

Défigurations

Artaud, « l'aliéné authentique », d'Évelyne Grossman, Éditions Farrago, Éditions Léo Scheer, 169 p.

Le corps de l'informe, textes réunis par Evelyne Grossman, Textuel, n°42 (Revue de l'UFR « Science des Textes et Documents », Université Paris 7, Denis Diderot), 220 p.

Isabelle Décarie

Number 196, May–June 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/19426ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Décarie, I. (2004). *Défigurations / Artaud, « l'aliéné authentique », d'Évelyne Grossman, Éditions Farrago, Éditions Léo Scheer, 169 p. / Le corps de l'informe, textes réunis par Evelyne Grossman, Textuel, n°42 (Revue de l'UFR « Science des Textes et Documents », Université Paris 7, Denis Diderot), 220 p. Spirale, (196), 29–30.*

DÉFIGURATIONS

ARTAUD, « L'ALIÉNÉ AUTHENTIQUE » d'Évelyne Grossman

Éditions Farrago, Éditions Léo Scheer, 169 p.

LE CORPS DE L'INFORME. Textes réunis par Évelyne Grossman

Textuel, n° 42 (Revue de l'UFR « Science des Textes et Documents », Université Paris 7, Denis Diderot), 220 p.

LES TEXTES d'Artaud expriment de manière exacerbée la question de la défiguration dans tous les sens du terme, à la fois comme ce qui égratigne, scarifie et perce la langue, ce qui fait éclater la figure et même l'image, « *cette maladie de la forme* », selon l'expression d'Artaud. Mais la défiguration fait aussi place dans le vocabulaire de l'écrivain à une pensée du corps anatomique prêt à recevoir l'impropre, le désarticulé, le tordu, le dissonant. Les articles et les communications d'Évelyne Grossman publiés dans ce beau petit livre (le papier épais couleur vanille, le dessin en couverture d'Ernest Pignon-Ernest — auquel Grossman consacre un très beau texte —, et le format réduit facile à manier font de ce livre un bel objet) explorent cette défiguration de plus d'une façon, depuis plus d'un angle, en veillant chaque fois à accompagner le lecteur à travers les dédales langagiers d'Artaud. D'ailleurs, Évelyne Grossman repère très souvent l'étymologie des termes et expressions qui reviennent sous la plume de l'écrivain, faisant voir de la sorte les tours et détours empruntés par cette grammaire hors de l'ordinaire. Les articles forment un ensemble véritablement harmonieux car plusieurs points de détails reviennent d'un texte à l'autre et se précisent chaque fois d'une façon plus pénétrante à mesure que la lecture avance.

Cet ouvrage est publié au même moment que paraît le texte *Pour en finir avec le jugement de dieu* d'Artaud dans la collection « Poésie » chez Gallimard et dont Évelyne Grossman signe la préface incluse dans *Artaud, « l'aliéné authentique »*. On s'en souvient, *Pour en finir avec le jugement de dieu* est une émission radiophonique qui devait être diffusée au début de l'année 1948 et qui fut interdite. Artaud voulait que l'émission se déroule à la façon d'une messe (Grossman rappelle de façon éclairante l'étymologie commune d'émission et de messe, de *mittere*, envoyer, renvoyer) où il aurait été possible de communier avec les auditeurs et que ces derniers soient touchés par la réception des ondes, des voix, des bruits, des chants incantatoires, des gesticulations même. « *La langue qu'il invente pour l'émission, écrit Grossman, est orale et écrite à la fois; elle s'élabore dans les signes dressés sur la page avant de se déployer dans la poly-*

phonie discordante des sonorités d'enregistrement. » Elle propose l'expression « *scénoglossie* » pour mieux faire entendre et voir tout à la fois le jeu véritablement physique qui ponctue ce rite où il s'agit de faire advenir, pour Artaud, « *une opération authentiquement vivante* ». Le corps devient dès lors une caisse de résonance, un « *corps xylophène* » (un mot-valise évocateur qu'Artaud imagine en contractant « xylophone » et « schizophrène »); remarquons au passage que l'écrivain choisit un instrument de percussion où le choc est le point de contact du son) d'où l'on émet des sons grinçants, gutturaux, venant des articulations, des joints, des os qui geignent et du crâne qui craque. Il existait déjà dans le manifeste du *Théâtre de la cruauté* une exhortation à démembrer une vision trop rationnelle du jeu de l'acteur, à dénaturer la langue et les sens par le biais d'une synesthésie constante. « *Que l'on écorche la peau des mots, répète Artaud, que l'on désaccorde l'oreille... et l'on entendra enfin la stridence de leur timbre, la force d'une langue-coup qui soit l'équivalent poétique et musical, sonore et visuel à la fois, du corps-tympanon des Indiens tarahumaras ou du corps désarticulé des danseurs balinais.* » Corps disjoint, troué, langue disloquée, sons déboîtés, atonaux : en voulant retourner le corps de la performance comme un gant, en voulant réhabiliter l'impropre et l'inconvenant, Artaud choisit d'être un « *aliéné authentique* », « *un homme qui a préféré devenir fou* » et qui a préféré faire apparaître toutes les ficelles du discours l'entourant.

