

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

Etudes réunies en 2006 éditées sous la direction de
Mohamed KHABOU et Hédia ABDELKEFI

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

بحوث مجمعة في 2006 اشرفه على نشرها
محمد الخبو و هادية عبد الكافي

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

UNIVERSITE DE SFAX
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

RECHERCHES UNIVERSITAIRES

ECRITURE PICTURALE

Etudes éditées
par

Hédia ABDELKEFI et Mohamed KHABOU

Nº 5 - 6
2006 - 2007

Recherches Universitaires

Directeur :

M. Salah KECHAOU

Rédacteur en chef :

M. Mounir TRIKI

Comité de rédaction :

Mme Hédia ABDELKEFI

M. Abdelaziz AYADI

M. Mohsen DHIEB

M. Béchir LARBI

M. Mohamed Salah MARRAEKCHI

M. Ali ZIDI

Rédaction et administration :

Faculté des Lettres et Sciences Humaines,
Route de l'aéroport Km 4,5 3000 Sfax-Tunisie

Téléphone : 00216 74 671 139

Fax 00216 74 670 540

Courriel : recherches.universitaires@yahoo.fr

**« [...] Et depuis un certain jour d'octobre
1939, je n'ai jamais plus écrit sans non plus
dessiner [...] »¹ : les modalités du « déplacement
des activités créatrices »² chez Antonin Artaud et
Henri Michaux**

Lorraine DUMENIL

(Université Paris VII-Denis Diderot)

119 avenue Parmentier 75011 Paris, France

l.dumenil@wanadoo.fr

Résumé

Les œuvres d'Antonin Artaud et de Henri Michaux ouvrent un espace original où pratique picturale et pratique scripturale ne sont plus séparées que par le jeu d'un « déplacement-dégagement », pas de côté ou ligne de fuite où se configure un *continuum expressif* qui lie de manière indissociable la lettre et la pulsion graphique. Or, la mise en place de ce nouveau plan expressif se fonde sur un renouvellement de la pratique artistique qui se donne pour modèle le *geste* conjoignant graphe et signe en une même *langue directe*. Il faut alors faire droit à la force constituante du geste : en s'exprimant, le sujet se construit et destitue toute mimésis au profit de l'inscription anti-représentative et vivante de son corps sur la page. Artaud et Michaux tiennent alors ce pari insensé d'une œuvre éternellement vive puisque résidant en un geste non réductible à un ensemble de traces – au produit d'un tracé –, geste confié in fine à la l'attention patiente d'un lecteur qui saurait le faire revivre en son propre corps.

Abstract

One of the most specific aspects of the work of Antonin Artaud and Henri Michaux is the indissociable link between writing and drawing that

-
1. Antonin Artaud, « Dix ans que le langage est parti... », 1947, publié dans *Luna-park*, n° 5, oct. 1979, p. 8.
 2. Henri Michaux, « Qui il est », in *Peintures*, 1939, repris dans les *Œuvres Complètes, Tome I*, édition Raymond Bellour, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 705.

they have established in their practice: In what could be called a new *expressive continuum*, there is no more than a slight “déplacement-dégagement”, to quote the title of a book by Michaux, between the letter and the graphical impulse. This article intends to show that this original artistic expression can be apprehended as a *gesture*, considering that the gesture is a way of expression that is prior to the separation between the sign and the grapheme: The gesture does not belong to the *mimesis* era and allows the subject to really and literally express himself on paper. Indeed, Artaud and Michaux have this incredible dream: They wish to create a work that could live forever, a work that would not be the result of a putting together of signs but a true gesture finally left to the attentive care of a reader capable of making it live again in his own body.

Dans l'évolution la plus récente, les frontières entre les genres artistiques fluent les unes dans les autres, ou plus précisément : leurs lignes de démarcation s'effrangent³.

La modernité est pour T.W Adorno ce moment décisif où l'Art, s'extrayant de la scène représentative traditionnelle, s'efface derrière une « correspondance entre les arts » à partir de ce qu'il appelle leur « effrangement ». Il est en effet tout à fait intéressant de remarquer qu'au moment même où il fait le constat d'un « effrangement » entre les arts qui caractériserait l'époque moderne, Adorno établit un rapport qui nous semble fondamental entre cet « effrangement » et une certaine « crise de la représentation » : si les arts voient leurs lignes de démarcation respectives devenir floues, c'est que la validité de la scène représentative se trouve, avec l'avènement de cette troublante et difficilement situable « modernité »⁴ à laquelle il se réfère, violemment mise à mal.

Or il nous semble que l'inscription d'une telle modernité se donne précisément à lire dans les œuvres des écrivains français

3. Adorno, in « L'art et les arts », conférence prononcée à l'Académie des arts de Berlin le 23 juillet 1966, initialement publiée à Berlin dans *Anmerkungen zur Zeit*, n° 12, 1967. Première traduction française publiée à Rennes dans *Pratiques* n° 2, automne 1996, repris en 2002 dans un recueil paru chez Desclée de Brouwer, *L'Art et les arts*.

4. Où faire commencer cette « modernité » où l'effacement progressif des frontières entre les arts se nouerait à l'apparition des premiers signes d'une crise de la représentation ? A Mallarmé sans doute, mais ce point nécessite de toute évidence des développements que l'espace de cet article ne saurait nous permettre.

Antonin Artaud et Henri Michaux, en tant que s'y appréhende une « crise moderne des identités »⁵ qui remet en cause les différents principes de figuration, bouleversant par là-même la répartition de la scène représentative traditionnelle.

Face à la prise de conscience que le sujet est traversé de « passages » (Michaux), que le corps humain ne se limite plus au carcan de l'anatomie mais qu'il est une « multitude affolée » (Artaud), il apparaît en effet à ces deux auteurs que les modes habituels de figuration ou de représentation ne sont plus adéquats à la nouvelle réalité de ce sujet éclaté.

L'impératif serait alors pour eux de mettre en œuvre un procès de *défiguration expressive*: écriture des « passages » fidèle au « transitoire » de l'être chez Michaux, « pèse-nerfs » et exercice de la cruauté chez Artaud auraient ainsi pour tâche de défigurer les modes de représentation traditionnels afin de produire une *mimesis* adéquate de ce sujet moderne.

