PROJECT MUSE®

Théâtralisation d'Artaud des deux côtés de l'Atlantique:
Dessins et autoportraits dans les discours contemporains

Martine Antle

French Forum, Volume 32, Number 3, Fall 2007, pp. 81-91 (Article)

Published by University of Pennsylvania Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/frf.0.0005>

➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/237544>

Martine Antle

Théâtralisation d'Artaud des deux côtés de l'Atlantique

Dessins et autoportraits dans les discours contemporains

Artaud nous a légué une œuvre forte, parfois violente, qui déborde largement dans le culturel et dont la dimension politique reste encore à être révélée. Le corps, au sens physique tout autant qu'au sens métaphorique du terme, et son langage, est devenu lieu de combat chez Artaud. C'est ainsi qu'il a pris un fragment de corps, la tête, et qu'il en a fait l'emblème de la stérilité du rationalisme occidental et des séparations qu'il impose entre le corps et l'esprit: "une tête d'Européen d'aujourd'hui est une cave où bougent des simulacres sans forces, que l'Europe prend pour ses pensées."¹

Tandis que le corps chez Artaud est indissociable du politique, la dimension politique qui se dégage des corps représentés dans ses dessins demeure curieusement occultée jusqu'à nos jours et jusqu'au cinquante et unième anniversaire de sa mort. Comme nous allons le voir au travers des discours critiques portant sur les dessins d'Artaud en France tout autant qu'aux Etats-Unis, l'œuvre picturale d'Artaud demeure soit profondément ancrée dans le biographique soit immédiatement rattachée à son œuvre écrite.²

Commençons le parcours des discours qui s'articulent autour de l'œuvre picturale d'Artaud avec l'exposition qui lui a été consacrée au musée MOMA à New York en 1996.

Cette première exposition des dessins d'Artaud aux Etats-Unis a donné l'occasion de repenser la réception d'Artaud en territoire Américain.³ Parmi les textes et les comptes rendus qui ont été consacrés à l'exposition des dessins Artaud à New York en 1996, une ten-

dance principale se distingue. Cette tendance principale a recours au discours clinique et se manifeste par une insistance à stigmatiser (ou à mettre en gros plan) la douleur et la maladie chez Artaud à partir de ses autoportraits et de ses dessins. Déjà en 1944, une des légendes anonymes accompagnant un des autoportraits d'Artaud constituait un exemple éloquent de ce discours diagnostic: "Autoportraits d'Antonin Artaud faits à Rodez en 1944 et marquant de façon saisissante les hallucinations tactiles et cénesthésiques."⁴ Et presque six décennies plus tard à New York, les dessins d'Artaud semblent toujours prisonniers d'une lecture nosographique et mettent en gros plan les mythes d'Artaud par le biais du biographique.

La mise en place des dessins d'Artaud au Musée d'Art Moderne de New York (MOMA) en 1996 était à elle seule révélatrice. Le musée a révélé son autre face, celui de la prison car l'institution muséale s'est calquée sur l'institution psychiatrique. En effet, la conceptualisation de l'espace de l'exposition visait délibérément à cadrer l'oeuvre d'Artaud d'un point de vue biographique/clinique en contrastant deux portraits d'Artaud réalisés à environ trente ans d'intervalle dès l'entrée de l'exposition: le premier, une photographie de jeunesse prise par Man Ray en 1915, et le deuxième un autoportrait d'Artaud réalisé en 1946 à la sortie de Rodez. La distance temporelle et le travail de mise en scène de cette exposition ont accentué, comme dans les médias, une lecture émotionnelle, et donc subjective, des portraits d'Artaud basée sur l'effet de contraste entre jeunesse/décépitude, figure saine/figure malade. Le choc produit par ces deux portraits dès l'entrée de l'exposition dramatisait donc ouvertement l'expérience asilaire et la maladie mentale et participait au mythe d'Artaud, c'est-à-dire au mythe du fou. Ainsi présentée, la muséification d'Artaud ne faisait guère appel à une expérience esthétique et favorisait de nouvelles formes de jugements cliniques.

Ce procédé, qui repose sur l'exploitation de l'élément sensationnel, se retrouve de même aujourd'hui sur les bandes publicitaires d'Internet qui dramatisent l'expérience asilaire d'Artaud et sa toxicomanie. Ces stratégies commerciales rentabilisent les enregistrements sonores d'Artaud, les cassettes vidéos du film *En compagnie d'Antonin Artaud* ainsi que les disques compacts de musique rock contemporaine qui lui sont dédiés.⁵ Tandis que la tendance à exploiter l'élément sensationnel et à promouvoir la mythologie d'Artaud se

retrouve dans toutes les sphères culturelles, l'évaluation critique des dessins d'Artaud d'un point de vue esthétique est passée sous silence.