Figure à la dérobée

Dans l'œuvre d'Artaud se dressent donc « *de nouvelles plasticités corporelles* » épousant un « *infini désordre vivant* » qui va jusqu'à la défiguration. Celle-ci évoque les visages mouvants dans les toiles de Francis Bacon, ces faces qui se transforment de manière quasi imperceptible sous le coup du pinceau et bougent pourtant sans interruption malgré leur matière figée dans la peinture. L'expression « *anatomie furtive* » qu'emploie Artaud dans un texte de 1947 désigne bien ce moment fugace mais, comme l'écrit Grossman, le terme *furtif* ne renvoie pas seulement au sentiment paranoïaque et à l'existence

d'un « *dieu voleur invisible, persécuteur furtif qui me double partout* ». Il signifie aussi le corps qui ne peut se « *fixer dans une forme, ne se saisit qu'à la dérobée* » parce qu'il doit s'ouvrir à toutes les possibilités. Il s'agit de trouver une langue qui se dérobe de la même façon afin de parler de ce corps désarticulé, démultiplié, qui peut être aussi, ne l'oublions pas, un corps d'œuvre. À ce titre, Grossman propose une hypothèse plus générale sur la littérature du xx^e siècle, mettant en lumière ce qui se joue dans les textes d'Artaud. En effet, selon elle, la transsubstantiation telle qu'elle fut pratiquée de manière fantasmagorique par Proust n'est plus opératoire pour penser la littérature moderne. Plutôt, elle suggère que l'anatomie furtive « *serait celle qui essaie de sortir de l'alternative incarnation/désincarnation* », serait celle qui tente de répondre à la question « *comment produire un texte qui soit un corps vivant?* ». En ce sens, elle imagine que l'anatomie furtive est aussi un corps « *spectral* », fantomatique et sans contours déterminés mais seulement devinés par des « *spectres lumineux, magnétiques ou électromagnétiques* ». Ce nouveau corps pensé dans la trajectoire de la défiguration peut dès lors inventer de nouvelles filatures et transmissions, peut se « *déprendre des linéarités généalogiques, des rapports de parenté et de filiation, pour s'ouvrir à d'autres généalogies plus souples, à une multiplicité d'appartenances* ». Il s'agit donc d'appartenir au spectral plutôt qu'au patriarcal.

La langue doit tenir compte d'un tel projet et ce sont des « *rencontres phosphoreuses* » (l'écriture automatique, les rêves, l'hypnose), de l'étincelle créée par la « *force de percussion des mots-coups* », de la défiguration et de la déflagration de la langue que le sens se libère, là où la « *sorcellerie se fait verbale* ». Grossman relève cependant une cruauté certaine dans ce travail de trituration, de déformation des mots et de mise à mal de la syntaxe. Défigurée de la sorte, la langue maternelle chez Artaud laisse entrevoir la trace d'un fétiche, d'une relique, d'une « *transformation poétique de la Chose innommable* » qu'on retrouve aussi sous les traits des personnages qui « reviennent » souvent sous la plume d'Artaud, comme la voyante, le fantôme ou la momie. La défiguration, selon l'auteure, masque un

« *infigurable archaïque* » sublimé par un autre type de figures maternelles. C'est d'ailleurs à partir de cette notion d'infigurable archaïque que les participants au colloque « Le corps de l'informe » ont réfléchi aux traits, aux stratégies textuelles et picturales qui « *arrachent* » la figure au figuratif (comme le suggérait Deleuze au sujet de Bacon) dans divers corpus d'écrivains, de peintres, d'artistes modernes et contemporains. Plutôt que de penser le corps selon le modèle phallique, vertical et uni (ce que fait Foucault et que l'auteure, avec justesse, qualifie d'insuffisant aujourd'hui), pourquoi ne pas imaginer un corps potentiel, multiple, hétérogène, « *où émerge l'animalité et l'informe* » et dont les limites anatomiques seraient à repenser et à redessiner ? L'auteure s'interroge d'ailleurs de manière tout à fait éclairante (et invite à un questionnement plus large sur ces questions pressantes) sur les liens qui sont en train de se tisser entre une médecine de la transparence (elle en dresse la liste : échographie, tomodynamométrie, résonance magnétique, etc.), « *une porosité des enveloppes psychiques et corporelles* », une recrudescence des troubles regroupés sous le terme de « *borderline* » qui ne sont plus, d'ailleurs, « *l'apanage des schizophrènes, des drogués, des transsexuels, bref des marginaux voire des « anormaux »* » et « *la réinscription politique et sociale d'un trouble des frontières qui n'est plus l'apanage des apatrides ou de ceux qu'on appelle parfois les « extra-territoriaux »* ». De la sorte, la pratique des mots qu'Artaud invente éventuellement et percussivement (redéployant de la sorte les frontières du mot lui-même), l'idée du « *furtif anatomique* » (qui préconise une appréhension du temps selon le mode de l'éclair et du spectre) peuvent nous permettre de réfléchir sur les modalités créatrices d'un tel désordre et effacement des limites.

