

ANDRÉ SILVEIRA LAGE

*Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes*

Les sorts d'Antonin Artaud : la scène du subjectile¹

Le but de toutes ces figures dessinées et coloriées était 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, et à travers cette vitupération revendicatrice une condamnation du monde psychique incrusté comme un morpion sur le physique qu'il incube ou succube en prétendant l'avoir formé.

J'en étais en 1939 à ma deuxième année d'internement, bien que parfaitement sain d'esprit je me voyais maintenu à vie dans les asiles d'aliénés français [...].

Et les figures donc que je faisais étaient des sorts – que je brûlais avec une allumette après les avoir aussi méticuleusement dessinées.

Depuis j'ai changé de manière. Et je l'ai changée en comprenant que c'était comme magicien que j'étais interné, empoisonné et envouté.²

Poète maudit, incarnation de la puissance du génie romantique, prophète de la *Beat Generation*, porte-parole du mouvement antipsychiatrique, théoricien du Théâtre de la Cruauté, acteur révolté, fou, Antonin Artaud (1896-1948) est, sans doute, une des références les plus visitées par la pensée critique et par la création artistique contemporaine. Son œuvre a fasciné plusieurs générations et ne cesse de nous fasciner,

tant par son caractère protéiforme que par l'impact considérable qu'elle a eu et continue à avoir sur nous. Révolutionnaire, dérangeante, innovatrice, elle a marqué une génération d'acteurs et de metteurs en scène (Julien Beck, Judith Malina, Tadeusz Kantor, Peter Brook, Robert Wilson) et a contribué à la formation critique des grands théoriciens français du vingtième siècle (Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze). Hybride et polémique, elle occupe une position radicalement singulière : dans l'entrecroisement de la littérature, du dessin, du théâtre, du cinéma et de la radio.

Dans cet immense spectre de textes, couleurs, sons, images, mouvements et cris que constitue l'œuvre d'Antonin Artaud, je choisis comme thème de cet article une partie de l'œuvre encore peu connue, mais non moins significative, à savoir, les sorts d'Antonin Artaud. Qu'est-ce qu'un sort? À quoi répond le statut d'un sort dans l'œuvre d'Artaud³?

Ce qu'il appelle lui-même un sort désigne une activité très courante dans son œuvre, celle d'écrire des lettres. Les sorts sont ces étranges lettres qu'il envoie à divers destinataires, en 1937, de Dublin, et en 1939, de l'asile de Ville-Évrard. De même que dans la *Correspondance avec Jacques Rivière* (1923-1924) ou les *Lettres écrites de Rodez* (1943), le domaine épistolaire s'impose dans les sorts. Mais si Artaud a choisi à nouveau le domaine épistolaire, il l'a choisi pour reprendre – ou plutôt pour réinventer – une *pratique graphique* sans précédent. Dans la situation de désastre vécue en Irlande, dans le désespoir de l'enfermement asilaire, Artaud va développer avec ces sorts un mode totalement nouveau d'expression graphique, inaugurant ainsi, sur un mode plus « cruel » et plus « foudroyant », la reprise de la pratique du dessin.

Tout d'abord, j'essayerai de situer les sorts par rapport à l'ensemble de son œuvre graphique. Pour cela, on peut la comprendre à partir de deux périodes. La première est celle des œuvres où s'affirme une maîtrise technique admirable mais apparemment peu inventive. Ce sont les paysages à gouache de

1919, la nature morte (huile de 1919), une série d'études, de portraits ou d'autoportraits, réalisés autour de 1920-1923. Cette période d'apparence « académique » ou « classique » se prolonge aussi de 1924 à 1935 à travers certaines études à visée architecturale ou théâtrale (pour des costumes de théâtre ou pour les décors des *Cenci*). La seconde période, plus turbulente et plus « foudroyante », concerne les œuvres des années quarante. À ce moment-là, Artaud était déjà interné à Rodez et sera ensuite transféré à la maison de santé du Dr. Delmas, à Ivry, près de Paris. C'est le moment où il commence à réaliser ses dessins et portraits et à écrire et dessiner quotidiennement dans des petits cahiers d'écolier – activité qu'il poursuivra jusqu'à la fin de sa vie. Ces deux séquences peuvent nous aider à découvrir et à comprendre l'œuvre graphique d'Artaud, néanmoins, on doit contester « la rigueur d'une périodisation », car, comme nous l'a montré Jacques Derrida, un « autre temps » viendrait brouiller la distinction entre ces deux séquences qu'il évoque ainsi :

D'abord le temps de la discipline, pendant les années 20 et 30, c'est-à-dire l'exercice d'école, cette période de relative conventionalité, de quasi-réalisme où s'affirme la maturité d'une technique éprouvée, *puis* le temps de l'insurrection, la mutation créatrice, le soulèvement sismique qui, après le foudroiement électrique de 1939, après le « départ » du langage, et surtout de 1945 à 1948, l'année de la mort, donnerait naissance à une puissante, géniale et abondante progéniture graphique; celle-ci multipliera par plus de dix, en effet, le corpus antérieur en se mettant sous le signe du Môme et de la maladresse feinte ou sarcastique.⁴