L'exposition des dessins d'Artaud à New York n'a pas échappé à cette règle puisqu'à nouveau certains repères biographiques ont été pris en tant que témoignage, transformant l'œuvre picturale d'Artaud en miroir et en "verre déformant"⁶ de sa vie. Tandis que selon Glenn Lowry, Directeur du musée, les dessins d'Artaud même s'ils sont le miroir de sa vie, peuvent être appréciés pour leur propre valeur artistique, selon Margit Rowell, Conservatrice des dessins au musée, ces dessins sont avant tout "la création d'une personnalité aliénée." Le point de départ qu'elle choisit dans l'article publié en ouverture du catalogue⁷ est ambigu en ce sens qu'elle tente dans un premier pas de faire le diagnostic médical d'Artaud ("Artaud a développé à l'âge de quarante et un ans une forme de schizophrénie")⁸ pour le démentir immédiatement par la suite en affirmant que "la maladie d'Artaud n'a jamais été réellement diagnostiquée." Comme le titre de l'article l'indique ("Images de Cruauté: Les dessins d'Antonin Artaud"), les dessins d'Artaud deviennent porte-parole de ses écrits sur la cruauté.

Un autre silence entoure les dessins d'Artaud. Il s'agit de la mise en dialogue qu'ils instituent avec son œuvre. Cette mise en dialogue est d'autant plus riche que les textes d'Artaud y font directement appel et invitent à une lecture pluridisciplinaire de son œuvre⁹ dans laquelle ses dessins ne sont pas dissociés de son théâtre. Rappelons qu'Artaud définit l'écriture à partir du geste et que pour Artaud, écrire ou dessiner se confondaient dans un seul geste; depuis "un certain jour d'Octobre 1939" (nous informait-il), "je n'ai jamais plus écrit sans non plus dessiner." Or, ce que je dessine, ce ne sont plus des thèmes d'Art transposés sur le papier, ce ne sont plus des figures affectives, ce sont des gestes [. . .] c'est la recherche d'un monde perdu."¹⁰ L'écrire et le peindre, ici réunis dans le même geste, nous signalent que dans les dessins d'Artaud, les figures représentées sont des pré-textes à la représentation: ces effigies de personnages, ces doubles et/ou ces masques, ces figures n'apparaissent que pour véhiculer "les impuissances de la parole" et l'inénarrable comme l'exprime *Le Théâtre et son double*:

"Ces gestes symboliques, ces masques, ces mouvements particuliers ou d'ensemble, dont les significations innombrables constituent une part importante du langage concret du théâtre, gestes évocateurs,

attitudes émotives, ou arbitraires [. . .] se doubleront, seront multipliés par des sortes de gestes [. . .]. Il y a là une richesse d'expression prodigieuse.”¹¹

Sous l'angle de la théâtralité, les dessins et les portraits d'Artaud font désormais appel à un nouveau langage basé sur le geste et non plus sur le mimétisme comme cela est normalement le cas pour le portrait. La représentation du corps pour Artaud ne constitue le plus souvent que le point de départ de recherche d'une corporéité en voie de devenir. Le corps souvent fragmenté et pris en tant qu'objet porteur de sens, entretient des rapports métonymiques avec les autres objets de la scène picturale et/ou théâtrale: “j'ai fait parfois venir à côté des têtes humaines, des objets, des arbres et des animaux parce que je ne suis pas encore sûr des limites auxquelles le corps du moi humain peut s'arrêter.”¹²

Tandis que le corps chez Artaud demeure fragmenté et à l'état d'immanence, le visage est de même impliqué dans une remise en cause de la représentation. Dans la “recherche d'un monde perdu,” évoquée par Artaud, le visage ne ferait appel ni à la ressemblance ni à la reconnaissance:

“Le visage humain (écrit Artaud) est une force vide, un champ de mort.”

“Le visage humain n'a pas encore trouvé sa face [. . .] la face humaine telle qu'elle est se cherche encore avec deux yeux un nez une bouche et les deux cavités auriculaires qui répondent aux trous comme des orbites comme les quatre ouvertures du caveau de la prochaine mort.”

