

La revue des ressources

-- Magazine - Critiques --

Critiques



"Paul les oiseaux" : Paolo Uccello au miroir de Marcel Schwob et d'Antonin Artaud

Agnès Lhermitte
mercredi 20 octobre 2004

Peintre florentin présent au Louvre, Paolo Uccello reste pourtant une figure marginale dans l'histoire de l'art. À la fois précurseur radical de la perspective et attaché à un imaginaire médiéval archaïsant, géomètre obsessionnel et poète fantastique, cet excentrique à la manie quasi suicidaire, comme se plaît à le représenter Vasari, ne pouvait faire école. Pas de phare, donc, mais le héros obscur d'une légende un peu secrète. Voilà pourquoi il a attiré l'attention de Marcel Schwob qui fait de lui le héros d'une de ses plus belles *Vies imaginaires* (1896), puis d'Antonin Artaud qui se projette en lui dans deux poèmes en prose (1924-1926), des surréalistes (Aragon et Breton, Soupault qui lui consacre une étude en 1929), avant d'inspirer à Jean-Philippe Antoine *La chair de l'oiseau, vie imaginaire de Paolo Uccello* (1991, collection "L'un et l'autre"), bouclant ainsi le cercle de la biographie rêvée et plus ou moins identificatoire.

Cette identification est la clé du récit de Schwob. Axée sur la quête de l'essence de la création artistique, cette vie imaginaire concentre, schématise et oriente dans le sens d'une singularité énigmatique la biographie qu'avait rédigée Vasari au XVI^e siècle. Après une évocation achronique des recherches de Paolo Uccello sur les lignes, elle se ramasse en deux épisodes significatifs : la rencontre et l'abandon de la jeune fille aimante, sacrifiée à la passion dévorante de l'art, et l'œuvre ultime, synthèse dédoublée et prétendument idéale des réalisations précédentes, livrée cependant à un jugement incertain. Cette vie constitue par conséquent, comme celles des écrivains Lucrèce, Pétrone ou Cyril Tourneur, sinon un autoportrait déguisé de Schwob, du moins une incarnation spéculaire de ses hantises existentielles, esthétiques et spirituelles. Le mécanisme est plus complexe en ce qui concerne Artaud qui, bien qu'il n'ait jamais mentionné explicitement la lecture de Schwob, a cependant tiré de la "Vie de Paolo Uccello, peintre", la vision hallucinée qu'il exploite dans ses deux textes. C'est donc le texte de Schwob qui lui sert de révélateur, et son Paolo Uccello qui lui sert de miroir. Le résultat lui-même est double, puisque Artaud écrit deux textes : "Paul les Oiseaux, ou la Place de l'amour" (1924-1925), incorporé à *L'Ombilic des limbes*, et "Uccello le Poil", publié dans *La Révolution surréaliste* (n° 8, 1^{er} décembre 1926).

Du conte au drame

Artaud a trouvé le titre de son premier texte à la deuxième ligne du récit de Schwob : "les Florentins rappelèrent Uccelli, ou Paul les Oiseaux". Il y a conservé et prolongé la mythification opérée sur le héros : sa quête ascétique de l'essence de l'art au détriment de la vie matérielle et affective. Schwob écrivait : "sa tête pensive était enveloppée dans sa cape ; et il ne s'apercevait ni de ce qu'il mangeait ni de ce qu'il buvait, mais il était entièrement pareil à un ermite". Artaud affirme en écho qu'il porte "une robe trop grande pour lui", qu'il "représente l'Esprit(...) détaché", qu'il procède à un "arrachement désespéré" et qu'il "a perdu toutes les routes de son âme et jusqu'à la forme et à la suspension de sa réalité". Il a repris aussi chez Schwob les autres personnages : le sculpteur Donatello, qui servait de repoussoir raisonnable, et l'architecte Filippo Brunelleschi, l'un des compagnons de recherche d'Uccello, tous deux déjà mentionnés dans la vie de Vasari. Mais il a en particulier emprunté à Schwob celui, inventé, de Selvaggia, la jeune compagne du peintre que celui-ci, tout à sa recherche, néglige et laisse mourir de faim. Son histoire pathétique constitue l'un des plans du drame évoqué par Artaud : "savoir si Paolo Uccello finira par acquérir assez de pitié humaine pour donner à Selvaggia à manger". L'intrigue s'enrichit même d'une rivalité en apparence assez convenue entre les protagonistes masculins : "Inutile de vous dire que Brunelleschi est amoureux de la femme de Paul les Oiseaux". L'effet vaudeville est évidemment parodique et sert de prétexte à un autre enjeu, mais ce registre qui frise la farce est un indice de la théâtralisation qui s'opère ici à partir de la narration de Schwob.

