

S'exposer aux corps

Artaud le Moma. Interjections d'appel de Jacques Derrida, Galilée, « Écritures/Figures », 113 p.

Antonin Artaud Europe, Revue littéraire mensuelle, n^{os} 873-874, janvier-février 2002, 348 p.

Isabelle Décarie

Numéro 187, novembre-décembre 2002

Le désarroi

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/17097ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Décarie, I. (2002). S'exposer aux corps / *Artaud le Moma. Interjections d'appel* de Jacques Derrida, Galilée, « Écritures/Figures », 113 p. / *Antonin Artaud Europe*, Revue littéraire mensuelle, n^{os} 873-874, janvier-février 2002, 348 p. *Spirale*, (187), 12-13.



S'EXPOSER AUX COUPS

ARTAUD LE MOMA. INTERJECTIONS D'APPEL de Jacques Derrida

Galilée, « Écritures/Figures », 113 p.

ANTONIN ARTAUD

Europe, Revue littéraire mensuelle, n°s 873-874, janvier-février 2002, 348 p.

« **A**RTAUD nous est-il devenu lisible, perceptible? » : c'est par cette question impossible qu'Evelyne Grossman ouvre cette seconde livraison de la revue *Europe* consacrée à l'écrivain (la première datant de 1984), une interrogation qui perdure tout du long jusqu'à en imposer une autre dans l'avant-dernier article de la revue : « Artaud est-il, encore aujourd'hui, contagieux? » Il me semble que oui : même s'il est possible de le lire, il reste que tout lecteur ou spectateur ressort de ses écrits, de son théâtre ou de ses dessins abasourdi, aveuglé, sonné, comme s'il avait été témoin d'une explosion, victime d'un « décollement de la rétine » (J. Derrida). Car le temps ne changera rien à l'affaire : son corps/corpus continue de réactiver des peurs liées à la folie et menant droit à la détestation de ses œuvres ou poussant au contraire à la pâmation. Jacques Derrida, qui a déjà publié plusieurs essais sur l'écrivain, n'est pas à l'abri de ces effets singuliers et il n'aura pas manqué de souligner le caractère incongru d'une telle exposition consacrée aux dessins d'Artaud le Momo, au Museum of Modern Art de New York (Moma). Le Musée lui a en effet demandé de prononcer la conférence inaugurale lors du vernissage de l'exposition qui eut lieu le 16 octobre 1996. Toutefois, le Moma a refusé que la conférence soit annoncée avec le titre de Derrida, soit *Artaud le Moma*, même si ce titre faisait pourtant référence à un des tout derniers textes d'Artaud intitulé *Artaud le Momo* et que le philosophe s'y appuyait de manière essentielle dans sa lecture de l'exposition. Jouant avec les sonorités, arrimant « le surnom familier » d'Artaud au sigle du Musée, le titre aurait, semble-t-il, fait peur au Musée en lui renvoyant sa propre image, celle-là même véhiculée par une telle exposition : le Moma est-il devenu momo, fou? Quiconque a vu cette exposition se souviendra d'avoir approché de tellement près des objets si éminemment intimes que leur exhibition dans une institution ne pouvait aller qu'à l'encontre des combats menés par Artaud; on se rappellera le choc provoqué tout particulièrement par les sorts (ces feuilles de papier d'écolier sur lesquelles Artaud formulait des ensorcellements et des exorcismes), donnant à voir à la fois violence et désarroi. Jacques Derrida, heureusement, a entendu dans le « coup de crayon » la rage de l'écrivain (et la synesthésie compte ici tant les

illustrations bouleversent toute attente sensorielle) et il a montré en quoi le Moma avait peut-être oublié de souligner qu'Artaud se serait opposé à cette entrée au musée : « Il me fallait commencer par écouter, vous les faisant entendre dans sa langue même et selon sa voix, ces plaintes impitoyables d'Antonin Artaud, ces griefs et ces imprécations. » Dans cette parole inaugurale, Derrida se place donc malgré lui en position de « garde du corps » et de passeur, comme le médium « d'une voix d'outre-tombe », rendant compte de la difficulté de recevoir ce double coup : parler d'Artaud dans un musée (américain de surcroît, alors qu'on sait combien Artaud se sentait proche des revendications des nations autochtones) et parer à ces interjections « comme si d'abord elles s'adressaient à [lui] ».

