 120-121)⁵

3. C'est tout le sujet du texte de Dickens: la confrontation au fantôme place l'être humain devant un nouvel éclairage qui remet en cause les fondements de la société occidentale dans les marges de laquelle il apparaîtrait.

4. Laurent Dubreuil, *De l'attrait à la possession – Maupassant, Artaud, Blanchot*, Paris, Hermann, 2003, p. 119.

5. Les références aux ouvrages d'Antonin Artaud apparaîtront dans le corps du texte. Elles renverront ou bien à l'édition des *Œuvres Complètes*, 26 tomes, édition de Paule Thévenin,

« Je suis séparé », séparé des autres mais encore séparé de moi, ou je suis l'exception puisque je suis mon propre fantôme. Très tôt Artaud s'est (re-)présenté comme un revenant. Son autoportrait de novembre 1923 est à ce titre fascinant⁶. La figure qu'il se donne évoque immédiatement l'incarnation cinématographique de Nosferatu⁷. Un tel parallèle implique une forme de vampirisation, de hantise de l'autre – le dessin est exécuté à l'envers d'une lettre à Génica Athanasiou⁸. En outre, c'est un « portrait-charge » ou, étymologiquement, une caricature – de l'italien *caricare*, charger. Or la caricature – on songe bien évidemment à celles de Daumier ou aux *Caractères* de La Bruyère – n'est pas nécessairement burlesque; avant tout, elle agit en révélateur du sujet et opère par touches, ne s'intéressant qu'aux traits essentiels et oubliant la superficialité. À ce titre, *Nosferatu*, et dans une certaine mesure tout l'expressionnisme allemand, est déjà un portrait-charge: le jeu des acteurs, stylisé, voire caricatural, est censé représenter tout l'être humain et en faire ressortir les traits⁹.

Reste à savoir pourquoi Artaud aurait choisi le fantôme pour atteindre « l'essence de son être ». Au-delà de la dimension paradoxale d'une corporalité médiane¹⁰, Artaud crie, donc, se « fantomise ». Ce faisant, ne se libère-t-il pas de l'espace grillagé de la page à carreaux – notre société – sur laquelle il se dessine? Le Momo, la momie, le fantôme. Je propose donc de montrer que, si Van Gogh est en effet le « suicidé de la société », il semblerait qu'Artaud en soit la figure du hanté/ench-hanteur.

Artaud nous dit dans *Le Père-nerfs* qu'il faut retrouver:

Paris, Gallimard, 1976-1994, auquel cas elles seront données sous la forme du tome, suivi de la page; ou bien à *Œuvres*, édition établie par Evelyne Grossman, Paris, Gallimard 'Quarto', 2004, auquel cas elles seront données sous la forme *Œuvres* suivi du numéro de page. L'édition de *50 dessins pour assassiner la magie*, abrégée en *50 dessins* est celle d'E. Grossman, Paris, Gallimard, 2004.

6. Reproduit dans *Antonin Artaud – Dessins et portraits*, Paule Thévenin et Jacques Derrida, Paris, Gallimard, 1986, p. 16. Je citerai la note du catalogue: « Antonin Artaud s'est représenté dans le rôle du Premier Mystique de *la Petite Baraque*, d'Alexandre Blok, créé le 22 novembre 1923 par les Pitoëff à la Comédie des Champs-Élysées. », en attirant l'attention sur ce rôle de « Premier Mystique ».

7. Visage oblong et crâne chauve, yeux creusés et sombres, col relevé à la manière de la cape du comte Orlok. Le film de Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu*, date de 1922 avec, dans le rôle du comte, Max Schreck (le nom de l'acteur sied au rôle).

8. Génica Athanasiou, actrice roumaine arrivée à Paris en 1919, fut l'amie d'Antonin Artaud, qui lui adressa toute une correspondance, notamment entre 1922 et 1927 (publiée aux éditions Gallimard)

9. Une lecture généralement admise du film est que chaque personnage n'est en fait qu'une facette d'un seul et même individu; l'histoire de la hantise serait ainsi une allégorie du désir qui joue sur les différents plans spatial et temporel.

10. Bien entendu, la figure du fantôme permettrait d'aborder la problématique du corps dans la poétique artaldienne, ce corps d'aucun espace mais à la fois de tous les espaces et d'entre les espaces. J'aborde cette lecture ailleurs et ne peux m'y attarder ici.

