



HAL
open science

La trahison de l'archive, Antonin Artaud

Grossman Evelyne

► **To cite this version:**

Grossman Evelyne. La trahison de l'archive, Antonin Artaud. Isabelle Barbéris. L'archive dans les arts vivant. Performance, danse, théâtre, Presses Universitaires de Rennes, 2015, "Le spectaculaire". halshs-01421472

HAL Id: halshs-01421472

<https://shs.hal.science/halshs-01421472>

Submitted on 22 Dec 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La trahison de l'archive (Antonin Artaud)

Peut-on archiver une expérience d'écriture présumée corporelle, théâtrale, performative, bref, vitale? Telle est la question que posent les écrits d'Antonin Artaud, et singulièrement ses cahiers de brouillon dont la publication posthume souleva bien des querelles éditoriales, jalonnées de procès et d'interdictions diverses. Ces textes qu'Artaud laissa derrière lui, en un geste dont il assumait l'analogie, ces petits cahiers d'écoliers noircis à l'asile psychiatrique de Rodez puis à Ivry jusqu'à la fin de sa vie, constituent-ils à proprement parler l'archive de son œuvre?

On sait combien ces mots d'*œuvre* et d'*archive* furent pour lui problématiques. « Ce que vous avez pris pour mes œuvres n'était que les déchets de moi-même, ces raclures de l'âme que l'homme normal n'accueille pas¹ », écrivait-il en 1925, au début de sa vie littéraire, dans *le PèseNerfs*. Le terme même d'archive n'appartient pas au lexique d'Artaud. L'archive, si le mot existait, serait pour lui ce qui s'est détaché du corps vivant et qui a chu, le déchet rejeté qui revient du dehors pour me persécuter : goules et lémures, corpuscules infectés. L'idée même de création, Artaud l'a toujours honnie; elle relève du Dieu des chrétiens, ce faux demiurge qui prétend m'avoir conçu et mis au monde, alors qu'il m'a laissé tomber, jeté comme être-étron : un déchet. Ni création ni archive, donc, mais la lutte. Non pas en inventant un corps sans déchet, un corps « pur », selon ce contresens qu'on fait parfois à propos d'Artaud, mais en surgissant à nouveau, avant qu'on ne me crée, refaisant « à l'envers », comme il dit, le chemin qui précède la création. Son vœu? Qu'il devienne impossible d'opposer le geste et la trace (retombée

• 1 – Antonin ARTAUD, *Œuvres*, Quarto-Gallimard, 2004, p. 163. Désormais abrégé en Q, suivi de la page; sauf indication contraire, toutes les références aux œuvres d'Artaud sont données dans cette édition.

écrite, inscription mémorielle de ce qui se dépose), tant il est vrai que l'écrit risque toujours de virer au dépôt archivable. Pas de dépôt, donc; pas de chute des corpuscules textuels « au dépositaire interne » (Q, 1 027), version prosaïque de la déclinaison des atomes de Démocrite. Écrire est une lutte contre toute possibilité d'archivation à venir.

Ce qu'Artaud entend préserver c'est l'élan, la force du mouvement projeté dans l'espace qui précède cette trace que la main imprime au final sur la feuille (de dessin, de papier), puisqu'encore une fois, tout signe inscrit, séparé du corps vivant qui l'a produit, se fige en déchet. Il importe de lutter constamment contre l'*inscription*, cette retombée mortifère de l'expression. « La question n'étant pas pour moi de savoir ce qui parviendrait à s'insinuer dans les cadres du langage écrit, mais dans la trame de mon âme en vie », écrit-il en 1946 dans le « Préambule » à ses œuvres complètes (Q, 20). On connaît ce mot d'ordre qui traverse toute son œuvre : « substituer aux formes figées de l'art des formes vivantes et menaçantes » (Q, 525). Autrement dit, et c'est l'éternelle question qui le hantera toute sa vie : comment arracher l'art à la mort? Comment *faire vivre* enfin l'œuvre d'art? Ou encore, question inverse, mais c'est au fond la même : comment par l'art (l'écriture, le dessin, le théâtre...), me refaire un corps éternellement vivant qui se substitue au mien, ce squelette surchargé d'organes et prédestiné à la tombe, comme il le répétera à l'envi? Réponse : écrire, dessiner, danser pour faire entendre et voir la force de percussion des motscoups, rythmes, gestes sonores déchirant la page. Et du même geste, empêcher que naisse le corps anatomique (*anatemnein*, découper), ce corps coupé de l'infini, engoncé dans la forme cadrée de la vie humaine, ce corps toujours déjà en voie d'archivation,

Ce qu'il s'efforce de penser, d'écrire, de dessiner – ce qu'on appellera son « théâtre » –, c'est la possibilité d'une autre incarnation du sujet, non plus sur le modèle de la Sainte Famille chrétienne et son incrustation – « inchrystation » dans l'être, ou celui – mais c'est le même – d'une reproduction sexuée qui voue le corps au tombeau, mais comme acte jamais achevé, sans cesse rejoué : l'acte est l'envers de l'être, son exécution.