“[. . .] depuis mille et mille ans en effet que le visage humain parle et respire on a comme l'impression qu'il n'a pas encore commencé à dire ce qu'il est et ce qu'il sait.”¹³

Le visage selon Artaud porterait donc en lui une vérité essentielle, “le secret d'une vieille histoire ancienne”: sa fonction communicative et expressive et son rôle d'assurer la ressemblance, communément attribuée au visage, se trouvent déplacés vers le questionnement identitaire de l'humain, et mènent à une réflexion sur l'être, l'êtré et l'altérité. Le portrait dès lors devient le lieu de conflits, de doute, de la *cruauté*. C'est en ce sens que Paule Thévenin lit le portrait chez Artaud: “Artaud fera du visage humain le champ d'une bataille effrénée où forces de vie et de mort s'entrechoqueront.”¹⁴ L'accent mis à

la fois sur l'incommunicabilité du visage, qui fonctionne en tant que masque, trouve ses origines dans les leitmotifs du *langage concret* de la scène du *Théâtre de la cruauté*, d'où "la puissance dramatique indéniabla de ses portraits."¹⁵

Hormis les rapprochements qui ont été effectués entre les dessins d'Artaud et la piste biographique en France comme aux Etats-Unis, il s'impose de mentionner un autre mode d'approche des dessins d'Artaud qui est de type déconstructionniste. A ce sujet, il suffit de rappeler brièvement l'analyse de la notion du "subjectile" chez Artaud par Jacques Derrida. Derrida ne lit pas l'œuvre picturale d'Artaud à partir du dessin mais à partir du "subjectile," un mot qui apparaît trois fois chez Artaud pour parler de ses dessins. Son analyse de l'adjectif "subjectile" (latin *subjectus*, surface servant de support) interroge ce qui, chez Artaud, échappe au langage des mots, précisément ce qui demeure intraduisible et inénarrable: "C'est à la fois un support et une surface, parfois aussi la matière d'une peinture ou d'une sculpture, tout ce qui en elle se distinguerait de la forme, autant que du sens et de la représentation, ce qui n'est pas représentable."¹⁶

Selon Derrida, le dessin, porteur de sens chez Artaud serait un langage physique ou un avant état de la parole où tout est corps:

Tout se passe comme si la force génératrice du dessin, ce qui littéralement y informe les formes, se forgeait d'abord dans la langue, dans la trachée plutôt, en ce lieu où les différences glossématiques ne signifient pas encore [et qu'elles sont] prêtes à se charger de sens.¹⁷

Ce qui ressort du parcours présenté ici des analyses qui portent sur les dessins d'Artaud, mis à part l'approche déconstructionniste de Derrida, c'est que la chronologie de la vie d'Artaud, et son œuvre constituent toujours le miroir, plus ou moins déformant, au travers duquel se lisent ses dessins. Tout se passe comme si les dessins d'Artaud ne pouvaient servir que de miroir de l'homme, de l'œuvre et souvent de son expérience asilaire. Tout se passe comme si les dessins et les autoportraits n'avaient pour fonction que de permettre de s'approcher de plus près du personnage d'Artaud et de son œuvre pour mieux la saisir sans réellement y parvenir. Il est étonnant de remarquer la quasi-absence de commentaires portant sur les valeurs artistiques des autoportraits et des portraits dessinés par Artaud. Paule Thévenin leur lance presque un sort lorsqu'elle affirme qu'il "serait dérisoire de vouloir

les faire entrer de quelque manière que ce soit dans une historicité de l'art."¹⁸ Nombreux sont ceux, après elle, à ne voir dans ces dessins qu'une tentative démesurée de surmonter la douleur et la folie.

Force est de constater que le travail pictural d'Artaud n'est pas encore cadré dans l'histoire de l'art, et plus particulièrement dans l'histoire du portrait et de l'autoportrait. Les portraits et les autoportraits dessinés d'Artaud sont en quelque sorte pris au piège des discours critiques, de l'œuvre et de leur auto-référentialité. Les discours critiques dont je viens de faire le tableau, participent à la théâtralisation de ces dessins tout en les maintenant, à leur insu, hors des courants artistiques de l'époque moderne. Philippe Arbaïzar est parmi les premiers à situer Artaud dans l'histoire de l'art dans son catalogue de l'exposition virtuelle *Face à Face, Portraits, singulier pluriel* en 1997. C'est à partir du texte d'Artaud sur le visage humain, et à partir des portraits d'Artaud qu'il lui donne la place qu'il mérite dans l'histoire de l'art contemporain en situant ses portraits à l'articulation de l'individu et de la société: "les attrait du portrait et les questions qu'ils posent restent toujours aussi vifs." Ils démontrent leur capacité "à multiplier les représentations d'êtres divers et anonymes [ce qui] correspond aussi à une inquiétude du temps qui cherche à reconnaître la face de l'humanité."¹⁹ L'analyse de Philippe Arbaïzar lance ainsi pour la première fois la question de l'actualité des dessins d'Artaud dans la création contemporaine.