Pourtant le manuscrit de "Paul les Oiseaux" avait été rangé par Artaud, avec deux autres textes

écrits à la même époque puis inclus respectivement dans *L'Art et la mort* et dans *L'Ombilic des limbes*, " La Vitre d'amour " et " Le Jet de sang ", dans une chemise intitulée "Trois contes de Antonin Artaud". Mais si le terme de conte est effectivement justifié par la structure narrative et la dimension imaginaire délirante de ces trois textes, il s'en faut qu'il corresponde à une réalité générique. "La Vitre d'amour" s'apparente à un récit de rêve en partie dialogué, "Le Jet de sang" est une scène purement théâtrale ; quant à "Paul les Oiseaux", il s'agit de la transposition dramatique du récit biographique, ou plus exactement de la description, du point de vue d'un locuteur-spectateur qui se fait parfois acteur et metteur en scène, de cette adaptation, une sorte de *work in progress*. Ce choix formel correspond à un objectif déterminé. Dans "45 rue Blomet", André Masson (d'ailleurs cité dans le premier texte d'Artaud comme un double du peintre italien) affirmait que Artaud avait "un projet de pièce sur Paolo Uccello". Et le 19 avril 1924, *Comoedia* publiait deux croquis ainsi légendés : "Schéma d'architecture, par Antonin Artaud, pour *La Place de l'amour*, drame mental d'après Marcel Schwob ". Il faut dire que Schwob pouvait lui avoir montré la voie. Lui-même amateur de théâtre et de dialogues, forme qu'il a utilisée à plusieurs reprises, avait fait apparaître le personnage de Paolo Uccello dans l'un de ces dialogues, dont la rédaction précéda immédiatement celle de sa vie imaginaire, ou coïncida avec elle. Il s'agit de "La Femme comme Parangon d'Art", cinquième chapitre de *Féminies*, ouvrage collectif réalisé en 1895-96 par Octave Uzanne. Cette dispute fictive entre plusieurs artistes de la Renaissance italienne sur les femmes qui inspirèrent leurs œuvres fut reprise en 1896 sous le titre "l'Art" dans *Spicilège*, recueil d'études littéraires fort admiré et que Artaud connaissait probablement.

Dans "Paul les Oiseaux", le drame s'ébauche donc sous nos yeux. Nous pénétrons dans l'espace scénique qui se structure progressivement : "Le théâtre est bâti et pensé par lui. // a fourré un peu partout des arcades et des plans ... Le rideau se lève...". Chacun de ces plans est attribué à un des personnages, dont on évoque les déplacements et la gestuelle (le poing tendu de Brunelleschi). Car Artaud se préoccupe de leur interprétation, qui suppose une incarnation concrète. "Donnons-leur une forme physique, une voix, un accoutrement". Et d'insister sur la "vraie voix de théâtre sonore" de Brunelleschi. Deux répliques sont notées selon les conventions typographiques codifiées et assorties d'une didascalie :

"BRUNELLESCHI. - Cochon, fou.

PAOLO UCCELLO, *éternuant trois fois*. - Imbécile."

L'ironie perceptible dans le décalage burlesque instauré avec la gravité tragique du sujet et des premiers paragraphes semble tourner en dérision le processus même de dramatisation, d'autant que celui-ci tourne court. L'enjeu de l'intrigue est exposé, comme nous l'avons noté, l'affrontement est esquissé, mais le déroulement de l'action s'interrompt brutalement. Quant au dénouement, il consiste en un final purement poétique, à moins que l'on admette pour avatar du *deus ex machina* cette apothéose glorieusement obscène :

"Tout d'un coup Brunelleschi sent sa queue se gonfler, devenir énorme. Il ne peut la retenir et il s'en envoie un grand oiseau blanc, comme du sperme qui se visse en tournant dans l'air".