Dix ans que le langage est parti [...] / Comment ? / Par un coup [...] / anti-dialectique / de la langue / par mon crayon noir appuyée / et c'est tout. / [...] Et depuis un certain jour d'octobre 1939 je n'ai jamais plus écrit sans non plus dessiner. / Or ce que je dessine / Ce ne sont plus des thèmes d'Art transposés de l'imagination sur le papier [...] / Ce sont des gestes, un verbe, une grammaire [...].⁶

Ce qui s'entend ici est suffisamment singulier pour qu'on s'y arrête. Il ne s'agit pas de relever la mobilité artistique d'un écrivain qui serait *aussi* dessinateur, dans la perspective d'une complémentarité entre les arts (ainsi Stendhal précisant par le dessin dans *La vie de Henri Brulard* ce que l'écriture échoue à situer) ni même le paradoxe d'une impulsion graphique qui pourrait s'appliquer indifféremment à l'écriture ou au dessin (on pense ici à ce que Georges Didi-Huberman dit de la pratique hugolienne où le même instrument, la plume, peut produire un trait ou un signe graphique⁷): ce qui nous intéresse est le lien

5. L'inscription de Henri Michaux et d'Antonin Artaud dans ce contexte de « crise moderne des identités » a été décrite en divers lieux par Evelyne Grossman (voir notamment *La Défiguration*, Paris, Minuit, 2004).

6. Artaud, « Dix ans que le langage est parti... », in *Luna-park*, n° 5, oct. 1979, p. 8 [nous soulignons].

7. Dans une conférence inédite tenue à l'ENS-LSH de Lyon en 2002.

indissociable qui est affirmé entre l'écrire et le dessiner (« Je n'ai jamais plus écrit *sans* non plus dessiner »).

Artaud ouvre par cette déclaration un espace original où pratique picturale et écriture ne seraient séparées que par le jeu d'un « déplacement-dégagement »⁸, pour reprendre le titre d'un écrit de Michaux –, pas de côté ou ligne de fuite qui configure un espace inédit placé sous le signe de la *pluralité expressive*. On remarque en effet que c'est d'un même mouvement, qui est celui d'une *déterritorialisation*, que chaque art s'extrait de sa stricte appartenance à un genre défini et entre dans une zone d'indiscernabilité avec un autre : c'est en s'« appuy[ant] » sur le dessin (le « crayon noir ») que la « langue » abandonne le pur langage, la *lettre* se voyant débordée, ou *déportée*, du côté du *graphique*.

Il nous semble toutefois que si Artaud assigne à la configuration de ce nouveau plan expressif la loi d'une radicalisation chronologique, le processus d'*attraction* entre les arts dont il fait état se laisse appréhender bien avant ce « jour d'octobre 1939 » dont fait état le poète dans la reconstitution mythobiographique de soi qu'il entreprend lors des années d'internement à Rodez.

Ainsi, loin de considérer qu'à une « première manière », qui correspondrait à la période pré-ruthénoise, où dessin et écriture se doubleraient sans interférer succéderait une « seconde manière » datant de 1939, il semble que la pratique des « sorts », initiée dès 1937, constitue la première manifestation d'une intrication entre le graphe et le signe. Lors d'un voyage en Irlande, Artaud se met en effet, à l'été 37, à envoyer à ses amis et ennemis des « sorts », sortes de feuilles de papier brûlées où se mêlent textes et dessins. Cette pratique « magique » sera poursuivie en 1938 à l'asile de Ville Evrard où Artaud est interné à son retour d'Irlande, avant de se voir peu à peu intégrée à la pratique épistolaire du poète qui commence à parsemer ses lettres de petits signes graphiques d'exorcisme (comme la lettre grecque « tau » ou la représentation de sa fameuse canne⁹) supposés protéger les destinataires de sa

8. Il s'agit là du titre d'un ouvrage de Michaux paru en 1985 chez Gallimard.

9. Il s'agit de la canne de Saint Patrick qui devient pour Artaud, à partir de 1937, le signe magique au moyen duquel il entend repousser les « forces d'envoûtements » qui l'assaillent et protéger ses proches que les « envoûteurs » ne manqueraient pas de poursuivre également. Ayant perdu

correspondance. Cette imbrication organique entre le texte et le dessin deviendra alors une constante de l'œuvre d'Artaud, se poursuivant dans les « dessins écrits » des cahiers de Rodez ainsi que dans les nombreux portraits et autoportraits réalisés par l'artiste où des mots « s'encartent » dans les images, constituant ainsi ce que nous pourrions appeler, à la suite de Raymond Bellour, des « machines à mots-images »¹⁰. Interrogé sur ces portraits à l'occasion d'une exposition, Artaud les qualifie de « mélanges de poèmes et de portraits, d'interjections écrites et d'évocations plastiques [...] »¹¹. On pense ainsi au *Portrait de Jany de Ruy*¹² réalisé par Artaud en juillet 47 où, de part et d'autre et même parfois *sur* le portrait de Jany viennent « s'encarter » des lignes d'écriture à peine lisibles qui suscitent la représentation plastique tout en entrant dans un rapport très conflictuel avec elle puisque chaque système semble nuire à la lisibilité de l'autre.

Les textes de Michaux présentent également dès leurs *commencements* d'étonnantes ressources visuelles que l'œuvre toute entière s'attachera à déplier. Dès 1927, l'écrivain s'attache à restituer à la *lettre* son affinité avec la pulsion *graphique*¹³ au travers d'« essais d'écriture », une encre de Chine

cette canne, Artaud n'aura de cesse de forger de nouveaux moyens d'exorcisme, la représentation figurée de cette canne dans les lettres étant en ce sens considérée comme un signe magique de protection. Artaud ajoutera bientôt d'autres dessins et petits graffitis incompréhensibles dans ces missives, avec toujours cette même valeur magique de « gris gris ».