D'autres approches d'Artaud nous invitent aussi à construire d'autres portraits à partir des dessins d'Artaud et ouvrent de nouvelles perspectives. Je fais référence aux portraits sous formes de témoignages évoqués dans le documentaire de 1993 de Gérard Mordillat et de Jérôme Prieur: "La véritable histoire d'Artaud le Momô," titre paraphrase de la conférence du Vieux Colombier "Histoire vécue d'Artaud le Mômo." Ce documentaire construit le portrait fictif, semi-biographique et à l'occasion même anecdotique d'Artaud, en mêlant habilement des témoignages, des enregistrements d'Artaud, des lectures de textes et des photographies et des dessins. Les dessins d'Artaud et les photographies prises par George Pastier sont présentés tout au long du film, individuellement ou groupés, soit avec un arrière-fond musical, soit au travers d'une lecture de textes et de plusieurs enregistrements d'Artaud comme celui du Club d'Essai en 1946. Cette juxtaposition de témoignages, de photos, de dessins, de croquis,

d'enregistrements et de textes lus à voix haute (par Colette Thomas par exemple), mettent Artaud en voix et en image. Ces médias multiples, en s'appuyant sur une documentation importante et sur des faits authentiques, tout autant que sur des éléments fictifs, construisent un portrait inédit d'Artaud qui prend en compte et place son œuvre picturale dans la création artistique.

La question qui se pose néanmoins demeure la suivante: dans quelle mesure le témoignage peut-il nous rapprocher d'Artaud et de l'ensemble de sa production? Le témoignage, rappelons—le, est basé sur l'aveu et revendique sa propre vérité au profit de la réalité. Nous l'avons vu plus haut, les dessins d'Artaud ont souvent été pris en tant que témoin de son expérience asilaire. Dans cette perspective, les témoignages présentés dans le film ne seraient-ils qu'un faux-semblant d'Artaud et de son œuvre? Et par-dessus tout, quelle part y faire de la fiction? Paule Thévenin répond probablement le mieux à ces questions dans le film: "Tous les témoins sont de faux témoins. C'est pour cela que je suis mal à l'aise." Malgré les limites inhérentes imposées par le genre du témoignage, les entretiens et la documentation photographique ou picturale présentée dans le film tissent néanmoins un portrait d'Artaud et constitue une autre forme de théâtralisation de l'homme et de son œuvre. Telles étaient d'ailleurs les intentions de Gérard Mordillat et de Jérôme Prieur dans la conceptualisation de leur film "La véritable histoire d'Artaud le Mômo":

En choisissant le mot "véritable," on donnait une dimension fabuleuse, en jouant sur une légende. Curieusement, ce titre ressemble davantage à celui d'une fiction. [. . .] Nous savions dès le départ que ce film ne serait pas: un cours de littérature, une célébration, une chronologie commentée, une hagiographie [. . .]. On a privilégié les délires, les imaginations des uns et des autres sur les mêmes événements, en juxtaposant les différentes versions.²⁰

C'est précisément cette juxtaposition de versions et la liberté accordée aux intervenants de laisser libre cours à leur imagination qui brouillent délibérément la distinction entre le vrai et le faux dans les témoignages présentés dans le film. La question du vrai et du faux dans le témoignage nous renvoie à la dimension épistémologique de l'œuvre d'Artaud, qui s'est opposé à la géopolitique occidentale en faisant appel au corps, à l'inarticulé et à l'irraisonné.

Ce portrait d'Artaud, souvent fictif et subjectif, je veux bien

l'accorder, esquisse au travers des voix multiples une chronique de son quotidien du 26 mai 1946 au 4 mars 1948, le même parcours que celui du journal de Jacques Prevel. Au fil des récits, certaines constantes s'établissent quand à l'apparence et aux habitudes d'Artaud.