Cet « autre temps » viendrait à la fois s'enfoncer entre ces deux séquences et ruiner le principe même d'une linéarité ou

d'un calendrier historique des œuvres. Ce « temps supplémentaire » ne serait donc pas un temps historique, mais « le témoin capital de l'acte graphique comme coup, l'événement d'une perforation performative qui cherche à produire des effets au-delà de ce qu'elle détruit, transgresse, transperce, à savoir le support, l'œuvre, le mur de l'institution, l'hospitalité policée de l'hôpital ou du musée⁵ ». La citation de Derrida ouvre ainsi une nouvelle perspective pour l'approche de l'œuvre graphique d'Artaud. C'est cet « autre temps », dont la conception « de l'acte graphique comme coup, l'événement d'une perforation performative » lui est intrinsèque, qui nous intéresse. Et les sorts d'Artaud sont, à cet égard, un exemple emblématique. À ce titre, on verra comment les sorts reprennent le thème du « feu », de « la foudre », du « foudroiement électrique » dont parlait Derrida, comment ils s'inscrivent sous « le signe du Momo et de la maladresse feinte et sarcastique » et comment ils peuvent aussi nous permettre de penser cette conception de « l'acte graphique comme coup, comme l'événement d'une perforation performative ».

Mais pour faire cela, je relève d'abord certains de leurs traits communs : les sorts sont datés et gardent l'aspect d'étranges missives envoyées à tel ou tel destinataire : amis proches (Roger Blin, Lise Deharme, Sonia Mossé, Jacqueline Breton), médecins (Dr. Fouks, Dr. Lubtchansky) et personnalités (Hitler). Ils ne sont pas, *en principe*, une œuvre d'art destinée à être exposée ou conservée dans un musée. Ils ne sont pas non plus des représentations artistiques destinées au regard. Ils sont, au contraire, destinés à produire des effets magiques, à agir *physiquement* sur leurs destinataires. Cette dimension magique des sorts sera à nouveau soulignée par Artaud en 1947 dans un texte de *Suppôts et Supplications* où le terme « gris-gris » est utilisé pour les désigner :

C'est en 1939, à l'asile de Ville-Évrard, que j'ai construit mes premiers *gris-gris*, sur de petites feuilles quadrillées de papier perdu d'écolier je composai de passives figures,

comme des têtes ravagées d'asthmes, d'affres
et de hoquets.⁶

Lancer des sorts, construire des gris-gris : ces deux activités pourraient être confondues avec des actes de sorcellerie envoûtante mais, tout au contraire, la magie dont il est question dans ces sorts et ces gris-gris serait plus proche de sa conception de la cruauté, en ce sens que, pour Artaud, « tout ce qui agit est une cruauté⁷ ». De même que dans son théâtre, *la magie* et *la cruauté* sont indissociables dans les sorts et constituent, toutes les deux, un *champ de forces* tantôt travaillé par « cette idée d'action poussée à bout, et extrême⁸ », tantôt par ce corps à corps avec l'expérience de la mort : « Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela⁹ ».

Par le contenu sémantique de ces étranges lettres écrites et dessinées (qui contiennent souvent une menace de mort), par l'action de brûler et de perforer le support, par la violence verbale et le sarcasme, on pourrait dire que les sorts d'Artaud traduisent et réactivent non seulement les deux dimensions de son théâtre (la magie et la cruauté), mais aussi ce qu'il appelle « l'HUMOUR-DESTRUCTION¹⁰ ». Ainsi, dans le *Sort à Lise Deharme* (du 5 septembre 1937), toutes ces dimensions se rejoignent pour atteindre physiquement la destinataire du sort :

Je ferai enfoncer / une croix de fer / rougie au
feu dans ton / sexe puant de Juive / et
cabotinerai ensuite / sur ton cadavre pour / te
prouver qu'il y a / ENCORE DES DIEUX!¹¹

Contrairement à ce sort, le *Sort à Jacqueline Breton* (du 17 septembre 1937) a une visée protectrice pour sa destinataire :

J'envoie un Sort / au Premier qui osera / vous
toucher.

Je lui mettrai, en bouillie / sa petite gueule de
 faux coq / orgueilleux.
 Je le fesserai devant / 100 000 personnes!¹²

Il est vrai que ces premiers sorts sont indissociables de l'irruption du délire à laquelle a été contraint Artaud. Mais, paradoxalement, il n'y a pas de délire dans ces sorts. Ils ne sont pas des actes de délire, comme ils ne sont pas non plus des « actes de sorcellerie envoûtante¹³ ». Ils sont sans doute chargés d'un pouvoir magique, tantôt destructeur, tantôt protecteur à l'égard de leur destinataire. Mais leur magie, leur cruauté et leur humour opèrent aussi comme des exorcismes, comme des ripostes à une action maléfique, comme des conjurations destinées à libérer d'un envoûtement, comme des contre-conjurations, des contre-envoûtements. Le sort « brise tout envoûtement¹⁴ », écrit Artaud.