Le Moma foudroyé par le Momo

Une phrase formant une collerette autour du portrait de Jany de Ruy dessiné par Artaud en 1947 retient l'attention de Derrida; il la choisit, avec sa scansion particulière, pour ouvrir sa conférence : « Et qui/aujourd'hui/dira/quoi? » Que dira en effet Jacques Derrida aujourd'hui à propos de ces dessins qui le regardent avec leurs yeux aveuglés par tant de coups de craie? Que dire d'Artaud quand on est lié à lui « par une sorte de détestation raisonnée, par l'antipathie résistante mais essentielle que m'inspire le contenu déclaré, le corps de doctrine [...] de ce qu'on pourrait appeler, à la faveur de quelque malentendu, la philosophie, la politique, l'idéologie d'Artaud? » Cette réserve n'empêchera pourtant pas le philosophe de lire les dessins-textes d'Artaud d'un œil des plus vigilants et des moins complaisants, une consécration directe de cette résistance en effet essentielle pour qui veut tenter une lecture plausible de ces « vociférations graphiques » parfois si désarmantes. Derrida remarque l'insistance de la poussée du crayon dans le visage autour de l'année 1947, les coups de lettres et de craie, « frappant d'un coup à la tête, anticipent, capitalisent et à la fois décapitent le tout du tout, c'est-à-dire le qui et le quoi [...] Qui dira le c'est-à-dire qui emporte au-delà du dire quand il articule les organes d'un discours à ceux d'un art visuel? [...] quand il ajuste la vocifération à une graphie des mots et des choses, voire à une graphie sans mot et sans chose? » « Qui dira le c'est-à-dire » revient sans doute à

demander « Qui » aura l'audace de penser avoir compris cette nouvelle grammaire de l'image-mot? Qui saura déplier et expliciter ce qui gronde sous les traits? Le Moma est-il celui qui dira comment recevoir les chocs qui sortent des dessins? Ici, la question du musée devient bien « foudroyée par le Momo » car, à lire de plus près ses dessins, on se rend compte qu'ils portent presque tous cette haine de la machine et de la technologie, souvent représentée par des êtres brisés, proches de l'automate. Ces êtres ont été dépossédés de leur corps par toutes les institutions. Le dessin intitulé *La machine de l'être ou dessin à regarder de travers* exprime, selon Derrida, « dans une même figure », toutes ces pertes reliées à des institutions qui thésaurisent, classent, archivent, hiérarchisent les corps. Le philosophe ajoute que l'institution muséographique participe à ces rapt et transformations spectrales puisqu'elle serait « la pyramide occidentale de cette hiérarchie ». Momifiés, les dessins d'Artaud le sont par le Moma.

Pourtant, l'écrivain aura tout fait pour électrocuter l'art, pour faire détoner tout académisme de ses « coups de fusil », de ses « coups de fusain » (malgré une période plus académique entre 1920-1930); il aura fait exploser tout bien-écrire/bien-dessiner de ses dessins. Derrida est précisément sensible à ce qui se trame et surtout se détrame dans les dessins, rapprochant avec perspicacité ce qu'Artaud a appelé la « malfaçon », c'est-à-dire à la fois le mal, mais aussi le mal satanique (la malédiction n'est pas loin) et la gaucherie voulue des dessins. Double coup encore ici d'un mal-mal et d'un mal-bien. Le philosophe entend aussi, dans ce mot qu'Artaud (mal)façonne, un lieu où il faut « faire vivre et survivre le mal fait, ce qui est mal fait et ce qui fait mal, cela même qui signe la fin de l'art, à savoir de l'esprit ». Ce rapprochement permet de mieux penser la secousse créée par « Artaud au Moma ». Déjà, l'écrivain ne pensait pas que ses dessins étaient des œuvres : « [...] malheur à qui les considérerait comme des œuvres d'art. »

« Malheur à qui... » : cette expression comme un sort jeté au Moma rappelle la série des *Sorts* dont Derrida fait ici une importante analyse, soulignant la temporalité même de ces pages d'écriture toujours prêtes à s'autodétruire à chaque instant. Le sort est en effet un événement unique, « l'événement d'une perforation performative ». De manière plus remarquable encore,

il dira que ces sorts ne sont pas « essentiellement des représentations artistiques destinées au regard ». N'oublions pas qu'ils ont été imaginés au cours de l'internement d'Artaud à Ville-Évrard en 1939. Il n'est pas facile non plus d'y départager le mal du bien : difficile de savoir si les sorts jetés sur ces petites feuilles roussies et étoilées par le feu sont destinés à détruire ou à sauver autrui. Demeure dans ces *Sorts* quelque chose d'une bombe à retardement que le philosophe, d'ailleurs, rattachera aussi à cette quasi-canonisation muséale, comme « l'épreuve la plus redoutable pour le revenant-enfant », nommé Antonin Artaud, exposé au Moma, ce même un peu fou qui gribouille ses gris-gris dans son coin.