10. Raymond Bellour, *L'entre-image 2*, Paris, POL, 1999, p. 46, à propos des films de Chris Marker.
11. « Le visage humain », texte accompagnant le catalogue de l'exposition qui se tint à la galerie Pierre du 4 au 20 juillet 1947. Il est d'ailleurs remarquable à cet égard qu'Artaud tint à lire, ou plutôt à crier des poèmes devant ses tableaux lors de l'exposition, comme si l'image ne pouvait pas vivre sans la voix. Et de fait, des rapports complexes entre visible, lisible et audible sont également repérables très tôt dans la pratique d'Artaud, notamment au travers du travail des glossolalies où s'exprime une pure vocalité corporelle asignifiante dégagée de toute logique discursive. S'il est pour lui nécessaire de rétablir le lien entre graphe et signe, il s'agit en effet également de réintroduire la *voix* dans le dessin et le texte.
12. Référence n°101 dans le catalogue établi par Paule Thévenin et Jacques Derrida, *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986.
13. Voir Anne-Marie Christin qui montre, dans *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995, qu'il y aurait deux origines de l'écriture : d'une part la parole, origine usuellement reconnue (cf. Saussure et la critique

singulièrement intitulée « Narration » ainsi qu'un « Alphabet » fictif qui jouent tous deux sur l'ambiguïté entre dessin et écriture.

L'intrication entre le dessin et l'écriture deviendra alors l'un des pôles majeurs de la pratique de Michaux, comme le montrent les cinq grands recueils de « mouvements », « rythmes » et « traits »¹⁴ où l'artiste élève à une rare puissance d'indistinction le travail du signe. A partir du début des années 50 et jusqu'à la fin de sa vie, Michaux couvre en effet des pages entières de ce qu'il appelle indifféremment « signes », « groupes de traits » ou encore « caractères », la seule constante étant que ces manifestations graphiques sont à la fois qualifiées d'« écriture » et de « dessin »¹⁵. Participant d'une imbrication organique entre pratique picturale et poétique, ces étranges figures se situent au point même où écriture

qu'en donne Derrida dans *La Grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « critique », 1967), d'autre part l'image, origine refoulée. Ainsi « l'écriture est née de l'image, et que le système dans lequel on l'envisage soit celui de l'idéogramme ou de l'alphabet, son efficacité ne procède que d'elle » (*op. cit.*, p. 5).

14. Voir *Mouvements, Parcours, Par la voie des rythmes, Saisir et Par des traits*, publiés respectivement en 1951 à Paris chez Gallimard, en 1955 à Paris chez Le point cardinal et en 1974, 1979 et 1984 à Montpellier chez Fata Morgana. Si *Mouvements, Saisir et Par des traits* comprennent à la fois pages de graphes et pages écrites (qu'il s'agisse de poèmes, comme dans *Mouvements* ou dans la première partie de *Par la voie des rythmes*, d'« essai » commentant ces signes, comme dans la dernière partie de *Par la voie des rythmes* ou bien même d'une intrication sur la même page, partagée en deux, de graphes et de mots, comme dans *Saisir*), *Parcours* et *Par des traits* se présentent comme de purs recueils de graphes. On peut, par ailleurs, rappeler qu'en marge de cette pratique du défilement des signes, Michaux interroge l'intrication entre l'image et le texte à travers une autre pratique, celle de la « description », de la « méditation » à partir de dessins et de peintures, qu'il s'agisse de ses propres dessins, comme dans la section « Dessins commentés » de *La nuit remue* ou d'une production picturale exogène, comme dans *Lecture de huit lithographie de Zao-Wou-Ki, En rêvant à partir de peintures énigmatiques* (sur les peintures de Magritte) ou encore *Les ravagés* (méditation à partir de dessins d'aliénés).
15. « Quelques personnes s'étaient dans cette écriture intéressés à des groupes de traits par-ci par-là [...] » et plus loin, alors qu'il renâcle à agrandir ses traits, comme son éditeur le lui a demandé : « Peut-on agrandir une écriture ? [...] L'ampleur du geste, réclamé par les caractères qu'on voulait plus grands, avait changé l'esprit du dessin [...] », in « Dessiner l'écoulement du temps », texte de *Passages* où Michaux revient sur la genèse de *Mouvements*, in *OCII*, p. 372. On y remarquera l'équivalence assumée entre « écriture » et « dessins », deux termes mobilisés pour désigner la même réalité plastique.

et dessin se rejoignent en une commune origine graphique. Le jeu visuel entre écriture et dessin instauré par les « alphabets fictifs » des années 20 trouve alors son point d'aboutissement dans un recueil comme *Parcours* où « l'ordonnement de signes l'un à la suite de l'autre, plus ou moins groupés en séquences, elles-mêmes plus ou moins rangées l'une sous l'autre » fonctionne, selon René Bertelé qui écrit une Préface à cet ouvrage sans mots, « un peu comme les lignes d'une page d'écriture »¹⁶. Le travail graphique de la ligne simule en effet dans ce recueil l'effet visuel d'une écriture, ce jeu se poursuivant dans *Par la voie des rythmes*, où les signes parodient la disposition typographique canonique d'un ouvrage littéraire puisque cinq chapitres ainsi qu'une page de titre et une table des matières y sont symboliquement figurés à l'aide de signes.

A l'évidence, devant ces pages de signes, l'hésitation demeure : s'agit-il de pages d'écriture ou de dessins ? Si ces « traits », « caractères » et autres « rythmes » peuvent, dans un premier temps, s'appréhender comme un catalogue de formes semi-figuratives où affleurent des contours humains et animaux, ils ont également à charge de composer un embryon de lexique non verbal – Michaux affirmant dans *Saisir* vouloir « faire un abécédaire dont le verbal serait entièrement exclu »¹⁷ –, et donc une sorte d'écriture non linguistique, comme s'il s'agissait de composer une nouvelle langue à partir de signes graphiques. Ici se révèle l'utopie d'une langue idéogrammatique qui innerve toute la pratique de Michaux depuis *Un barbare en Asie* jusqu'aux *Idéogrammes en Chine* en passant par le projet énoncé dans la rubrique « Ouvrages en préparation du même auteur » de *Plume* : « Rudiments d'une langue universelle idéographique contenant neuf cent idéogrammes et une grammaire ». Si l'idéogramme intéresse tant Michaux, c'est évidemment qu'en raison de sa double nature d'image et de mot il permet de transcender une séparation radicale entre deux régimes de signes opposés : à mi-chemin du signe conventionnel de la langue et du signe analogique de la représentation, l'idéogramme nourrit chez Michaux l'utopie d'une langue mixte qui serait faite de l'un et de l'autre puisque antérieure à toute séparation entre le graphe et le signe. Cette langue aurait pour paradoxale particularité

16. Préface de *Parcours*, in *OCIII*, p. 432.

17. *OCIII*, p. 959.

d'être à la fois universelle – d'où l'idée d'un « dictionnaire » de signes – et absolument singulière, non répétable et non assimilable par un tiers, puisque participant, en tant que « mouvement » graphique, du corps même de l'artiste, nous y reviendrons dans la seconde partie de notre propos.