Pourtant, s'il n'est pas à prendre au premier degré, le choix de cette transposition générique s'impose pour plusieurs raisons. La première est que le théâtre est, depuis toujours, la forme privilégiée du débat, du conflit, de l'*agôn*. Le texte d'Artaud parle bien de "litige", dont Paolo Uccello est "le point pesant et soupesé", de " problème ", de " question ". Puis il s'emballe sur le mode hyperbolique : "Deux, trois, dix problèmes se sont entrecroisés tout d'un coup." Dès l'incipit, "Paolo Uccello est en train de se débattre", puis "Brunelleschi et Donatello se déchirent", les personnages

"se démènent". Mais il ne s'agit pas d'un véritable affrontement dramatique, et la question anecdotique et sentimentale qui sert de trame à l'intrigue est qualifiée de "stupide". Car, comme le dit Artaud, "le drame est sur plusieurs plans et à plusieurs faces", et cette répartition des rôles en "plans" délimite surtout des territoires allégoriques. Comme dans les dialogues philosophiques, les personnages schématisés à l'extrême incarnent une idée ou une posture dans le monde. Ils sont ici échelonnés verticalement, conformément à la représentation traditionnelle de l'élévation spirituelle. Ainsi, "Paolo Uccello représente l'Esprit, non pas précisément *pur*, mais *détaché*. Donatello est l'Esprit surélevé. (...) Brunelleschi, lui, est tout à fait enraciné à la terre."

Schwob avait fait de son peintre une énigme reposant sur une ambiguïté que le récit s'efforce de ne jamais dissiper. Le Paolo Uccello de la vie imaginaire est à la fois tenté, dans un mouvement ascensionnel idéaliste, par un éther pré-mallarméen : "l'Oiseau... voulait planer, dans son vol, au-dessus de tous les endroits ", et replié, recroquevillé dans des profondeurs obscures et de plus en plus réduites : l'alchimiste se claquemure dans sa petite maison, enveloppe sa tête dans sa cape, se penche sur son creuset, et dissimule son secret dans la paume d'une main "strictement refermée"... D'autre part, le lecteur ne saura jamais si cette quête démiurgique de la forme simple et idéale derrière les lignes, ultime abstraction correspondant au regard de Dieu, aboutit dans le tableau synthétique de saint Thomas et dans le mystérieux "petit rond de parchemin" du dénouement, ou si l'incompréhension des autres artistes signale un dérapage aveugle et pathétique, déjà sévèrement dénoncé par Vasari et magistralement illustré par le Frenhofer de Balzac dans le *Chef d'œuvre inconnu*.

Cette tragique ambivalence de la création, et plus généralement de l'existence humaine, se retrouve dans le texte d'Artaud. Celui-ci proclame dans sa préface à *L'Ombilic des Limbes* :

"Je ne conçois pas d'œuvre comme détachée de la vie. Je n'aime pas la création détachée.(...) Je souffre que l'Esprit ne soit pas dans la vie et que la vie ne soit pas l'Esprit", mais il nous présente un héros-miroir précisément défini par ce détachement, cette absence de substance que Donatello reprochait à l'œuvre de l'Uccello de Schwob, et qui se traduit ici par un manque de corporéité, de chair. "Paul les Oiseaux a une voix imperceptible, une démarche d'insecte, une robe trop grande pour lui." Contrairement au témoignage vigoureux laissé par ses autoportraits authentiques, Uccello subit sous la plume d'Artaud une réduction systématique : il a "un physique stratifié d'insecte ou d'idiot", et se voit désigné avec colère par l'expression "cette larve de Petit Paul". Il est précisé plus loin qu'il "n'a rien dans sa robe", et que, s'il n'ignore pas la sexualité, il la voit "froide comme l'éther". Son indifférence aux exigences du corps est telle que, comme chez Schwob, il laisse sa compagne périr d'inanition.

Mais si le personnage est en contradiction avec le principe énoncé initialement, l'ambiguïté dont le chargeait Schwob est ici remplacée par l'opposition complémentaire d'un autre personnage nettement défini. Le Donatello de Schwob faisait pendant à Uccello tout en participant d'une ambiguïté similaire : le grand sculpteur avait-il raison de condamner le chef d'œuvre final ou était-il incapable de le comprendre ? D'ailleurs, le condamnait-il vraiment ? La mise en forme dramatique d'Artaud ne laisse plus place à de telles équivoques puisque chaque personnage incarne, donc objective un état ou une attitude. Donatello, les yeux tournés vers le ciel mais les pieds encore sur terre, est devenu - ou confirme - une figure de compromis, tandis que le dramaturge construit curieusement, à partir d'un architecte aîné de Paolo Uccello et son initiateur à la perspective, un personnage absolument antithétique : le devenu très terrestre Brunelleschi. Même sa voix est "bien en chair", et "c'est terrestrement et sexuellement qu'il désire Selvaggia. Il ne pense qu'à coller." Le texte délaisse alors, figés dans leur plan respectif, les deux premiers personnages, y compris le héros éponyme, point de départ et protagoniste essentiel du drame. La clause qui l'achève dans un