Le revenant-enfant fait référence au tableau intitulé *l'Exécration du père-mère*, où c'est la fameuse « paire » qui est ici étalée, écrasée sur le papier, où l'auto-engendrement prend naissance avec le trait durci du crayon, ou encore avec ce même « coup de massue » qu'Artaud prêtait à Van Gogh pour décrire sa façon de « frapper toutes les formes de la nature et les objets ». L'enfant du Moma, enfanté par le Musée, trouvera dans les pages de Derrida une certaine consolation puisque le philosophe a eu le courage de dire ouvertement qu'en présentant le dessin *l'Exécration du père-mère* (mais ceci vaut pour toute l'exposition), « le Moma s'engrosse à contretemps d'une grenade suicidaire dont on n'aurait généreusement mais si ingénument aussi confié aujourd'hui le détonateur. Naturellement, je ne la dégoupillerai pas, pas tout de suite car le temps de ces explosions invisibles et imprévisibles doit rester anachronique ». La représentation de formes mortelles dans les dessins et les sorts déplace la définition même de l'art puisque l'électrochoc (dont Artaud se plaint dans *Artaud le Momo*), est radicalement transmis au spectateur, tout particulièrement à cause de la force par laquelle l'écriture essaie de fendre, de foudroyer et de foutre le dessin. Car Derrida souligne bien cette chaîne de syntagmes qui martèle inlassablement les textes d'Artaud où le fou, la foudre, le foutre et la poudre désignent l'élan du geste parfois cruel dirigeant le crayon sur le papier, mais aussi la charge énergétique par laquelle Artaud s'auto-engendre en maudissant la « paire » et en aveuglant le spectateur-voyeur. « Il s'agit alors, comme toujours, écrit Derrida, de produire un effet physique sur le corps même du spectateur, et d'y laisser la trace d'une transformation quasiment organique : le priver de sa position objectivante de spectateur, de voyeur contemplatif, en affectant son œil même. Il s'agit par le dessin de changer l'œil, d'inventer ou d'ajouter un nouvel œil, ou, par la violence d'une prothèse paradoxale, de restituer un œil perdu. » C'est précisément cet œil perdu que le Moma n'a peut-être pas su retenir puisqu'il se sera lui-même exposé sans le savoir aux coups de ces dessins « accrochés comme des écorchés à ces murs ». Mais la question la plus épineuse demeure : « On se demande ce qu'un musée garde ou expose quand il détient seulement les cicatrices d'un effacement, les traces

d'une destruction ou d'un démembrement, une ruine déjà, un cimetière hanté de cadavres désormais décomposés ».

Physiques d'une écriture

Derrida a eu à répondre de ses réserves face à l'écrivain lors d'un entretien reproduit dans la livraison d'*Europe* mentionnée en tête de cet article. En effet, Evelyne Grossman, qui signe la préface et plusieurs dialogues dans ce numéro, demande au philosophe, après avoir lu sa conférence, si l'on peut véritablement parler d'un « corps de doctrine » chez Artaud. Derrida explique que sa résistance face aux travaux d'Artaud vient du fait que l'écrivain a dû « reproduire des philosophèmes » dans sa lutte même contre la tradition philosophique, « revendiqu[ant] une réappropriation et une reconstitution » de son corps démembré par les institutions. C'est en cela qu'Artaud n'est peut-être pas aussi original qu'on voudrait le croire. Plutôt, ce qui le retient chez l'écrivain, c'est un mouvement « intéressant par sa puissance [...], par sa force explosive », mais aussi « la mise en espace » de ses textes où la grammaire, la syntaxe et les syntagmes occupent le territoire de la page de façon dynamique, une écriture scénique du mouvement que Derrida aimerait aussi que l'on entrevoie dans ses propres textes (il avoue d'ailleurs s'être « naïvement » identifié à Artaud plus jeune). Cette idée d'une « écriture comme espacement » a été soulevée par nombre de participants dans cette livraison, et tout particulièrement par Giorgia Bongiorno qui s'intéresse à la « scène géographique » où l'écrivain met en place « une grammaire de l'espace », que ce soit dans *Héliogabale* où l'on peut lire une « signatura rerum » occupée à définir le corps bisexuel de l'empereur ou encore dans les textes sur les Tarahumaras dans lesquels écrire et voyager deviennent « équivalents à marcher sur la page-terre de la sierra mexicaine ». Les *Cahiers de Rodez* constituent aussi un lieu privilégié pour assister à cette géologie de la page où les nombreuses listes texturent les vides d'une polysémie d'objets comme un « corpus constitué de fétiches, de "breloques" » où l'insistance du morceau, du bout, du fragment et de l'objet entre dans une logique de l'expulsion et de la castration. De manière tout à fait concrète, Delphine Lelièvre, quant à elle, soulève le problème du tiret (ce trait qui tranche les phrases) dans les manuscrits d'Artaud, un signe typographique qui permet de penser « la scénographie du sujet » et qui pourtant n'a pas été reproduit de manière systématique ou même cohérente par les éditions Gallimard. Selon elle, l'écriture d'Artaud bardée de tirets — qui isolent les mots pour les mettre en évidence ou en « décrochage » de la page — use « de la capacité du vers à éventrer la linéarité du discours et sa logique grammaticale, à l'aide de nombreux effets de ruptures énonciatives ». C'est bien le sujet s'écrivant qui se fait voir dans cette utilisation atypique du signe typographique, un sujet performatif qui, s'il tente de se refaire un corps sans organe