- La silhouette, la démarche et la physionomie distinctives d'Artaud y reviennent à plusieurs reprises. A noter par exemple: le manteau, le béret, le vieux manteau reprisé par les Dames de Rodez tel que nous le décrit Henri Thomas; l'intonation singulière de la voix; la beauté d'Artaud. Les lieux d'Artaud y sont aussi évoqués en parole et présents au travers de la documentation visuelle: ses rendez-vous avec Arthur Adamov et Marthe Robert au Dôme; le pavillon d'Ivry, présenté sous plusieurs angles: prises de vues d'intérieur de la chambre d'Artaud, prises de vue de l'extérieur avec ou sans arbres. D. Thévenin nous guide dans la chambre d'Artaud en exécutant un dessin et en évoquant ses souvenirs d'enfance avec Artaud.
- D'autres personnages secondaires participent aussi à cette élaboration du quotidien d'Artaud: Lucianne Abiet, une mère de famille, qui dactylographie ses textes à Ivry, "Suppôt et suppliations" en particulier. Puis, Marcel Piffret, le coiffeur qui rase Artaud à Ivry et qui remarque le visage très maigre d'Artaud, "visage angulaire, difficile à raser."

Ce portrait intimiste et anecdotique d'Artaud restaure néanmoins une certaine dignité à Artaud puisque l'accent est mis sur ce qui compose son quotidien, les objets qui l'entourent, sa création et son entourage. Ce type de théâtralisation d'Artaud le socialise en quelque sorte en le plaçant, lui et la totalité de son œuvre, au sein d'un groupe social et d'une communauté, ce qui contraste radicalement avec les récits de l'expérience de Rodez et les nombreux commentaires auxquels les dessins de Rodez ont donné lieu. Au cours du film, Paule Thévenin prend d'ailleurs position contre les discours qui accablent Artaud à sa sortie de Rodez et elle se porte ainsi garante de son image en affirmant qu' "Artaud n'était pas un débris à la sortie de Rodez. Il était très gai, drôle, poli."

Les témoignages et la documentation présentés par Gérard Mordillat et Jérôme Prieur dans leur film "La véritable histoire d'Artaud le

Mômo” constituent un premier pas dans ce que j’appellerai une tentative de démystifier la soi-disant folie d’Artaud et d’apprendre à contextualiser la totalité de son œuvre d’une nouvelle manière. Ces dessins et autoportraits réalisés dans les années 1920 puis vers la fin de sa vie, cadrent en quelque sorte sa production poétique et théâtrale. La présence et la présentation des dessins d’Artaud dans ce film invitent donc le spectateur à les repenser dans l’entièreté de la production d’Artaud et de les apprécier en fonction de leur propre valeur artistique. C’est un peu dans cette perspective que se situe l’exposition récente sur l’œuvre d’Antonin Artaud à la Bibliothèque Nationale de France (2006–07). Les portraits y suivent le cheminement de toute sa carrière et ce sont des citations d’Artaud qui guident le spectateur.

Les traits fins du visage, le regard oblique d’Artaud et les effets de ressemblance qui marquent la première période des dessins s’estompent progressivement au profit d’une théâtralisation du visage et d’une tendance à l’abstraction. C’est précisément cet effacement de la subjectivité au profit de l’abstraction, effacement valorisé autrement chez d’autres artistes de l’art moderne comme Giacometti ou Picasso, qui a motivé de nombreuses lectures autobiographiques ou cliniques, négligeant par là même la place de l’œuvre artistique d’Artaud dans l’histoire de l’art moderne. Par ailleurs, il reste aussi à repenser l’œuvre picturale d’Artaud en la situant dans son contexte culturel lié à la destruction de la deuxième guerre mondiale, et à faire ressortir ses dimensions géopolitiques. Dans quelle mesure Artaud, tout comme Fria Kahlo, n’est-il pas en train d’énoncer une nouvelle éthique de la douleur dans le domaine pictural? Ces problématiques, et bien d’autres encore, mériteraient d’être soulevées: qu’en est-il de la valeur artistique de ces portraits, et quelle place pourraient-ils occuper dans l’histoire de l’art et celle de l’autoportrait? Si on osait par ailleurs amorcer une lecture comparative des dessins d’Artaud dans le contexte des recherches picturales de la beauté convulsive chez les surréalistes ou si on rapprochait les déformations de la matière et la précision du trait à certaines créatures qui hantent l’univers de Picasso, n’y aurait-il pas, en effet, qu’un seul pas à franchir pour révéler un nouveau génie artistique avec Artaud?