« L'âme est un suppôt, écrit-il, non un dépôt mais un suppôt, ce qui toujours se relève et se soulève de ce qui d'autrefois a voulu subsister, je voudrais dire rémaner, demeurer pour rémaner, émaner en gardant tout son reste, être le reste qui va remonter » (Q, 1 061). Le *suppôt* alors trahit l'archive : il est soulèvement de l'être, insurrection du corps, l'inverse de la chute des corps humains dans le monde phénoménal des organismes séparés. Ou encore, comme il l'affirmera dans la séance au Vieux-Colombier en janvier 1947 : « l'homme de la chute fut un être, l'homme devint un être en tombant [...]. Être suppose une ration, un arrêt, une sorte d'arrêt de mort » (O.C. XXVI, 82). Seule la force d'une écriture théâtrale en

acte, qui sans fin relance le mouvement des lettres-corpuscules peut empêcher le corps de s'anatomiser, l'archive de se constituer.

Contre la schizophrénie et ses machines corporelles, Artaud joue ainsi d'une écriture qui déploie la force d'une tension entre le son, la lettre, le dessin. Alors les mots s'appellent et se répondent, devenus acteurs vivants sur la page : « Mais que les mots enflés de ma vie s'enflent ensuite tout seuls de vivre dans le b a – ba de l'écrit. C'est pour les analphabètes que j'écris. » (Q, 21). Relier, donc; sans arrêt retisser le lien discordant entre les corpuscules corporels toujours en voie de dissociation; ne pas s'arrêter, jamais. Reprise inlassablement déplacée, procès sans fin : le même théâtre qui se répète d'un texte à l'autre, d'un dessin à l'autre, sans jamais s'accomplir, s'achever en forme. En aucun cas création d'un corps d'écriture, nouvelle naissance, refondation de l'être et de son discours, fût-il poétique. Il ne s'agit pas de se remettre au monde mais de tenir – l'espace d'un instant suspendu – l'avortement en acte de la pensée, de la figure, du discours.

L'art, pour Artaud, s'est toujours confondu avec la magie. « Si notre vie manque de soufre, c'est-à-dire d'une constante magie, écrivait-il en 1935, c'est qu'il nous plaît de regarder nos actes et de nous perdre en considérations sur les formes rêvées de nos actes, au lieu d'être poussés par eux. » (*Le théâtre et la culture*). L'année suivante, dans ses conférences mexicaines, il reprendra la même idée : les anciennes cultures indiennes savaient déceler, derrière les figures rêvées, ces forces agissantes dont l'homme occidental a perdu le secret : « Une tête d'Européen aujourd'hui est une cave où bougent des simulacres sans forces, que l'Europe prend pour ses pensées. » D'un côté donc, le regard contemplatif arrêté, la stase visuelle : l'image. De l'autre, l'énergie qui agit à distance, la poussée de l'acte : la magie. Image/Magie. C'est une anagramme, mais plus encore. Renverser l'ordre des lettres, les tordre, en pétrir la matière visuelle et sonore, c'est aussi traiter les mots comme des choses : psychose, diagnostique la psychiatrie; *poésie dans l'espace, théâtre de la cruauté, athlétisme affectif*, rétorque Artaud. Si le théâtre pour lui doit se faire *poésie dans l'espace*, c'est par défiance d'une poésie « du langage » s'adressant d'abord à l'esprit, oubliant le corps et ses émotions. Que les mots donc, redeviennent vivants et vibrants, matière sonore et visuelle, qu'ils se déploient comme des gestes physiques et concrets dans toutes les dimensions de la scène : idéogrammes, hiéroglyphes (dessins écrits, textes figurés). Ainsi les glossolalies, ces « syllabes animées » qu'Artaud invente à l'asile psychiatrique de Rodez, relèvent de cette même veine poétique et magique.