Un point phosphoreux où toute la réalité se retrouve, mais changée, métamorphosée [...], un point de magique utilisation des choses.
(*Œuvres*, 162)

Peu avant sa mort il prévoit pourtant la publication de *50 dessins pour assassiner la magie*. Profanation et assassinat; retrouvailles. L'enjeu du poète serait donc de renouer avec une forme authentique de magie, de hantise¹¹. Etymologie fictive, « assassiner » serait enlever son sens (*Sinn*), vider pour mieux remplir. Et nous retrouvons le problème de l'authenticité au niveau du fantôme. Y aurait-il de vrais fantômes et de faux fantômes comme le laisse entendre – avec humour – Oscar Wilde dans *The Canterville Ghost*¹². La contrefaçon du fantôme, son imitation, est un *Ersatz* – une forme d'illusion qui, elle, rentre dans les cadres de la production, de l'artificialité. Jacques Derrida met en garde contre les deux « esprits » :

Geist, l'esprit, c'est aussi le *ghost*, le spectre qui vient hanter ou parasiter le corps propre, l'étranger qu'il faudrait mettre dehors¹³.

Par conséquent, Artaud « séparé de lui », c'est l'ectoplasme (le *ghost*) qui hante et dérègle l'esprit (le *Geist*), comme c'est aussi le cas dans la petite aquarelle sans titre peinte sur une feuille du service médical des Postes et Télégraphes. En effet, ici, le corps spectral émerge au cœur même de l'esprit du discours médical; la visite médicale devient une visitation fantomale et s'accompagne de cette inscription: « pour / l'envoûtement / austriacque de / ce soir / mardi / je mangerai / un enfant cru / devant toute / la terre / moi le / mômo. » Le poète se construit en débordement des cases et des colonnes du formulaire, des normes sociales et de sa propre écriture. Le fragment « Moi le / mômo » dérange la syntaxe traditionnelle en même temps qu'il perturbe la psychologie quotidienne. « Moi le » est suivi d'une rupture de ligne, c'est-à-dire que la construction identitaire ne se fait plus; c'est aussi que le « moi » n'est plus qu'un « le », un objet, tandis que le « mômo », lui, n'a besoin de rien d'autre pour se définir. Il est sa propre source et se suffit à lui-même (« moi le / mômo », moelle-mômo), en dehors de tout enfermement « spirituel ». On ne peut plus le contenir, le restreindre, au contraire encore d'un autre dessin, *La projection du véritable corps*¹⁴, qui témoigne de l'émergence de cette figure spectrale (à gauche du dessin), encore enchaînée

11. L'opposition est à situer au-delà de celle qui joue entre « magie blanche » et « magie noire », « envoûtements » (traditionnellement « noirs ») et exorcismes (traditionnellement « blancs ») et cible une magie « prostituée », c'est-à-dire détournée (la prostitution, c'est l'utilisation du désir et du principe de plaisir à des fins de production; c'est inscrire le merveilleux dans une chaîne de significations).

12. Cf. citation liminaire, *supra*.

13. Jacques Derrida, *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, 2002, p. 29.

14. Ces deux dessins sont reproduits dans P. Thévenin et J. Derrida, *op. cit.*, p. 248 pour l'aquarelle, p. 243 pour *La projection*.

mais déjà en surgissement, en parasite sur fond de glossolalies (ces fantômes de la parole). Le poète s'approprie le corps propre pour mieux le démembrer; l'étranger est invité au cœur du même. « Hanter », « parasiter », autant dire aliéner; et Artaud lui-même de faire la distinction entre l'aliéné et « l'aliéné authentique » dans *Van Gogh ou le suicide de la société*:

Et je ne crois pas au péché catholique,
mais je crois au crime érotique dont justement tous les génies de la terre,
les aliénés authentiques des asiles se sont gardés,
ou alors, c'est qu'ils ne furent pas (authentiquement) des aliénés.
Et qu'est-ce qu'un aliéné authentique?
C'est un homme qui a préféré devenir fou, dans le sens où socialement on
l'entend, que de forfaire à une certaine idée supérieure de l'honneur
humain. (*Œuvres*, 1441)

L'aliénation « authentique », le choix de devenir un spectre véritable, d'être l'exception, serait donc une nouvelle forme d'échappatoire hors de cet état d'enfermement imposé par une société: le devenir-fantôme comme technique de résistance à la société conceptualisante.