superbe envol lyrique glorifie l'énergie organique de Brunelleschi par l'image du sperme qui jaillit et tournoie dans l'air, sous la forme d'un "grand oiseau blanc". La dichotomie entre corps et esprit, particulièrement et personnellement douloureuse pour Artaud, requiert un autre mode d'expression que le débat somme toute théorique évoqué par Schwob sur les modalités de la représentation picturale. On peut en effet considérer que celui-ci illustre, avec son récit en forme d'apologue, la problématique énoncée dans la préface du *Roi au masque d'or*, "La différence et la ressemblance". Au contraire, le théâtre offre un espace au conflit et à ses manifestations les plus violentes : les personnages d'Artaud s'y "déchirent comme des damnés".

Il ne faudrait néanmoins pas perdre de vue que cette pseudo-mise en scène donne avant tout corps à un conflit interne, celui qui fait rage chez Paolo Uccello, empêtré dans ses contradictions jusqu'à en perdre à la fois son âme et la réalité. Artaud le souligne à deux reprises, il s'agit bien ici d'un drame mental : "Car nous sommes *uniquement* dans l'esprit". La véritable scène du drame est "le vaste tissu mental" où s'est perdu le peintre torturé, mais l'imagination d'Artaud l'élargit à l'échelle cosmique. Les "déplacements planétaires" des différents plans du théâtre rappellent aussi bien les recherches de l'Uccello de Schwob sur "les rais de la lumière, et les ondulations des vapeurs terrestres et des vagues de la mer", que la dilatation fantasmatiquement paysagée du corps tel que l'écrit Artaud (le second poème qu'il consacre à Paolo Uccello en sera un exemple remarquable). La comédie qui structure le centre du premier texte, en dressant et en animant ses trois ou quatre marionnettes, est ainsi encadrée et prolongée de part et d'autre par le paysage intérieur d'une âme tourmentée et par une vision macrocosmique qui la redouble, la magnifie, la libère.

Il est encore une fonction ou une caractéristique de cette dramatisation, qui concerne cette fois la présence du locuteur. Celui-ci surgit dans son texte dès le second paragraphe, dans une confusion subite qui se manifeste par rechange des personnes, une interrogation inquiète, un glissement vers une familiarité vulgaire, des répétitions incantatoires mécaniques, fébriles, angoissées :

"quitte ta langue, ma langue, ma langue, merde, qui est-ce qui parle, où es-tu ? Outre, outre, Esprit, Esprit, feu, langues de feu, feu, feu, mange ta langue, vieux chien, mange sa langue, mange, etc. J'arrache ma langue."

À cette étape du texte, l'identification n'est encore que fusion désordonnée, hantise affolée dans une sorte de crise. Après une pause matérialisée par un "OUI" détaché, Artaud reprend plus posément l'introduction des personnages : Brunelleschi et Donatello, puis, au paragraphe suivant, avec le plus grand naturel : "Il y a aussi Antonin Artaud." Le voici à son tour extériorisé, personnage détaché à la fois du héros et du locuteur, devenu individuellement objet des regards et du discours et, tant que le spectacle n'a pas commencé, tenu à distance par la troisième personne.

C'est alors que peut s'exprimer sa relation analogique avec Paolo Uccello. De même que le peintre apparaît d'emblée "sur un autre plan" que ses deux comparses, Artaud est isolé "de l'autre côté de tous les verres mentaux". Lui aussi, "en gésine", se bat dans un douloureux travail de l'esprit dont l'objectif est de se penser, mais "se penser autre part que là" ; se projeter, en somme, "chez" un peintre. En l'homme ? dans son œuvre ? L'équivoque est résolue dans l'image du peintre "pris comme une mouche (...) dans sa peinture", pour ainsi dire englué, absorbé dans la toile qui, "par contre-coup", en prend les caractéristiques. Mais quel peintre ? Ici, la duplication menace de se démultiplier, puisque le double est d'abord l'ami contemporain André Masson, lui-même reflet de Paolo Uccello, sorte d'archétype dont il "a tout le physique".