Informe et filiation

Le texte de Grossman dans ce recueil porte sur l'intérêt d'Artaud pour la peinture de Balthus, et elle explique en quoi l'écrivain était un vif défenseur du figuratif en peinture par opposition à l'abstraction qu'il rejetait parce qu'il avait hor-

reur de « *l'informe, ce monde des « larves invétérées », des êtres flasques, sans enveloppes* ». Car il faut rappeler l'évident : la défiguration demeure insoutenable pour le regard et un visage défiguré est, plus que toute autre partie du corps, repoussant. C'est la raison pour laquelle Artaud admirait tant Balthus et Van Gogh, deux peintres qui ont réussi à défigurer la figure sans sombrer dans l'abstraction, dans l'informe, deux peintres dont Artaud a pu soutenir le regard des toiles. D'ailleurs, s'il aime les peintures de Balthus, c'est parce qu'elles produisent des trompe-l'œil, parce qu'elles sont ouvertes « *à l'espace extérieur* ». Les corps que peint Balthus, note Grossman, sont « *sans repères narcissiques* », « *sans repères généalogiques* ». Artaud y voit « *ce discorps, cette singulière tension entre le naturel et l'artifice du corps tout à la fois figés dans des poses hiératiques et comme surpris dans la banalité quotidienne de leur intimité* ». Grossman poursuit en avançant que les personnages sont « *comme littéralement appliqués, artificiellement collés sur les toiles* » et que c'est précisément cette pratique de la peinture qui permet de dire à Artaud que Balthus a opéré un décollement du réel, un « *décollement de la rétine* » dans le trompe-l'œil. Et si, selon elle, le dégoût de l'informe chez Artaud relève d'une angoisse de perte des limites, on peut remarquer que les autres participants explorent cette question en revenant le plus souvent aux mêmes motifs. En effet, l'informe est la plupart du temps appréhendé depuis la mise à mal du modèle, que ce soit à travers la défiguration d'un académisme, la destruction de la lignée et de l'hommage ou encore qu'il s'agisse « *d'écarter les figures imposées* » (politiques, étatiques, religieuses), comme c'est le cas pour Günter Brus (qui fait l'objet de l'article de Jonathan Dege-nève), un des premiers artistes à pratiquer dans les années soixante le *body-art* et à mettre en scène des performances exhibitionnistes et blasphématoires (qui paraissent aujourd'hui comme autant d'*acting out* infantiles).

La défiguration serait donc le résultat d'une sublimation, l'une des réponses possibles à l'infigurable archaïque. C'est aussi ce qui se joue dans l'œuvre *Passing* de Bill Viola, qui met en scène la disparition de la mère sur le mode de la juxtapo-

sition d'images domestiques et fantomatiques où, écrit François Noudelmann, les déformations des corps « *permettent de délester les figures de leur ressemblance* » et de détruire dès lors tout rapport filial basé sur un visage semblable.

Autoengendrement

De la même façon, Sophie Calle fait intervenir la fiction dans les autoportraits qu'elle monte d'elle-même à travers les filatures qu'elle organise : elle paie un détective privé pour la suivre sans que celui-ci sache qu'elle est à la fois le suiveur (à travers ses yeux à lui) et la suivie. On ne peut s'empêcher de penser ici à un auto-engendrement : celle qui précède et suit Calle sur le plan de la lignée artistique demeure toujours elle-même. Mais le brouillage identitaire ici se fait également sur le plan de la sexualité : elle s'observe avec des yeux d'homme. L'informe se perçoit aussi dans l'expérimentation d'identités multiples et tordues, selon Magali Nachtergaele, et dans la distorsion des frontières entre réalité et fiction. Pour finir, mentionnons le beau texte d'Éric Marty qui se penche sur des lettres écrites par Rimbaud à sa famille depuis l'Orient, après qu'il eut abandonné la poésie. Marty signale combien l'absence de style et l'écriture blanche de ses lettres appellent le plus souvent un commentaire qui se borne à souligner le caractère ahurissant des « *listes invraisemblables d'objets qu'il réclame* ». Marty suggère plutôt que cette « *ascèse absolue faite au langage* » dit quelque chose de la poésie. Ce qui est dit, c'est d'abord le refus de la figure, le refus de la littérature et du style. Mais ceci se dit aussi, note Marty, dans cet autoportrait qu'envoie Rimbaud à sa famille et sur lequel « *on distingue à peine une figure* » et dans un hommage en forme de pied de nez aux pères de la défiguration (Hugo, Baudelaire). Enfin, la défiguration rimbaldienne est celle-là libérée de la subjectivité : « *Il faut dépasser la conscience du vide comme contenu perdu*, écrit Marty, *pour atteindre la conscience du vide comme contenu à conquérir : ce que Rimbaud appelait l'Inconnu.* »

ISABELLE DÉCARIE