Mon propre discours est donc hanté par cette exception spectrale, avatar d'une lecture métaphorique du revenant – un ensemble de caractéristiques que je regroupe sous le générique « fantomal » (ou bien: le fantôme comme être maudit; le fantôme comme principe d'action; le fantôme comme trace). De cet ensemble de caractéristiques, je retiendrai ici celle du fantôme comme corps translucide obligeant à une vision différente de la réalité, ainsi que celle du fantôme comme trace. Le spectre sera donc à la fois une réalité discursive mais aussi un programme poétique d'écriture, et le fantôme de cette critique un outil détourné afin de produire du texte mais aussi une nouvelle forme, paradoxale, d'être au monde. Pour ce faire, je me pencherai plus particulièrement sur la « production picturale » du poète¹⁵. Autre exception propre à Artaud: brouiller les pistes et déformer la forme poétique.

Le fantôme: métamorphose du regard

La question de la vision est étroitement liée chez Artaud à celle de la répression. Dans un passage de *Suppôts et supplications*, Artaud rédige une longue liste de personnes à insulter parmi lesquelles: « un pape, un dalaï-lama, un bouddha, un médecin, un savant, un prêtre, un flic, [...] un recteur, un yogi, un oculiste. » (*Œuvres*, 1348). Le choix de l'oculiste, en clôture de cette litanie, est inattendu et lourd de sens. Pour le poète, l'aliénation du regard – et son corollaire: libération du regard – est cruciale au problème

15. À défaut d'autre désignation, et quand bien même ce que nous en dirons viendrait questionner, justement, toute possibilité d'aboutir à une « production » artistique.

de l'existence. L'oculiste, c'est le spécialiste, le « technicien » qui corrige la vue, la règle, c'est-à-dire la règle. En d'autres termes, il commande notre regard, le dirige. Par conséquent, la vision est, elle aussi, maudite.

Or, la métaphore du fantôme offre un point d'ancrage alternatif et permet de rendre à la vue son authentique capacité à percevoir le réel en opposant à l'opacité une forme de translucidité. « Or, n'étant plus, je vois ce qui est » (VII, 120). Toutefois, il n'y a pas d'équivalence entre « translucide » et « transparent ». Le fantôme devient un prisme par lequel regarder le réel – dans un étrange renversement de la physique, c'est ici le spectre qui révèle le prisme. Le revenant est en quelque sorte une grille de lecture du monde, le fantôme un voile porté devant nos yeux – voilure qui d'ailleurs évoque la consistance du spectre, diaphane, mais aussi, par tradition, son vêtement. S'il faudra revenir sur le jeu du voilage-dévoilement, on ne peut guère ne pas penser aussi au dessin que le poète intitule: *La machine de l'être ou dessin à regarder de traviole*¹⁶. Il avait déjà précisé, lorsqu'il énonçait ses théories d'un théâtre nouveau, que le but visé était un retour aux origines de la création. Ce que ses dessins – et j'ai décidé d'y voir l'essentiel de son désir de devenir-fantôme – introduisent, c'est la notion que cette démarche implique un décalage oculaire: on passe à l'heure d'y voir. Dans le commentaire qu'il consacre à son dessin d'avril 1946, *La Mort et l'homme*, (une nouvelle fois, l'idée du spectre est présente), Artaud affirme:

Il faut regarder ce dessin encore une fois après l'avoir vu déjà une fois. / Je crois qu'il reste alors non dans l'espace mais dans le temps, à ce point de l'espace du temps où un souffle de derrière le cœur tient l'existence et la suspend. / Je voudrais en la regardant de plus près qu'on y trouve cette espèce de décollement de la rétine [...] que j'ai eue en détachant le squelette d'en haut, de la page, comme une mise en place pour un œil. (XXI, 232-3)

Du décalage au « décollage », il n'y a que le rond de cet œil « détaché » et en « suspens ». Qui plus est, ce regard de « traviole » est un regard qui n'est pas éduqué, qui est anarchique – le traviole est un travesti: il ne travaille pas, ne produit pas. Il est aussi intéressant de voir que l'autoportrait-fantôme/Nosferatu se trace en léger décalage par rapport aux lignes du quadrillage. La tête et le regard s'inclinent – même très légèrement, cela suffira à changer les perspectives et, de toute façon, cela rompt avec les traditions d'équilibre: la tête flotte sur la page, mais excentrée, et penchée: le fantôme est une marge décalée de la société qui offre une approche nouvelle du voir, un décentrement du réel. Dans *Van Gogh*, Artaud ajoute:

Non, Van Gogh n'était pas fou, mais ses peintures étaient des feux grégeois, des bombes atomiques, dont l'angle de vision à côté de toutes les autres peintures qui sévissaient à cette époque, eût été capable de déranger gravement le conformisme larvaire de la bourgeoisie [...]. (*Œuvres*, 1440)

16. Reproduit dans P. Thévenin et J. Derrida, *op. cit.*, p. 165.

Voilà exposée la pratique du regard chez Artaud; le trait ne doit pas reproduire le réel mais, selon Evelyne Grossman, « déjouer inlassablement, *par la force*, la propension de toute figure à prendre forme. Or, ce qui découpe et encadre dans une forme, c'est d'abord le regard »¹⁷. Lorsque le poète-dessinateur nomme son dessin *La machine de l'être ou dessin à regarder de traviole*, il nous donne avant tout un choix: « ou », qui peut exprimer aussi bien une équivalence qu'une alternative. Ensuite, dans ce « traviole », nul guide de lecture. Doit-on le regarder de travers de gauche, de droite, de bas, de haut? Le mouvement de traviole n'est pas un mouvement fixe mais un parcours de lecture sans cesse à redéfinir, qui n'en exclut, à vrai dire, aucun, tout simplement parce que le regard qui fige est mortifère – tout comme dans le célèbre tableau de Holbein, *Les Ambassadeurs*, la tête de mort n'apparaît que sous un angle précis, établissant le parallèle évident entre cette position de lecture et cette autre: directement face au tableau. Grossman précise:

Loin de ce que certains ont appelé « l'ocularocentrisme » de la tradition occidentale, l'œil en mouvement des textes et dessins d'Artaud – projeté en pointe, s'invaginant en creux – rejoue sans le fixer le procès de la visibilité comme évanouissement en acte de la vision¹⁸.

Le paradoxe du regard du fantôme – qualifié chez Dickens de « *motionless* » – est évident et renvoie à la notion de « point de regard », de pointe du regard: l'« immobilité vive » que Roland Barthes désigne comme « *punctum* »¹⁹. Le *punctum* décentre, grossit tel ou tel trait – portrait-charge, caricature –, « [...] congédie tout savoir, toute culture, [...] abstien[t] d'hériter d'un autre regard »²⁰. Il crée un « champ aveugle » qui dédouble sans cesse « la vision partielle »²¹. Or, c'est dans cette extériorité du tableau et au tableau, dans ce « décollage » que se joue l'essentiel de cette révolution du regard. L'introduction d'un spectre dans l'œuvre picturale est l'irruption d'un révélateur métaphorique du réel. Les fantômes nous « font voir l'invisible », selon l'expression d'André Breton dans *L'Art magique*²², en nous faisant sortir du tableau. Dans le texte qui accompagne les *50 dessins*, Artaud propose une nouvelle méthode d'exégèse picturale:

Pour comprendre des dessins intégralement il faut 1° sortir de la page écrite pour entrer dans le réel mais 2° sortir du réel pour entrer dans le surréel, l'extra-réel, le supernaturel, le suprasensible où ces dessins ne cessent de plonger parce qu'ils en viennent et qu'ils ne sont en fait que le commentaire

17. Evelyne Grossman, *Artaud, l'« aliéné authentique »*, Tours, Léo Scheer, 2003, p. 102-103.

18. E. Grossman, *ibid.*, p. 107-108.

19. Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 87.

20. R. Barthes, *ibid.*, p. 82.

21. R. Barthes, *ibid.*, p. 90.

22. André Breton, *L'Art magique*, Paris, Phébus, 1991, p. 150.

d'une action qui a eu réellement lieu, que la figuration sur le papier circonscrite à un élan qui a eu lieu et a produit magnétiquement ses effets. (50 *dessins*, 26)

En outre, il précise, dans *La Mort et l'homme*:

C'est ainsi qu'il m'a fallu plus d'une heure d'accommodation oculaire avant de trouver l'angle suivant lequel faire tomber le bâton de l'homme sous la mort. (*Œuvres*, 1046)

Cette « accommodation oculaire » renvoie à la sensation de vertige qu'un tel décentrement peut occasionner. Car il s'agit en effet pour le spectateur de sortir de l'espace pictural, puis de se retrouver dans le réel. Ce nouvel espace est « authentique » puisqu'il n'est pas entaché d'interprétation dogmatique; précisément, c'est l'espace où, pour Artaud, on se refait un corps. Alors le dessin devient

[la] reproduction sur le papier d'un geste magique que j'ai exercé dans l'espace vrai avec le souffle de mes poumons et mes mains, avec ma tête et mes deux pieds, avec mon tronc et mes artères etc. (50 *dessins*, 28)