La production mescalinienne¹⁸ témoigne quant à elle d'une autre manière de lier pratiques picturale et scripturale chez Michaux. Que ce soit dans les fragments du « manuscrit primordial » de *Misérable Miracle* où le sujet écrit et dessine sous l'effet de la drogue ou bien dans un ouvrage qui retrace de manière rétrospective l'expérience comme *Paix dans les brisements*, ce qui se donne à voir ne réside plus dans le défilement de signes mixtes comme dans les recueils de signes et de traits mais dans une alliance très particulière, dans un même espace plastique, de texte et de dessin¹⁹. *Paix dans les brisements* propose ainsi une variante très intéressante de l'intrication entre dessin et écriture chez Michaux : le texte original, qui imite en cela le rouleau chinois ou japonais, se présente sous la forme d'un immense dessin qui se déroule, révélant aux yeux du lecteur un dessin central qui figure un sillon (le fameux sillon mescalinién) autour duquel s'agglomèrent des mots manuscrits²⁰.

18. A partir des années 50 et pendant plus de trente ans, Michaux expérimente sur son propre corps l'effet de drogues comme la mescaline, le hachisch ou encore le péyolt. De nombreuses œuvres, manuscrits originaux résultant d'une prise de notes pendant l'expérience, textes rétrospectifs comme *Misérable Miracle* (1956), *L'infini turbulent* (1957) ou encore *Connaissance par les gouffres* (1966) ainsi que des dessins mescaliniens témoignent dans le corpus michaldien de cette aventure.

19. Michaux avait recours, dans les cahiers d'expériences mescaliniennes, à un « crayon gras » glissant plus vite sur le papier qu'un crayon normal, ce qui favorisait la fusion entre le texte et le dessin.

20. Comme l'écrit Raymond Bellour dans une formule qui entre directement en écho avec ce qu'Artaud dit de ses propres « dessins écrits » des cahiers de Rodez, dans les textes mescaliniens de Michaux « les mots s'encartent dans les dessins, s'incorporent à l'image » (Raymond Bellour dans sa notice de l'édition pléiade des œuvres de Michaux, *OCII*, p. 1283). Il est en effet étonnant de constater la proximité des fragments extraits du « manuscrit original » des notes de la drogue de Michaux et certaines pages des cahiers de Rodez.

La raison du continuum : passage du sémantique au pragmatique

La crise moderne de la représentation que nous relevions au début de notre analyse aboutit donc, chez Artaud et Michaux, à la création d'un « nouveau langage », continuum expressif qui échappe aux répartitions traditionnelles de la scène représentative²¹.

Or il nous semble que la constitution de ce nouveau plan d'expression s'origine chez ces deux auteurs dans une violente critique du langage. Pour Artaud et Michaux, la parole serait de tout temps déjà « soufflée »²², ce qui signifie non seulement, comme nous l'avons indiqué, qu'il existe un décalage entre la nouvelle réalité existentielle de celui qui « n'est pas seul dans sa peau »²³ et le langage qui aurait à charge de la dire, mais aussi que l'homme est enfermé dans un réseau de significations pré-établies qui empêchent le déploiement d'un langage – et donc d'une pensée – propre²⁴.

Cependant, si le langage semble confesser une inaptitude fondamentale à recueillir l'inscription du propre, la pratique picturale fait, quant à elle, l'objet d'un constant éloge de la part de ce deux artistes : elle aurait ce mérite, selon Michaux, de « déconditionne[r] » de la « culture exclusivement verbale »²⁵ et constituerait, pour Artaud, un « exorcisme de malédiction, une vitupération *corporelle* contre les obligations de la forme spatiale, de la perspective, de la mesure, de l'équilibre, de la dimension »²⁶. Il y a en effet dans le dessin et la peinture une force expressive directement ancrée dans le corps, extérieure à celle qui soutient l'écriture.

21. Lorsque ce terme apparaît sous la plume de Michaux dans la Postface de *Mouvements*, il est en effet associé à la création des signes qui composent le recueil, signes qui sont des « compositions d'idéogrammes », mixtes donc, on l'a dit, entre l'image et le mot.

22. Voir Jacques Derrida, « La parole soufflée », in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, rééd. coll. « Points ».

23. Michaux, *Qui je fus*, in *OCI*.

24. « Maîtresse, la langue couvrira tous les besoins : ainsi font les tyrannies./ Les menottes des mots ne se relâcheront plus. » (Michaux, *Par des traits*, in *OCIII*, p.1283).

25. Michaux, *Emergences-Résurgences*, in *OCIII*.

26. Artaud, 1947 [nous soulignons].

S'opposant à la longue tradition logocentrique, la pratique picturale ferait alors figure d'*analogon* pour la pratique scripturale : s'inspirant de la pratique graphique, l'écriture devrait rétablir, par l'irruption de l'immédiat du corps, un lien direct avec son émetteur, un lien *corporel* dont elle a historiquement été privée.

Écoutons Michaux :

Le déplacement des activités créatrices est un des plus étranges voyages en soi qu'on puisse faire.

Etrange décongestion, mise en sommeil d'une partie de soi, la parlante, l'écrivante (partie, non, système de connexions plutôt). On change de gare de triage, quand on se met à peindre²⁷.

Le dessin posséderait ainsi une fonction critique vis à vis du langage et servirait à « s'élancer d'un lieu qui soit préalable au langage »²⁸, car, pour reprendre le mot de Ponge dans ses *Proèmes*, « on ne sort pas des arbres par des moyens d'arbres » : s'il est impossible de sortir du langage par le langage, il devient alors nécessaire de *déplacer* l'activité créatrice. Contre la « colle » des mots, il faudrait donc faire valoir le « dégagement » des « rythmes » et autres « traits ».²⁹

Il apparaît cependant, à la lecture de nombreux tests des deux auteurs, que plus qu'un privilège accordé au dessin, il en va d'une union des deux activités³⁰. Pour comprendre cette complémentarité,

27. « Qui il est », in *Peintures*, 1939, *OCI*, p. 705.