Cette projection identitaire, qui joue à superposer les strates du palimpseste culturel, demeure cependant familière, particulièrement aux lecteurs de Schwob. Elle prend un relief surprenant et

saisissant au paragraphe suivant, lorsque Artaud inverse le mécanisme et le cours chronologique qui le sous-tendait. Cette fois, dans une démarche proleptique hallucinée, "c'est en lui (Antonin Artaud) que Uccello se pense". Cette réversibilité surréelle instaure entre les deux personnages la circulation d'un échange réciproque et incessant, sur le modèle des vases communicants. Mais le renversement opéré a aussi pour résultat de (re)donner la première place, dans l'espace et dans le temps, à l'esprit d'Artaud, véritable enjeu et origine du texte : la "titillante opération" à laquelle se livre Uccello est en réalité "un problème qui s'est posé à l'esprit d'Antonin Artaud". De la sorte, l'apparent comparant à l'aune duquel Uccello est censé se mesurer redevient non seulement la référence, mais le sujet comparé ... à un peintre.

À peine posé, ce vertigineux jeu de miroir est remis en question. L'auteur-locuteur Antonin Artaud explique crûment que le personnage du même nom tente d'évacuer "cette larve de Petit Paul", comparant devenu encombrant :

"il est déjà assez emmerdé par sa propre pensée, et entre autres faits de s'être rencontré en lui-même".

Le mépris de soi, qui se manifestait à l'égard du double par l'insulte : "vieux chien", et par la raillerie : la "titillante opération de l'arrachement", s'exerce à présent directement. Le dédoublement s'intériorise donc dans la dualité d'une introspection péniblement décevante : se découvrir "mauvais acteur", par exemple. Est-ce ce constat qui le fait sortir de la scène du texte et l'installe à l'écart, dans une coïncidence retrouvée avec le locuteur omniscient ? Pourtant, l'élaboration de l'espace théâtral qui inaugure la seconde partie du texte s'enracine dans une dernière ambiguïté pronominale. "Le théâtre est bâti et pensé par lui". Ce "lui" désigne-t-il celui de la ligne précédente, c'est-à-dire Artaud lui-même ? C'est la réponse grammaticale, qui achèverait de détacher l'écrivain de son double en peinture. Ou renvoie-t-il "Petit Paul" qui devient alors dans cette version de 1925, comme l'affirme Marie-Claire Dumas (1), le véritable metteur en scène de son propre drame ? C'est ce que pourrait laisser croire la phrase suivante, qui évoque "des arcades et des plans" comme ceux qui structuraient en effet les tableaux de Paolo Uccello. L'idée du théâtre trouverait ou conforterait son origine dans les toiles du peintre, que Artaud connaissait fort bien. Toujours est-il néanmoins que la représentation qui commence alors sépare définitivement le peintre-personnage et l'écrivain-spectateur et commentateur. Celui-ci, reprenant la parole à la première personne, retrouve alors la maîtrise du discours, voire du spectacle que ce Monsieur Loyal organise et déroule sous nos yeux.

Dans l'écrit qui sert de postface à ce texte, Artaud déclare : "Je suis vraiment Paul les Oiseaux", "C'est moi maintenant, Paul les Oiseaux". Mais nous avons vu que, loin d'une identification plate, il décline cette analogie dans un va-et-vient conflictuel entre la fusion et la distanciation, le lyrisme et l'ironie, image de sa propre lutte intérieure qu'il a cru reconnaître dans son *alter ego*. L'enjeu de ce combat, comme c'était déjà le cas chez Schwob, est l'expression artistique. Mais l'auteur des *Vies imaginaires* nous proposait une tragédie de l'abstraction. Son peintre en proie à l'*hybris* démiurgique recherche, conformément au propos énoncé dans "La différence et la ressemblance", le point de vue de l'observateur venu d'un autre monde, soit "l'unité, le continu, le général", ainsi que le "langage intellectuel" qui peut les traduire, au détriment du véritable regard artiste qui saisit "les différences charmantes par son imagination" et adopte le "langage sensible". Schwob appliquant lui-même rigoureusement ces principes esthétiques, son héros incarne de son point de vue une tentation, une idée, un fantasme peut-être, mais tout à l'opposé de ses propres réalisations. Pour Artaud aussi, Paolo Uccello est une sorte de spectre, de repoussoir qui cristallise ses hantises : l'impuissance glacée, la perte de soi, l'intellect coupé du réel. "Il faut en finir avec l'Esprit comme avec la littérature", écrit-il dans le texte liminaire, rêvant d'un livre qui serait "une porte ouverte (...) une porte

simplement abouchée avec la réalité".