Sur les pages des cahiers de brouillon, écriture et dessins se mêlent souvent, comme s'il s'agissait de soulever la page, la creuser, la mettre en volume, déployer ses profondeurs, ses épaisseurs insoupçonnées. Alors les dimensions éclatent, l'écriture et les dessins bougent : travail des ombres portées, hachures, estompes, jeu du noir et blanc, des encres (bleues, noires, vertes), empiètement des marges, lecture

dans tous les sens bouleversant l'ordre linéaire de tout déchiffrement normé. Mise en scène des signes (dessin, écriture), mise en espace, scénographie ouverte qui désoriente le regard : multiplication des espaces et des points de vue sans synthèse possible, mobilité de l'œil et de la main. Différences des tempos auxquels le lecteur-spectateur de ces pages est soumis, selon qu'il tente de suivre de l'œil le rythme des écritures ou de contempler les dessins : ralentissements et accélérations, arhythmies et vibrations différentes. Voici revenue l'« harmonieuse discorde » des acteurs du théâtre balinais (Q, 535).

C'est bien une dramaturgie en acte qu'il entend animer à nouveau dans l'espace des cahiers : lettres, traits, rythmes corporels et vocaux. Comme il l'écrit dans l'un de ses derniers textes, « si la chimie manipule des corps abstraits de matière morte, le théâtre manipule des corps animés et concrets de sensibilité et de volonté » (*Trois textes écrits pour être lus à la Galerie Pierre*; Q, 1538). « Corps animés », « syllabes émotives », et l'écriture (graphie et dessin mêlés) est une gestuelle du corps tout entier : va-et-vient entre dehors et dedans, l'espace « vrai » où il se tient, celui de sa chambre de Rodez ou d'Ivry où il effectue les gestes magiques de son rite de création (reniflements, éternuements, crachats, gestes d'acupuncture, actes d'exorcisme et de projection des souffles) dont les traits écrits et dessinés sont la « reproduction », le « décalque » sur le papier, la trace déposée. Va-et-vient constant entre l'espace de la feuille et l'espace extérieur, le corps dessinant et le corps dessiné, le lien entre les deux qu'exercent la main qui trace et les gestes vocaux (« je souffle, je chante, je module »). Alors le cahier lui aussi bouge, se déplace, devient vivant : « d'imprécation en imprécation ces pages avancent² ».

Les cahiers de brouillon témoignent du travail de l'infra écriture chez lui, non pas l'écriture automatique comme dictée de l'inconscient (au sens où l'entend André Breton), mais l'écriture au plus près des rythmes corporels et vocaux, l'écriture qui engage le corps tout entier : la voix, la main, le geste dans la mise en place des signes tracés, dessinés, projetés sur la page. Artaud est un acteur de l'écriture. Il ne corrige pas, rature très peu ; il procède par reprise et variation, réécriture sans fin des mêmes thèmes qu'il réécoute et transfigure par échos sonores.

Question, donc, que nous pose Artaud : que serait une œuvre sans brouillon ni archive, ou mieux : une œuvre qui serait à elle-même sa propre archive, donnant à saisir dans le même geste l'avant-texte et l'à-venir de l'écrit ? Peut-être est-ce cela qu'il nomme « l'impotent-tentiel » de toute écriture : son insurmontable faiblesse, son impotence, mais aussi ce précisément qu'il faut affronter sans cesse et défaire, pour que surgisse le potentiel, l'en-puissance du non encore dit³. Comment alors

• 2 – « 50 dessins pour assassiner la magie », *Antonin Artaud, Cahiers d'Ivry*, t. II, *op. cit.*, p. 2235.

• 3 – Sur la question de l'*impotent-tentiel*, je renvoie à ce que j'ai développé dans ma préface aux *Cahiers d'Ivry février 1947-mars 1948*, t. I, « Faire affluer les démons », Gallimard, 2011, p. 10.

ne pas trahir à notre tour le soulèvement du suppôt, comment éviter qu'il ne retombe en archive, corps-mort de l'écriture sans souffle? Comment, en d'autres termes, publier ces cahiers d'Artaud sans qu'ils virent immédiatement au déchet de langue. Si toute publication risque toujours de tourner à la poubellification, comme Lacan le répéta après Joyce (*a letter, a litter*), éditer des cahiers non destinés à la publication (déchets de déchet) ne redouble-t-il pas le risque?

Ces questions, je me les suis évidemment posées avant d'entreprendre une édition des derniers *Cahiers d'Ivry*, édition qui diffère sensiblement des choix effectués par la première éditrice d'Artaud, son amie Paule Thévenin, chargée par Gallimard de la publication des *Œuvres complètes*, peu après la mort de celui-ci (le premier tome parut, après bien des aléas, en 1956). Du fait des procès intentés par le dernier ayant droit d'Artaud contestant le travail de Paule Thévenin et son droit même à publier cette œuvre, l'édition des derniers cahiers était restée bloquée pendant plus de quinze ans. Quelque 160 cahiers, rédigés entre février 1947 et mars 1948 à la mort d'Artaud, restaient à publier, ce qui fut fait en 2011.