28. Max Loreau, dans un article qui a fait date sur Michaux, « La poésie, la peinture et le fondement du langage » in *La peinture à l'œuvre et l'énigme du corps*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1980, p. 35-37. Selon le critique, la peinture naîtrait de l'échec de la poésie : « Il faut plonger avant les mots, reprendre tout par le début, retourner à la source, à la Décision initiale, à la violence inaugurale, muette. Michaux ne sera au bout de ses peines que lorsque, ayant réussi à briser l'étau du concept, il sera devenu *initium* [...]. Il est donc capital de détruire le langage dans sa forme donnée [...] de se tourner vers un langage insignifiant au sein duquel la seule figure admise est celle qui représente l'absence de toute figure finie [...] Michaux se prépare donc à peindre ».

29. Nous renvoyons ici aux deux ouvrages de Michaux déjà cités : *Par la voie des rythmes* et *Par des traits*.

30. Ainsi, dans le poème l' « Homme-bombe » de Michaux (in « Liberté d'action », *La vie dans les plis*, in *OCII*, p. 171), on peut lire « Mais il est temps de me taire. J'en ai trop dit. / A écrire on s'expose décidément à l'excès. / Un mot de plus, je culbutais dans la vérité. / D'ailleurs, je ne tue plus. Tout lasse, encore une époque de ma vie de finie. Maintenant je vais peindre, c'est beau les couleurs quand ça sort du tube, [...] c'est comme du

nous formulons l'hypothèse que la pratique artistique se pense chez Michaux et Artaud en terme de *geste* conjoignant graphe et signe en une même langue directe.

Relisons ce fragment du texte d'Artaud de 1947 décisif pour comprendre la nature de ce « nouveau langage » :

Or ce que je dessine / Ce ne sont plus des thèmes d'Art transposés de l'imagination sur le papier [...] / Ce sont des gestes, un verbe, une grammaire...³¹.

Et Artaud poursuit :

[...] pas un [de ces dessins] qui ne réponde à une *activité physiologique réelle*, / qui n'en soit / *non pas la traduction figurative* / mais quelque chose comme le crible efficace, / sur le papier *matérialisé*³².

Le partage traditionnel entre les arts qui régit la scène de la représentation (l'écriture comme représentation arbitraire et abstraite du réel, l'image comme représentation analogique) est transcendé en direction du « geste », terme clé qui établit, dans la déclaration d'Artaud, la médiation entre le « dessin » et le « verbe ». Il ne s'agirait donc plus pour Artaud de *signifier* (dessins qui seraient des « thèmes d'art transposés de l'imagination sur le papier » ou une « traduction figurative ») : l'acte de création serait *ex-expression littéralement corporelle* (« activité physiologique réelle ») du sujet en ses gestes. On pense ainsi aux « gribouillis » d'Artaud dans les cahiers qui sont une sorte de mouvement réflexe entre le signe et le graphe, gribouillis qui rejoignent exactement les pages de « Mouvements » de Michaux qu'il décrit ainsi :

On me poussait à reprendre mes compositions d'idéogrammes, [...] progressivement les formes « en mouvement » éliminèrent les

sang ». Si le début du texte livre une apparente condamnation de l'écriture, liée au meurtre, et un éloge de la peinture, la dernière phrase les fait se rejoindre dans la mention du « sang » (Michaux a remplacé « sève » par « sang »)

31. On trouve une formule exactement similaire chez Michaux dans « Signes », in *OcII*, p. 431 : « Il faut maintenant que je parle de mes *signes*. [...] J'en fis des milliers, il y a bientôt deux ans [Michaux fait ici référence à *Mouvements*]. Mais étaient-ce des *signes* ? C'étaient des *gestes*, les *gestes* intérieurs [...]. Tout cela était peut-être dérobade devant le signe, devant ce qu'il a de fixe, d'échangeable, permettant de recevoir comme de donner [...] ». [Nous soulignons].

32. Artaud, in *Luna-Park*, *art. cit.* [Nous soulignons, Artaud souligne seulement « matérialisé »].

formes pensées [...]. Les dessins [m'ont] libéré des mots, ces collants partenaires [...] aussi vois-je en eux un nouveau langage, tournant le dos au verbal, des libérateurs[...] Ils [produisent] une écriture inespérée, soulageante, où [je] pourra[i] enfin m'exprimer loin des mots, des mots des autres³³.

On voit ici qu'à l'instar d'Artaud, Michaux semble renoncer aux formes signifiantes (les « formes pensées », ces « pages de signes » du début qui étaient des « mouvements stabilisés, arrêtés, interrompus »³⁴) pour laisser libre cours à des « mouvements » liés au corps qui lui permettraient de réellement « s'exprimer ». Renouant avec un fonctionnement corporel, l'expression devient de fait une énonciation qu'on peut dire *performative*³⁵, un *geste* qui permet au sujet de *s'atteindre*. Le geste poétique est en effet perçu par Artaud et Michaux comme un *événement* où le sujet entre dans un rapport d'homologie avec son œuvre qui le constitue dans le temps même où elle est produite. On remarque ainsi une évolution dans la pensée sémiotique des deux artistes qui finit par affirmer le *geste* contre le *signe*³⁶ et rêve d'un geste paradoxal qui serait un signe non archivé³⁷ non plus lié au code mais au corps, non plus pris dans le procès de signification qui est celui de la langue mais immédiatement signifiant en tant qu'il serait une manifestation du corps, une *empreinte*.

Il faut alors faire droit à la force constituante du geste : en s'exprimant, le sujet se construit. C'est ce qu'indique Artaud lorsqu'il écrit que « ce sont les gestes qui font l'âme et non l'âme

33. Michaux, « Postface » (non reprise) de *Mouvements*, in *OCII*, p. 548. C'est dans *Mouvements* que Michaux qualifie pour la première fois à sa production graphique en terme de « geste » [nous soulignons]. Dans ce texte, les signes ne sont plus liés à l'utopie idéographique mais sont devenus signes du corps.

34. « Dessiner l'écoulement du temps », *Passages*, in *OCII*, p. 375.

35. En détournant ce terme de la signification qu'il a dans la pragmatique austinienne.

36. « [...] pas de *signes*, / des *gestes* en action dansée, / manuelle / de longue durée », Artaud, in *OCXXV*, p. 11 [nous soulignons].