Mais en attendant, il partage l'angoisse qu'il attribue à son héros et qu'il cristallise dans le motif richement polysémique de la langue. La langue est évidemment l'organe de la parole, et par métonymie la parole elle-même, et par extension toute forme d'expression. Associées à l'Esprit, les "langues de feu" rappellent le don miraculeux des langues par le Paraclet, à la Pentecôte, et on voit ces "langues spirituelles" dessiner des zigzags sur la scène. Mais l'association de la langue avec le chien, récurrente dans les poèmes, évoque la réalité charnelle, animale, parfois obscène, de cet organe. Ensuite, la langue concentre la cruauté de certains supplices et devient ici l'objet de violentes mutilations masochistes attribuées indifféremment à Uccello et à Artaud : manger sa langue, arracher sa langue. Enfin, le second texte, "Uccello le Poil", fournit une clé pour l'élucidation de cette étrange connivence : c'est sur les tableaux de Paolo Uccello que Artaud "voit" des langues. Leur forme émerge des mèches de cheveux dessinées dans les portraits, ou apparaît, dans une vision fantastique, au fond d'une bouche : "j'ai vu la lumière d'une langue dans l'ombre phosphoreuse des dents." La langue représentée - du moins dans la vision d'Artaud ! - par le peintre silencieux se fait alors, sur le mode apaisé cette fois, instrument d'expression et de transmission prémonitoire pour l'homme des mots.

"C'est par la langue que tu rejoins l'expression vivante dans les toiles inanimées. Et c'est par là que je vis, Uccello tout emmailloté dans ta barbe, que tu m'avais à l'avance compris et défini. (...) et je te pourchasse à tâtons avec comme fil la lumière de cette langue qui m'appelle du fond d'une bouche miraculée."

Terme concret et abstrait employé au propre et au figuré, la langue, génératrice du verbe, réunit la chair et l'esprit, l'humain et le divin, la matière et la lumière : elle donne corps à la pensée et extrait la pensée du corps, de l'être vif. Dans le premier texte, élaboré sous le signe de l'arrachement, elle demeure pourtant connotée douloureusement et négativement. Le contraste avec le sexe triomphant du personnage antagoniste souligne encore la défaillance physique, spirituelle et affective d'un être capable de "tradui(re) en un beau tissu" (ses toiles ?) le "feu où ses glaces macèrent", mais perdu dans cette trame et frappé d'un quasi mutisme. Quand l'artiste n'est pas réconcilié avec lui-même, n'a pas accouché de l'être nouveau, n'a pas réalisé " cette cohésion constante de ses forces " dont il parle à Jacques Rivière (lettre du 25 mai 1924), non seulement "toute véritable création est impossible", mais il n'y a pas non plus, pour répondre au sous-titre, de place pour l'amour.

Ainsi voit-on dans "Paul les Oiseaux", comme l'écrit Alain Jouffroy (2), "Antonin Artaud assister à Antonin Artaud, devenir le théâtre où tout se joue". La dramatisation, forme choisie "à (ce) moment donné" pour exprimer "cette cristallisation sourde et multiforme de la pensée, (...), du moi", permet donc à Antonin Artaud d'exposer son conflit interne à travers des rôles divers, et en particulier par le truchement d'un personnage privilégié ; ici, le peintre Paolo Uccello. Mais le choix de la forme dramatique lui évite également de se laisser envahir par son personnage comme Schwob le conteur, qui trahissait savamment sa hantise par l'emploi d'une troisième personne faussement extradiégétique, par le recours à une focalisation incertaine, habile à superposer jusqu'à la confusion l'objet et le sujet de la biographie mêlés dans le creuset de l'imagination. En objectivant celui qui le fascine, la théâtralisation sépare Artaud de ce fantôme et, en mettant du jeu entre eux, permet à celui qui fait depuis deux ans l'acteur au Théâtre de l'Atelier de jouer avec lui. Ce texte contient donc la marque de son expérience de comédien, les prémisses de sa carrière de dramaturge, et l'ébauche d'une réflexion sur le théâtre comme lieu de révélation par l'entremise des corps, qui se développera avec les articles rassemblés en 1938 dans *Le Théâtre et son double*. Pour l'heure, la théâtralisation autorise le dialogue, l'apostrophe, la confrontation. La figure de l'autre ainsi posée et délimitée, Artaud peut lui tenir un discours. Telle sera la forme du second texte, "Uccello le Poil".

Post-scriptum :

(1) *"Comme dit l'autre : Marcel Schwob chez quelques surréalistes"*, in *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, Champ Vallon, 2002, page 330.

(2) Introduction à *L'Ombilic des Limbes*, Poésie Gallimard, page 11.