Ces cahiers, Antonin Artaud ne les destinait donc pas tels quels à la publication; il y puisa dans les derniers mois de sa vie pour performer, à partir des ébauches jetées sur le papier, une écriture oralisée qu'il donnait à Paule Thévenin, afin qu'elle en fixe la dictée provisoire. Puis les textes étaient repris, dactylographiés, corrigés. Je renvoie ici sans y revenir à la notice éditoriale que j'ai rédigée et qui expose les différences entre les deux éditions⁴. J'indiquerai seulement ceci : ces deux éditions ne sont pas exclusives l'une de l'autre; elles se complètent. Celle de Paule Thévenin, selon des principes qui étaient ceux de son époque, tente le plus possible de donner à lire des textes remis dans un ordre lisible, parfois conjectural, sans reproduire les dessins⁵. Elle privilégie la lecture linéaire des cahiers, reformant (reconstituant légèrement parfois) textes et paragraphes. Celle que j'ai donnée est volontairement scénographique et visuelle : le petit format des cahiers oblige Artaud à de fréquents retours à la ligne qui sont respectés; la transcription reproduit l'absence de ponctuation, d'accents, les ratures; de nombreuses reproductions de pages de cahiers donnent à voir et à lire en même temps la scénographie des signes sur la page (dessin et écriture mêlés) qui caractérise la mise en espace théâtrale, graphique et rythmée des derniers écrits ritualisés d'Artaud. La lecture de

• 4 – *Cahiers d'Ivry février 1947-mars 1948* (t. I et II), « Avertissement », Gallimard, 2011, p. 15-17.

• 5 – La reproduction des cahiers et des dessins dans une édition point trop coûteuse, et donc ouverte à un grand public, n'était guère techniquement envisageable à l'époque. La publication du catalogue, *Antonin Artaud. Dessins et portrait, Paule Thévenin, Jacques Derrida*, Gallimard, 1986, y pourvoira dans une large mesure. Outre l'ensemble des grands dessins de Rodez et des portraits, il présentait au public une vaste sélection des plus beaux dessins des petits cahiers d'écolier, remarquablement reproduits et mis en page.

ces deux tomes (2 344 pages en tout) est par chaque lecteur à inventer ; l'œil y est soumis à de constants ajustements, hésitations, ruptures. Au pire, le lecteur butte et renonce : comment lire cela ? Au mieux, il trouve peu à peu un rythme et crée à l'intérieur des deux volumes sa propre lecture aventureuse, libérée des lignes et mots d'ordre. Lectureperformance silencieuse ou oralisée, pour qui le veut. Livre à interpréter, dans tous les sens du terme.

Qu'en est-il alors de l'archive Artaud ? Jusqu'à quel point peut-on suivre le désir d'un écrivain d'incarner dans son corps d'écriture le corps infini de la langue, de dresser la scène infiniment reprise où se refait le corps de langue, « un corps en érection, en état *d'éjection*, de trépidation perpétuelle » ? Analysant la logique de constitution de l'archivage, Jacques Derrida écrivait ceci : on confie l'archive à un dehors du corps, à un support externe, « mais où commence le dehors ? Cette question est la question de l'archive. Il n'en est sans doute pas d'autre⁶ ».

Qu'il y ait un dehors du texte-corps d'Artaud, l'archive publiée en est le signe. Comment faire alors pour que l'archive ne trahisse pas, pour que la page où gisent les signes, la feuille où reposent les dessins, puissent continuer à se déployer dans l'espace et bouger ? Comment éditer sans fixer mais en permettant de réinventer à chaque lecture un support suffisamment mobile et plastique, un subtil « subjectile », comme dit Artaud, pour que les phrases inscrites puissent être à tout moment reprises, remises en mouvement, entrer dans un autre ensemble provisoire de fragments mouvants ? Paris, 1933, quatrième « Lettre sur le langage » à Jean Paulhan :

Mais que l'on en revienne si peu que ce soit aux sources respiratoires, plastiques, actives du langage, que l'on rattache les mots aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance, et que le côté logique et discursif de la parole disparaisse sous son côté physique et affectif, c'est-à-dire que les mots au lieu d'être pris uniquement pour ce qu'ils veulent dire grammaticalement parlant soient entendus sous leur angle sonore, soient perçus comme des mouvements, [...] et voici que le langage de la littérature se recompose, devient vivant. (Q, 578)

• 6 – Jacques Derrida, *Mal d'Archive*, Galilée, 1995, p. 20.