37. « [...] gestes [...] / gestes du défi et de la riposte / de l'évasion hors des goulots d'étranglement / signes / [...] non d'archive et de dictionnaire du savoir / mais de torsion, de violence, de bousculement / [...] signe pour retirer son être du piège de la langue des autres / signes non comme on copie / [...] Signes pour retrouver le don des langues / la sienne au moins, que, sinon, qui la parlera ? [...] », Michaux, *Mouvements*, repris dans *Face aux verrous*, in *OCII*, p. 435

qui fait les gestes »³⁸ et qu'il faut « toujours agir sous peine de ne plus exister »³⁹, constat auquel fait directement écho un passage de *Mouvements* où Michaux parle de ses « gestes »:

[...] leur mouvement devenait mon mouvement. *Plus il y en avait, plus j'existais, [...] j'envahissais mon corps*⁴⁰.

A travers le geste, le sujet se refait un corps, « gagne son innéité corporelle »⁴¹ en « procédant à sa propre reconfiguration sur un nouveau plan »⁴², comme l'écrit Artaud qui considère ses cahiers de Rodez comme une entreprise de réfection corporelle : « Qu'est-ce qui m'a pris de dire que ce n'était pas sérieux ces 150 cahiers de travail / [...] en travaillant ainsi je me suis donné / un autre corps / et ça / c'est sérieux »⁴³. Le geste poétique est donc conçu comme une action *efficace*⁴⁴ : les « gris-gris » et autres « sorts » forgés par Artaud lui permettent d'« en revenir à l'homme », de construire le « totem inné de l'homme »⁴⁵.

Or la crise de la représentation qui a conduit Artaud et Michaux à mettre en place ce continuum expressif qui permette un « devenir-sujet »⁴⁶ dans la création artistique aboutit, c'est ce que nous montrerons pour finir, à l'émergence d'une *expression défigurante* qui pose le problème de la lisibilité de ces œuvres.

38. Artaud, in *OCXVIII*, p. 164. Cette phrase entre en résonance avec ce que Jacques Derrida écrit dans « Forcener le subjectile » : chez Artaud « L'être s'annonce à partir de la jetée et non l'inverse », in *Antonin Artaud, dessins et portraits, op. cit.*, p. 63.

39. Artaud, in *OCXXI*, p. 306.

40. Michaux, « Postface de *Mouvements* », in *OCII*, p. 548.

41. Artaud, in *OCXVII*, p. 225.

42. Artaud, in *OCXVIII*, p.9.

43. Artaud, in *OCXXIV*, p. 126.

44. Le terme revient souvent sous la plume d'Artaud (« *L'efficacité* que mes opérations de reniflement et d'inspiration pulmonaire ont toujours eue dans la réalité [...] », in *OCXXV*, p. 189, nous soulignons) et constitue le leitmotiv d'un poème de Michaux, « A travers mers et désert » : « efficace est mon action » (in « Poésie pour pouvoir », section de *Face aux verrous*, in *OCII*, p. 444).

45. Artaud, *Luna Park*, art. cit. A propos de ses dessins Artaud y écrit en effet : « Que signifient-ils ? / Le totem inné de l'homme. / Les gris-gris pour en revenir à l'homme ».

46. Ou plutôt un « devenir-non-sujet » tant il est entendu qu'Artaud et Michaux ne se situent absolument pas dans une problématique d'une quelconque réappropriation ontologique de soi.

L'expression défigurante, la place du lecteur

Refusant le durcissement du *geste* en *signe* qui constituerait une *œuvre*, Artaud et Michaux luttent donc contre le devenir-trace de ce geste, cette *historicité* irréductible de l'empreinte constituante qui finirait par s'objectiver en trace (voire en système de traces, ce système de traces qu'est d'ailleurs déjà la langue à partir de laquelle ces auteurs produisent leurs textes, alors que Michaux veut « retirer son être du piège de la langue des autres »). Artaud et Michaux sont donc amenés à reconduire sans cesse l'inscription constituante du corps dans un nouveau geste, une nouvelle empreinte, selon la loi d'une « *énergétique* inlassable qui n'a pas d'autre but que d'empêcher la mémoire de se constituer afin de faire toujours du neuf »⁴⁷. La production d'un idiome absolument personnel et non répétable serait peut-être alors le seul moyen d'échapper à l'inscription du geste dans le système du sens qui figerait et fixerait le sujet⁴⁸.

Se pose alors la question de la réception de ce nouveau plan d'expression où signes pictographiés et graphèmes entrent en résonance : quel regard porter sur ces œuvres, comment appréhender ce « voisinage de la figure et du texte » qui, comme l'écrit Anne-Marie Christin, nous oblige à nous « interroger *simultanément* sur un voir et sur une lecture »⁴⁹. En effet, si les arts entrent dans des processus de convergence, il n'en va jamais d'une confusion, d'un isomorphisme ou d'un processus de synthèse des arts. Un étrange *rapport* se noue entre le visible et l'énonçable, et l'on peut ainsi considérer, dans la lignée des analyses de Hubert Damisch, qu'il y aurait moins chez ces deux artistes « transposition d'un système de signes à un autre que traversée réciproque du texte par l'image et de l'image par le texte »⁵⁰.

Mais n'y a-t-il pas alors le risque que visibilité et lisibilité s'escamotent l'une l'autre, et ne pourrait-on pas reprendre à notre compte la question que Jean-Louis Schefer pose aux « dessins

47. Artaud, in *OCXX*, p. 77 [nous soulignons].

48. On retrouve donc ici cette idée d'une langue idéographique personnelle dont rêvait Michaux dès ses « commencements ».

49. *Op. cit.*, p. 176 [nous soulignons].

50. Hubert Damisch, préface à l'ouvrage de Meyer Schapiro, *Les mots et les images- Sémiotique du langage visuel*, Paris, Macula, 2000.

écrits » d'Artaud : « dans quel sens lire ? »⁵¹, en lui ajoutant l'interrogation corollaire, dans quel sens voir, comment regarder ?

Si, comme l'écrit Marie-Claire Ropars, « figurer insiste sur la visibilité d'une représentation, alors que représenter mettra l'accent sur le statut d'imitation requis par la chose présentée »⁵², on trouve bien chez Artaud et Michaux une *expression défigurante* qui met en œuvre des images méconnaissables, des configurations discursives qui ne font plus figure, qui ne sont plus lisibles par l'œil.