(pourtant muni de gris-gris, breloques et autres reliques onomastiques), s'auto-engendre par une multitude de noms dans toutes les langues possibles.

Autre grand pôle des études artaudiennes, la question de la langue est en effet contiguë à celle du nom. Dans sa contribution, Dany-Robert Dufour suggère qu'Artaud, à la manière des personnages de Beckett, s'attend lui-même, tout en différant sa propre coïncidence dans une « surenchère infinie » dont témoignent les nombreux noms dont s'affuble l'écrivain (Arto, Tarot, Artot, Tarto, Saint Antonin, Antoneo Arlaud, Nalpas, etc.). Ces surnoms se distinguent aussi par leur sonorité parfois étonnante, ce qui reflète un désir de rendre la langue la plus étrangère possible, comme le rappelle Anne Tomiche. Des glossolalies aux étymologies inventées, en passant par le vieux français, les archaïsmes, le « penser petit nègre », les jargons, le turc (la langue de la lignée maternelle) et le grec pour ne citer que ces quelques emprunts, la langue que s'est forgée Artaud fait preuve d'une « dimension énergétique », rattachée à une « intrication entre oralité et analogie ». Au même titre, Ana Paula Kiffer propose de repenser cette dimension vitale de l'œuvre d'Artaud en reliant l'oralité à la question de la faim, car « le territoire de la faim chez Artaud est celui qui traverse pour le détruire ce conflit entre sexualité et appétit, entre ingestion et expulsion. La faim serait alors à entendre, de façon plus radicale et subtile à la fois, comme absorption du vide ». Mais soulignons que cette énergétique artaudienne se rattache également à la syntaxe souvent détraquée employée par l'écrivain afin de faire « détoner la charge des mots », comme le montre par ailleurs Jonathan Pollock pour qui le trait le plus singulier de l'écrivain est bien celui de l'humour trouvé à l'intérieur même de la construction de la langue, et pour qui la phrase artaudienne est « découpée, morcelée, sous les coups répétés des outils de liaison et de présentation ». On l'aura compris, ces lectures multiples d'Artaud se situent sous le sceau du coup, de la détonation, de la foudre, du choc, ce que Jacques Derrida et les participants à cette livraison de haut calibre ont su repérer avec tact et intelligence. En terminant, disons que plusieurs entretiens dans ce numéro d'*Europe* tournent autour d'explorations artistiques influencées par l'écrivain : le théâtre (Roméo Castellucci), le son (Marc Chalosse) et le cinéma (André S. Labarthe), et qu'il a été illustré par des portraits troublants d'Artaud signé Ernest Pignon-Ernest. De plus, on lira avec intérêt les lettres d'Artaud à Pablo Picasso reproduites ici, lettres dans lesquelles l'écrivain demande au peintre d'abord amicalement puis violemment d'illustrer *Artaud le Momo*. Face au silence de Picasso, Artaud, on le sait, illustrera de ses propres dessins son *Momo*, un texte dont l'une des dernières phrases retentit aujourd'hui encore face à l'exposition de ses « œuvres » au Moma : « Je demande simplement/Pourquoi? »

ISABELLE DÉCARIE