Ces lectures du fantomal font ainsi du spectre une figure de la malédiction en ce qu'elle donne accès, au-delà du mal dit et du mal faire, au mal vu. Ce point « magique », où le sujet retrouve un dire et un voir qui n'est plus corrompu, est accessible par le fantôme parce que ce dernier est une présence paradoxale qui vient jeter le doute sur la réalité construite par le pouvoir dominant – science, police, religion. Grossman dit de cet état paradoxal: « Ce corps en suspens dans le regard et la mémoire d'un regard, c'est celui qu'Artaud cherche non à fixer sur la page mais à *décoller* de la feuille, à détacher de toute forme. »²³ L'autoportrait de décembre 1947 illustre ces détachements et confusions conjoints de la forme²⁴. Cela aboutira à une conception de l'enlèvement (hors) de la forme qui est inhérente au principe fantomal tel que je l'ai défini, et ce afin de suspendre la « mémoire d'un regard ». Plus précisément, je veux y lire un refus de la trace.

Le fantomal ou devenir l'intraçable

En effet, le sort et le dessin, chez Artaud, se confondent avec l'écriture et il dira lui-même, dès 1939, qu'il « ne peu[t] plus écrire sans dessiner » (*Œuvres*, 1049)²⁵. Les deux se mélangent: son écriture inclut des dessins et

23. E. Grossman, *Artaud / Joyce. Le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996, p. 178.

24. Reproduit dans P. Thévenin et J. Derrida, *op. cit.*, p. 241.

25. Jacques Derrida y voit les termes d'une nouvelle condition d'existence: *ego sum, ego facio* – moi je suis, moi je fais – qui dépasse les cadres traditionnels du *cogito* cartésien: d'une

inversement. Dans *Les figures sur la page inerte*, Artaud définit en ces termes ce qu'il appelle ses « dessins écrits » :

Je veux dire qu'en ignorant aussi bien le dessin que la nature je m'étais résolu à sortir des formes, des lignes, des traits, des ombres, des couleurs, des aspects qui [...] ne représentassent rien, et ne réclamassent pas non plus d'être réunis suivant les exigences d'une loi visuelle, ou matérielle quelconque, mais créassent comme au-dessus du papier une espèce de contre-figure qui serait une protestation perpétuelle contre la loi de l'objet créé. (*Euvres*, 1467)

Cette note place le paradoxe du fantôme et de ses relations à la « trace » ; au-delà de la décision d'une écriture-dessin qui serait une non-figuration, ce qui m'intéresse ici est la notion de « contre-figure » planant « *au-dessus* du papier ». La « contre-figure », tout d'abord, désigne une forme désincarnée, insubstantielle, une ombre, ou encore un fantôme ; « *au-dessus* » du papier, autrement dit en flottement sur sa surface, à la fois *de* la surface – en tant que plan – et *hors d'*elle, présence et absence. La « protestation perpétuelle », elle, nous renvoie à une temporalité qui dure toujours, ou qui se répète souvent, tandis que la « loi de l'objet créé », c'est la Loi, la mémoire – l'objet créé est une trace. La mémoire, c'est la trace comme signe, enfermé dans un réseau de significations et une chaîne temporelle, l'Histoire – comme succession de moments *x* par rapport, toujours, au temps original, qui serait une forme originale du présent (ou *Urzeit* et *Urform*, ère et forme primaires). La contre-figure, le fantomal, s'inscrit en exception, en opposition contre cette forme originelle, que ce soit la Création ou l'Incarnation, à partir de laquelle fonder le présent et la conscience – du présent, du sujet (un autre objet créé). Mais l'objet créé, c'est aussi, tout simplement, l'œuvre, ce qui reste. Ambivalence de la trace, donc, mais aussi du spectre, qui est désigné en figure de la résistance à la fois à une forme de mémoire et à une mémoire de la forme.