A travers les interrogations que soulève chez lui la publication des œuvres dites mescaliniennes, Michaux est confronté directement à ce problème de l'éventuelle illisibilité de ses œuvres. Dans l'avant-propos de *Misérable Miracle*⁵³, Michaux explique que si le « texte primordial », composé de notes prises lors de l'expérience mescalinienne, « traduisait directement et à la fois le sujet, les rythmes... », il était pourtant impossible de le publier tel quel car il était « plus sensible que lisible, aussi dessiné qu'écrit »⁵⁴ :

Lancées vivement, en saccades, dans et en travers de la page, les phrases ininterrompues, en syllabes volantes, effilochées, tiraillées, fonçaient, tombaient, mouraient. Leurs loques revivaient, repartaient, filaient, éclataient à nouveau. Leurs lettres s'achevaient en fumées et disparaissaient en zigzags. Les suivantes, discontinues pareillement, continuaient de même leur récit troublé [...]. Parfois des mots se soudaient sur-le-champ. « Martyrissiblement » par exemple me venait et me revenait [...] (« Avant propos » de *Misérable miracle*, in *OCII*, p. 619-620).

A regarder les quelques pages qui subsistent de ce manuscrit initial⁵⁵, on constate qu'elles sont très proches des cahiers d'Artaud : à la limite du dessin, le texte y bascule dans un espace entre lisible et visible où les mots en formation se donnent comme de purs signes graphiques. Dans les deux cas, le lecteur dérouté ne sait plus comment regarder la page (non pas, semble-t-il, dans les « notes de la drogue » de Michaux, de haut en bas, mais en diagonale et de gauche à droite) ni comment la lire (puisque le

51. « ...cet essoufflement de la conscience... » in *Choses écrites*, Paris, P.O.L., p. 360.

52. Marie-Claire Ropars, *L'idée d'image*, op. cit., p. 57.

53. *OCII*, p. 619.

54. Michaux, « Avant propos » de *Misérable Miracle*, in *OCII*, p. 619.

55. Elles sont exposées dans la troisième section de *Misérable Miracle*, in *OCIII*.

texte, qui s'abolit en graphe, ne présente plus de signification directement reconnaissable).

Cependant, Michaux affirme que ce « texte primordial » « ne pouvait suffire ». Cette déclaration est énigmatique, car elle laisse penser que l'artiste aurait de lui-même renoncé à publier ces pages telles quelles. S'il est certes évident, comme l'a remarqué Michaux dans l'« Avant-Propos » de *Misérable Miracle*, qu'une « grande difficulté » – ce qu'il appelle « le mur de la typographie » – compliquait la reproduction de ce manuscrit – le texte original ne pouvant pas, *pour des raisons techniques*, être publié tel quel – on peut cependant supposer qu'il y avait également chez cet artiste une certaine volonté de rendre la production mescalinienne lisible et accessible⁵⁶. Or ce souci de lisibilité n'est évidemment pas partagé par un artiste comme Artaud : si, dans le cas des cahiers de Rodez, il est évident que la publication Gallimard ne peut pas rendre le mélange du texte et du dessin, il est pour autant certain qu'Artaud n'a pas cherché à retravailler ses textes en vue d'une éventuelle lecture – et pour cause, ces cahiers n'étant initialement pas destinés à la publication. Il n'est pour autant pas rare de trouver, dans des textes écrits quant à eux dans l'optique d'une publication, des configurations textuelles où deux différents régimes de signes se mêlent – pensons par exemple à ces nombreux textes où les glossolalies viennent perturber l'ordonnancement bien réglé de la page écrite, comme dans le Van Gogh de 1947⁵⁷ – et on peut même se demander si l'illisible ne serait pas pour Artaud l'unique façon de ne pas se voir déposséder de son œuvre, de la soustraire à cette structure de vol propre à la langue dont parle Jacques Derrida.

Toutefois, si l'on trouve à l'évidence chez lui le rêve d'une œuvre éternellement vivante, jamais fixée ni figée, cette écriture n'est pourtant pas solipsiste : Artaud dit écrire « pour les analphabètes illettrés », ceux qui sauront faire vivre ce qui se refuse à être une *œuvre* au sens classique du terme. Écoutons le préambule qu'il compose pour la publication hypothétique de ses œuvres complètes :

56. Le texte final choisit en tout cas de présenter quelques pages du « manuscrit primordial » dans la troisième section du recueil, procédant pour le reste au moyen d'une alternance entre le récit rétrospectif de l'expérience et la reproduction de certains dessins mescaliniens.

57. *Van Gogh le suicidé de la société*, repris dans *OC Tome XIII*.

Que les mots dépassent le texte, que le texte sorte de l'écrit, et fasse oublier [...] le verbe reçu, la syntaxe parlée, c'est le moins que j'ai recherché et peut-être que d'écrit en écrit le lecteur trouvera-t-il que j'y arrive [...] / Point n'est besoin de grammaire, de syntaxe ou de verbe pour cela / mais que les mots enflés de vie s'enflent ensuite tout seuls de vivre dans le b.a-ba des écrits [...] J'ai toujours écrit pour des analphabètes⁵⁸.

L'appel au lecteur « analphabète » – celui qui justement ne se livrera pas à une compréhension *signifiante* du texte mais se contentera de le regarder, de l'appréhender *visuellement* – apparaît ici comme la condition d'une possible « vie » du texte hors de l'écrit. Il reste alors au lecteur à faire vivre dans son propre corps ce mouvement si étrange d'une écriture faite pour des « analphabètes » où ce qui compte n'est pas tant le *sens* à l'œuvre que l'appariement d'un *geste* et d'une *vision*. Car c'est bien, nous l'avons vu, le geste qui sous-tend cette écriture picturale et cherche à l'arracher à la stricte sphère signifiante. Le lecteur, qui doit renoncer à la « transparence communicable »⁵⁹ doit alors s'astreindre à une certaine lenteur, à un certain effort que requiert l'appréhension des figures. Le renoncement aux évidences aussi bien discursives que plastiques constitue alors la chance pour lui d'avoir accès à l'énergie qui a forgé ces figures – figures ouvertes dans leur étrangeté même, où ce qui se donne à lire est la présence vivante de l'auteur en sa *trace* qui se voudrait éternellement *empreinte vive*.