Notes

1. Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*. Tome VIII, 155.
2. Ceci expliquerait en partie le fait que les autoportraits sont généralement centrés, plus que tout autre média, sur la recherche de l'identité et de l'identité du sujet. On ne peut tout de même pas ignorer que ces représentations visuelles invitent une mise en dialogue entre l'œuvre, l'homme et la fiction.
3. Force est de le constater, on ne parle guère d'Artaud aux Etats-Unis dans les cercles académiques. Peu d'ouvrages critiques lui sont consacrés et le nombre de thèses de doctorat dirigées sur Artaud aux Etats Unis et au Canada ne s'élève pas au-delà de 10 au cours de la dernière décennie. Une seule de ces thèses prend les dessins d'Artaud et l'art comme objet d'étude, c'est celle d'Irène Poutier, dirigée par Adélaïde Russo en 1995, et intitulée "Comment redessiner le monde: Art et anthropologie dans l'oeuvre d'Antonin Artaud." Baton Rouge: Louisiana State University, 1995.
4. Cité dans Antonin Artaud. *Oeuvres sur papier*. Catalogue de l'exposition du Musée Cantini, 158.
5. Parmi les sorties récentes je citerai les groupes de Rock chez qui Artaud demeure toujours une figure culte. En Argentine par exemple, Pescado Rabioso a consacré tout un album à Artaud en 1971 avec en couverture deux photos d'Artaud. L'une datant de l'époque surréaliste, l'autre de Rodez. Deux autres groupes reprennent certains motifs de l'œuvre d'Artaud en prenant son nom comme titre de chanson: d'Angleterre le groupe Bauhaus en 1983, et du Venezuela, Zapato en 1999.
6. J'emprunte ce terme à Michel Tournier selon qui son oeuvre a servi de verre déformant lorsqu'il a été photographié par Arthur Tress. Michel Tournier, *Le Crépuscule des masques*, 17.
7. Margit Rowell, *Antonin Artaud. Works on Paper*.
8. Ma traduction.
9. Dans "50 dessins pour assassiner la magie" du 21 janvier 1948 Artaud écrit: "Ce sont 50 dessins pris à des cahiers de notes littéraires poétiques psychologiques, psychologiques magiques magiques surtout magiques d'abord et par dessus tout." *Antonin Artaud. Works on Paper*, 32.
10. *Antonin Artaud. Oeuvres sur papier*, 56.
11. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, 143.
12. *Antonin Artaud. Oeuvres sur papier*, 42.
13. *Portraits et dessins par Antonin Artaud*, sans pagination.
14. Paule Thévenin et Jacques Derrida, *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, 15.
15. *Ibid.*, 41.
16. *Ibid.*, 56.
17. *Ibid.*, 92.
18. *Ibid.*, 45.
19. Arbaizar, 2.
20. "Artaud-Prevel. Dernières Images," *Propos* recueillis par Valérie Marin La Meslée, 102.

Ouvrage Cités

Arbaizar, Philippe. Exposition virtuelle *Face à Face. Portraits, singulier pluriel*. Coédition Bibliothèque Nationale de France. <[www://expositions.bnf.fr/face/art/index2.htm](http://www.expositions.bnf.fr/face/art/index2.htm)>.

- Artaud, Antonin. *Œuvres Complètes*. Tome VIII. Paris: Gallimard, 1971.
- . *Oeuvres sur papier*. Catalogue de l'exposition du Musée Cantini, Marseille. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1955. 158.
- . *Le Théâtre et son double*. 1938. Paris: Gallimard, 1966.
- . *Portraits et dessins par Antonin Artaud*. Paris: Galerie Pierre, 1947.
- "Artaud-Prevel. Dernières Images." Propos recueillis par Valérie Marin La Meslée. *Le Magazine Littéraire*, février 1994.
- Mordillat, Gérard et Prieur, Jérôme. "La véritable histoire d'Artaud le Mômo." Paris: Arte Vidéo, 1994.
- Rowell, Margit. *Antonin Artaud. Works on Paper*. New York: The Museum of Modern Art, 1996.
- Thévenin, Paule et Derrida, Jacques. *Antonin Artaud. Dessins et portraits*. Paris: Gallimard, 1986.
- Tournier, Michel. *Le Crépuscule des masques*. Paris: Editions Hoëbeke, 1992.