Le problème de la trace, de fait, c'est d'abord la question de la « traçabilité » de nos sociétés qui déclarent la nécessité de cette possibilité d'identifier, à tout moment, l'origine, et de reconstituer le parcours d'un produit depuis sa production jusqu'à sa diffusion : la chaîne de traçabilité – *une* forme de « loi visuelle », de gauche à droite, le parcours d'une lecture forcée qui nous incite à laisser des traces, des signes d'autant de références à une archi-histoire qui relie les choses et les sujets entre eux et à l'événement zéro de leur fondation. Artaud, quant à lui, aspire à replacer l'être dans une dimension toute différente du temps et de la mémoire. En effet, le temps comme succession et modifications de présents est le temps de l'origine et du sujet – c'est à dire d'un construit artificiel qui est l'une des sources de l'oppression dont il souffre ; un temps où tout ce qui arrive, parce qu'il arrive dans un présent, ne surprend et n'affecte jamais la maîtrise d'un sujet ; un temps sans surprise et

part, il n'y a plus de place pour la pensée ; mais encore, il n'y a plus de rapport logique (l'*ergo* devient l'*ego*), tout juste une juxtaposition.

sans perte, où l'avenir – *présent* futur – est « anticipable » à partir d'un horizon d'attente et le passé – *présent* passé – est toujours, du moins en principe, mémorable²⁶. Or nous avons vu que le fantomal est précisément l'intromission du principe de surprise dans l'ordre du réel. La pratique magique permettrait ainsi d'aboutir à une « autre dimension » temporelle:

N'avoir jamais commencé mais finir un jour par être.

Mais où et en quoi ce gouffre sans commencement? (XVIII, 176)

Comme le montre Grossman, cette écriture est celle d'un « avortement à perpétuité de la langue, dans la langue. [...] Pas de naissance, pas de commencement. »²⁷ Bien sûr, l'identification d'Artaud à Jésus-Christ, sa généalogie fictive le faisant vivre au temps des Atlantes, sont célèbres²⁸; temporalité de la fantomalité (irruption du corps étranger spectral dans le spirituel) qui ne serait pas sans faire penser au mouvement sériel. Musicalement, le sérialisme écarte vigoureusement toute idée de répétition et préfère recourir à la « permutabilité des termes, à la commutation possible des plages temporelles. »²⁹ Une telle conception temporelle nierait donc toute possibilité de re-présentation, concept qui, pour Husserl – *Vergegenwärtigung*, réactualisation au présent – est le mode du signe. De fait, la trace, comme œuvre, serait impossible³⁰. Et la « lecture » – qu'elle soit de texte ou de tableau – en est de même redéfinie, comme le remarque encore Grossman:

[...] on touche ici à un des aspects essentiels de la lecture de ces textes car, face à ce désenchaînement des séquences et des idées, la tentation du lecteur, son réflexe de sauvegarde est précisément d'essayer d'*enchaîner* sa lecture, pour *lier* ce qui est rompu et fragmenté, autrement dit, pour *lire*. Or ces textes exigent au contraire que la lecture en respecte les failles et les revirements; il nous faut élaborer le rythme d'une lecture *suspensive*, suffisamment souple pour capter les ruptures du texte et les accueillir sans chercher à les colmater immédiatement en y insufflant du sens. Une lecture qui hésiterait à distinguer créateur et créature [...] passerait de l'un à l'autre sans se fixer mais en survivant à ce va-et-vient incessant d'un dialogue théâtral qui fait

26. Cf., entre autres, Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, 1964, p. 43 et sq.

27. Evelyne Grossman, *Artaud / Joyce*, op. cit., p. 35.

28. Cf. les différentes *Adresses au Pape* pour la première, par exemple.

29. François Nicolas, « Le pli du sérialisme (Notre présent musical relève-t-il d'un après-sérialisme?) », in *Musiques du XX^e siècle*, Paris, Observatoire Musical Français, 1999, p. 58.

30. Et, temporellement, on passerait d'une forme de mémoire à la notion de « trace » telle que la définissent Levinas ou Derrida. Ce dernier la définit brièvement: [...] ce que j'ai tenté d'élaborer sous le nom de trace (à savoir une expérience de la différence temporelle d'un passé sans présent passé ou d'un à-venir qui ne soit pas un futur présent), c'est aussi une déconstruction, sans critique, de cette évidence absolue et simple du présent vivant, de la conscience comme présent vivant, de la forme originaire du temps (*Urform*) qu'on appelle présent vivant (*lebendige Gegenwart*) ou de tout ce qui suppose la présence du présent. » (J. Derrida, Entretien avec Antoine Spire, *Le Monde de l'Éducation*, n° 284, septembre 2000.)

alterner leur fusion et leur détachement dans la mise *en suspens* de tout ancrage identitaire³¹.

Lecture fantomale, de « mise en suspens », autrement dit en flottement. Dans cette conception, le présent n'est plus identité à soi, mais « non-identité, ouverture au monde, espacement ». Pour Artaud, présent, futur et passé s'assimilent dans un plan où il lui est désormais possible de réécrire ses propres généalogies – où c'est lui Jésus-Christ, où il est à la fois du XX^e siècle et du temps de Platon, etc. – un temps de la « trace ».