Or il nous semble que l'on peut lire dans certaines œuvres de Michaux une même demande faite au lecteur, celle de s'astreindre à « une certaine philosophie du temps », comme l'écrit si justement Roland Barthes. Le lecteur doit en effet accepter de voir, dans les pages d' « écriture peinte » – ces séries de graphes, signes et mouvements mais également les extraits du « manuscrit

58. *OCXXIII*, p. 44.

59. Jean-François Lyotard, *Discours, Figures*, Paris, Klincksieck, 1971, rééd. 2001, p. 217. Le critique y relève que la « lenteur requise par le figural » vient de ce qu'il « oblige la pensée à abandonner son élément, qui est le discours de la signification où le tracé n'est pas accueilli pour lui-même (pas plus que le son dans la parole) parce qu'il n'est qu'un élément distinctif ou significatif dans le tableau des significations ». L'œuvre du figural rend en effet caducs tous les automatismes discursifs et analogiques en rendant impossible la reconnaissance et l'assignation immédiate d'un signe, ou d'une figure, à un sens.

primordial » de *Misérable Miracle* – auxquelles nous nous sommes référés, « un mouvement, le devenir ancien de la main », étant entendu que l' « œuvre ne relève pas d'un concept (trace) mais d'une activité (tracing) ; ou mieux encore : d'un champ en tant qu'une activité s'y déploie »⁶⁰.

Bernard Noël écrit en effet à propos de cette écriture si particulière qu'elle « n'est pas un objet en soi parce qu'elle n'est pas coupée du lieu de son travail [...] de l'en-dessous dont l'énergie continue à la faire vibrer »⁶¹, il s'agit d'une « écriture qui n'est pas ce que d'ordinaire on entend par ce mot [...] l'écriture peinte de Michaux garde le geste qui la trace, aussi n'est-elle point comme ces mots à jamais couchée à plat : elle s'espace, gonflée par la poussée [...] »⁶².

Il semble en effet que ce ne soit pas la signification des mots tracés à laquelle il faille s'attacher lorsque l'on cherche à saisir la réalité de l'expérience du défilement des signes qui caractérise l'écriture de Michaux depuis les « alphabets fictifs » de 1927 jusqu'aux « notes de la drogue », mais bien au geste qui les a produits, au tracé dont ils gardent le mouvement vibratoire. Ce n'est plus à l'intelligibilité des signes que le lecteur potentiel (et peut être idéal, ce qui expliquerait que Michaux se soit trouvé dans l'impossibilité de publier ces pages telles quelles) doit être attentif mais bien plutôt aux éléments opaques, apparemment insignifiants, que sont la calligraphie des mots, l'élançement de telle ou telle lettre, le trait plus appuyé ici ou là, bref, pour reprendre la description que propose Roland Barthes de l'écriture-peinture de Cy Twombly « tous ces accidents qui ne sont pas nécessaires au fonctionnement du code graphique et sont par conséquent, déjà, des suppléments »⁶³.

60. Roland Barthes, « Cy Twombly ou « Non multa sed multum » », in *Cy Twombly, catalogue raisonné des œuvres sur papier* par Yvon Lambert, vol VI, Paris, Seuil, 1995

61. Laurent Jenny parle précisément en des termes très similaires des dessins mescaliniens de Michaux qui « nous restituent l'en deçà énergétique de toutes les interprétations imaginaires constitutives de ces visions », in « Récit d'expérience et figuration », in *Revue française de psychanalyse* n°3, 1998, p. 940.

62. *Vers Henri Michaux*, Paris, Verdier, 1984, non paginé.

63. R. Barthes, art. cit.

Chez ces deux artistes se marque donc un même effort en direction d'une expression qui saurait « garder le geste qui la trace », geste éternellement vivant qui déjoue toute assignation à un genre ou à une technique. Non contents de défigurer, comme nous espérons l'avoir montré, l'espace traditionnel de la représentation, Artaud et Michaux tiennent alors ce pari insensé d'une œuvre éternellement vive puisque résidant en un geste non réductible à un ensemble de traces – au produit d'un tracé –, geste confié *in fine* à la l'attention patiente d'un lecteur qui saurait le faire revivre en son propre corps.

BIBLIOGRAPHIE

(Nous rassemblons ici le corpus critique, étant entendu que les textes de Michaux et d'Artaud sont extraits des éditions des *Œuvres Complètes* en plusieurs volumes de ces deux poètes chez Gallimard – collection Pléiade pour Michaux, collection Blanche pour Artaud, dont nous avons donné les références).

T.W Adorno, « L'art et les arts », conférence prononcée à l'Académie des arts de Berlin le 23 juillet 1966, initialement publiée à Berlin dans *Anmerkungen zur Zeit*, n° 12, 1967. Première traduction française publiée à Rennes dans *Pratiques* n° 2, automne 1996, repris en 2002 dans un recueil paru à Paris chez Desclée de Brouwer, *L'Art et les arts*.

Roland Barthes, « L'esprit de la lettre », in *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 98.

Roland Barthes, « Cy Twombly ou « Non multa sed multum » », in *Cy Twombly, catalogue raisonné des œuvres sur papier* par Yvon Lambert, vol VI, Paris, éd. Seuil, 1995.

Raymond Bellour, *L'entre-image 2*, Paris, POL, 1999, p. 46.

Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995, p. 5.

Hubert Damisch, préface à l'ouvrage de Meyer Schapiro, *Les mots et les images- Sémiotique du langage visuel*, Paris, Macula, 2000.

Jacques Derrida, *La Grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « critique », 1967.

- Jacques Derrida, « La parole soufflée », in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, réed. coll. « Points ».

Gérard Dessons, « La Licorne », Poitiers, PU Poitiers, 1993.

Evelyne Grossman, *La Défiguration*, Paris, Minuit, 2004.

Laurent Jenny, « Récit d'expérience et figuration », in *Revue française de psychanalyse n°3*, 1998, p. 940.

Max Loreau, « La poésie, la peinture et le fondement du langage » in *La peinture à l'œuvre et l'énigme du corps*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1980, p. 35-37. Jean-François Lyotard, *Discours, Figures*, Paris, Klincksieck, 1971, réed. 2001, p. 217.

Bernard Noël, *Vers Henri Michaux*, Paris, Verdier, 1984.

Jean-Louis Schaeffer, « ...cet essoufflement de la conscience... » in *Choses écrites*, Paris, P.O.L., p. 360.

Paule Thévenin et Jacques Derrida, *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986.