Le paradoxe du fantôme – la figure du fantôme mais aussi bien cette fiche cartonnée de la bibliothèque –, c'est que, précisément, il est trace, il fait trace d'une existence, d'un écrit. Le fantôme est mémoire de ce qui a été. Et Artaud fait œuvre, il accepte même l'édition de ses œuvres complètes, participe à l'édition du premier tome, en écrit l'introduction. Doit-on y lire l'échec d'une telle conception? J'avance en fait l'hypothèse que le poète va vampiriser la trace, faire œuvre d'une œuvre qui se défait constamment et, en y introduisant un fantôme, accéder à une trace en action de « tracer » – ouvrir les temporalités, créer l'espacement et briser les envoûtements, devenir l'exception authentique au prix d'une aliénation totale. Artaud écrit à Jean Paulhan en janvier 1945:

Ce sont des dessins écrits, avec des phrases qui s'encartent dans les formes afin de les précipiter. Je crois de ce côté aussi être parvenu à quelque chose de spécial, comme dans mes livres ou au théâtre et je suis sûr que vous les aimerez beaucoup. (XI, 20)

Ces dessins écrits (« le texte et le dessin s'engendrent l'un l'autre, on ne saurait dire lequel érige ou précipite l'autre dans sa chute. »³²), qui anéantissent les formes, doivent aboutir à un « effet spécial » similaire à celui de ses écrits ou de ses théories théâtrales. Par conséquent, on pourrait lire dans ces textes-dessins une autre forme de la mise en crise de l'être, une pratique de hantise de la trace.

La « vampirisation » de son œuvre – ainsi, le portrait-charge qu'il envoie à Génica serait autant un acte de hantise de l'autre qu'un acte de hantise de sa propre écriture, de sa lettre écrite – revêt plusieurs aspects: le premier serait la réutilisation du subjectile, du support sur lequel il dessine. Paule Thévenin remarque:

[...] qu'une feuille ait déjà été utilisée ne l'embarrasse guère, il la retourne et dessine au verso [...], se préoccupant fort peu que puissent apparaître des traces de l'autre face; que plusieurs formes aient été dessinées sur la feuille même, puis effacées, sans avoir pu l'être totalement, et qu'il en demeure comme les spectres d'un travail détruit, maculant le papier [...], il n'en tient aucun compte; peut-

31. E. Grossman, *Artaud / Joyce, op. cit.*, p. 37.

32. J. Derrida, *Artaud le Moma, op.cit.*, p. 30.

être même va-t-il, ces fantômes, les incorporer à l'œuvre comme marques de son cheminement et, dans sa guerre contre le support, de ces blessures qu'il lui a infligées, faire surgir une violence qui redouble celle du dessin³³.

La trace apparaît donc au sein même du texte et Artaud, son corps, flotte sur son texte, ses dessins; il devient le texte, le texte devient le corps. Pour illustrer mon propos, je renvoie, entre autres, au « dessin à regarder de travers »; les corps flottent sur la page, parmi les plis, les déchirures et les mots par-dessus, ou est-ce en-dessous? La confusion est totale et après quelques instants, on ne sait plus ce qu'est la lettre, la forme. Dans *Le soldat au fusil*³⁴, le visage, étrangement semblable à un autoportrait, voyage au beau milieu de la page. « Voyager »? Mais n'est-ce pas là une opposition de termes – le dessin ne peut pas bouger; il est fixé à la page. Pourtant, ce visage se meut, sans cesse, constamment – par le jeu des diagonales. Des courbes qui sortent de son cou (l'image pourrait être celle du génie de la lampe et renverrait ainsi à ces « génies de la terre », autre désignation des « aliénés authentiques »)? Derrida note:

Le dément [*der Wahnsinnige*, nous pourrions ici traduire par *forcené*] songe [*sinn*] et il songe comme nul autre ne saurait le faire [...]. Il est autrement sensé [d'un autre sens, *anderen Sinnes*]. *Sinnen* signifie d'origine: faire voyage, tendre vers..., prendre direction. La racine indo-européenne *sent* et *set* signifie chemin³⁵.

AssasSINer la magie ou retrouver le revenant dont le cri est fameux: « Je suis au-dessus d'Artaud ». Je suis son fantôme, je suis le vôtre aussi, puisque mon identité m'est donnée par la société, je suis ma propre trace qui devient son support tout en le détruisant – je le perce, je le troue, je le gratte, je le brûle. Les mots ou les phrases qui s'y trouvent sont *incorporés* – inscrits dans le corps graphique à *même* le subjectile – la trace est une trace de destruction de la trace.

Artaud fait œuvre, donc, mais cette œuvre, cet acte, et c'est là son exception, se fait en se défaisant. Puisque écrire, c'est fixer, la tactique de l'« exceptionnalité » consistera à modifier, à raturer, à reprendre, à superposer, à repriser, à chaque fois, dans une modification de la valeur générale du premier jet – que ce soit la phrase ou le trait. Le poète introduit l'agir pur au sein de son écriture. Dubreuil écrit:

Dans la modification qu'il fait subir à son texte Artaud ôte la tradition de l'écrit à son écriture, qui en vient à fabriquer une vie rythmique tendant toujours à la différence. Toutefois, le travail prend les apparences d'une progression, avec divers états du texte. Les variantes donnent l'ombre d'une variation³⁶.

33. P. Thévenin, J. Derrida, *op. cit.*, p. 32-33. Les dessins qu'elle mentionne sont reproduits respectivement aux pages 154-155 et 151.

34. Dessin n° 51, in Paule Thévenin, J. Derrida, *op. cit.*, p. 155.

35. J. Derrida, *op. cit.*, p. 59-60. Il cite Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*.

36. L. Dubreuil, *op. cit.*, p. 140.

Afin d'empêcher la fixité, il va *ressasser* pour qu'à aucun moment ce qui est lu ne puisse être considéré comme acquis. Il ne peut jamais y avoir de véritable « ré-actualisation » – non pas que chaque lecture soit à chaque fois différente, ce qui relève du cliché, mais que l'événement qui nous est donné à lire, à voir, soit, lui, à chaque fois différent, se joue par-dessus cet espace-ment entre la forme et son fantôme. Dans *Suppôts et supplications*, notamment dans la première partie, « Fragmentations » (au pluriel: la fragmentation, elle aussi, est fragmentée), les passages se répondent en échos modifiés à chaque fois. Souvent, Artaud utilise le même procédé de résonance entre ses textes-dessins et ses dessins-textes. Lorsqu'il commente ses tableaux, n'en prolonge-t-il pas l'effet en agissant d'une autre manière?

Evelyn Grossman, commentant l'anatomie « furtive » d'Artaud, rappelle la méfiance de Michel Foucault « envers toute conception de l'écriture littéraire comme marque, [...] comme signe parce qu'on lui prête alors, qu'on le veuille ou non, un caractère religieux – et le religieux, c'est ce qui fait lien³⁷. »

Artaud, lui, déploie dans son écriture une énergie folle, l'énergie du souffle prêt à exploser, et lorsqu'il inscrit sa présence fantôme dans ses écrits, c'est en creux, en brûlure, en détonation. Son inscription est donc fondamentalement paradoxale dès lors qu'elle inscrit l'exception comme la destruction de l'inscription. La trace qu'il laisse, c'est la trace d'une œuvre qui ne laisse pas de trace, d'un sacré non religieux – qui ne relie pas – mais qui « excorie » et « creuse à l'infini un espace impensable³⁸ ». En se fantomisant, Artaud devient une figure de l'évanescence: il ne naît jamais, il est toujours né et s'efface toujours lentement; le fantomal devient un fantôme sans trace, une trace intraversable – ou qui efface ses propres traces. La trace paradoxale qu'il nous laisse – ses *Œuvres Complètes* – n'est une trace – une mémoire, un « objet créé » – qu'autant qu'on a bien voulu l'informer, avec force choix éditoriaux qui sélectionnent, apposent, re-composent. Mais paradoxalement, c'est une trace de l'autodérision – c'est-à-dire qui se vide elle-même de sa valeur, ne se prend pas au sérieux.

En grec, Μῶμος est le dieu de la raillerie [...]. C'est un « esprit (*pneuma*) tout plein de forces, dit de lui Hermès³⁹.

En d'autres termes, l'exception infirme ici la règle plutôt qu'elle ne la confirme, elle la creuse à n'en plus finir, ni commencer.

Benjamin Andréo
Aberystwyth Univ.
Pays de Galles

37. E. Grossman, *Artaud, l'« aliéné authentique »*, p. 13.

38. E. Grossman, *ibid.*, p. 158.

39. J. Derrida, *op. cit.*, p. 46.