Toute la série de sept sorts d'Artaud relève d'une gestualité, voire d'une écriture théâtralisée où se conjuguent les possibilités de la graphie (les majuscules, le soulignement, la date, la signature, les numéros cabalistiques), la disposition sur la page (au centre et aux coins des feuillets, en forme de triangle) et la perforation du papier par le feu. Si dans les premiers sorts la violence des mots l'emporte sur celle des éléments dessinés, dans les sorts de 1939, ce qui prime, c'est la puissance de leur cruauté graphique. Il y a, en ce sens, une gradation dans la mise en scène de la page. La cruauté graphique de ceux-ci est plus intense, plus puissante, plus explosive, plus destructrice. Et elle est toujours accompagnée par une intervention gestuelle, une opération de la main, une arme à feu, un *projectile* (la pointe du crayon, l'allumette, la cigarette). Leur différence par rapport aux sorts de 1937 est frappante et identifiable d'une manière immédiate : ils sont plus colorés, perforés, brûlés, maculés et maltraités en plusieurs endroits. La feuille de papier à lettres – comme plus tard le cahier d'écolier et la feuille à dessins devient ainsi un *champ de forces* où se conjuguent la puissance imprécatoire des mots, la force visuelle des signes graphiques et

l'expérience du feu volontairement appliqué sur le papier. Dans le *Sort à Sonia Mossé* (14 mai 1939), l'alliance entre ces procédés – écriture, dessins et feu – est plus radicale et plus « foudroyante ». Elle renforce le domaine infernal et apocalyptique de la page, son pouvoir d'action, sa fonction exorcisante et mortifère. Dans ce sort, Artaud écrit :

Tu vivras morte / tu n'arrêteras plus / de
trépasser et de descendre.
Je te lance / une Force de Mort.
Et ce Sort / ne sera pas rapporté.
Il ne s[era] pas / reporté.
Et il brise / tout envoûtement.
Et ce sort ag[i]t immédiatement.¹⁵

Mais ce qu'il y a d'intéressant dans ce geste qui unit ces trois procédés – écriture, dessins et feu –, c'est qu'il nous montre que brûler la feuille de papier avec une allumette ou une cigarette, interrompre le sens d'une phrase avec un trou, une perforation produite par l'expérience du feu, impliquent avant tout une guerre menée contre la logique de la représentation et contre son support (*le subjectile*). L'objectif de telles opérations? « 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 [...] »¹⁶, écrivait Artaud en février 1947.

Quel est le rapport entre les sorts et « les motifs essentiels de la *scène du subjectile* » dont parle Derrida dans sa célèbre étude « Forcener le subjectile »? Rappelons-nous – ces motifs ont été identifiés par Derrida dans une lettre de Van Gogh citée par Artaud dans son *Van Gogh, le suicidé de la société* (1947). Je cite l'extrait de la lettre de Van Gogh :

Qu'est-ce que dessiner? Comment y arrive-t-on? C'est l'action de se frayer un passage à travers un mur de fer invisible, qui semble se trouver entre ce que l'on sent, et ce que l'on

peut. Comment doit-on traverser ce mur, car il ne sert à rien d'y frapper fort, on doit miner ce mur et le traverser à la lime, lentement et avec patience à mon sens.¹⁷

Voici les mots qui, selon Derrida, désignent les motifs essentiels de *la scène du subjectile* : « *la traversée*, deux fois le mot “traverser” en sept lignes, sans compter le mot “à travers” et le “se frayer un passage”; l’“*entre*”, la *force* de percussion et de projection mise en concurrence avec le travail oblique qui consiste à “miner” et à “limer”¹⁸ ».

Quant au concept de subjectile lui-même, Derrida nous explique qu’il s’agit d’abord d’un ancien mot français dont l’usage très technique appartient au code de la peinture et désigne ce qui est placé dessous, support ou surface. Ou bien *support* (la toile d’une peinture, le papier qui soutient un texte), ou bien dans un sens légèrement différent, la *matière* d’une sculpture (le support comme substance qui est *sous* les formes). Derrida parle ainsi de subjectile *poreux*, qui se laisse traverser (le papier, le plâtre, le buvard, la toile, le mur) et de subjectile *non poreux*, comme le métal par exemple. Mais il ne s’agit pas que de cela. Le subjectile est traité autrement par Derrida : « Le subjectile, par exemple le papier ou la toile, devient alors une membrane¹⁹ » qu’il faut dynamiser, en la traversant, en la perforant, en la rendant puissante, dissonante, pour toucher cet autre subjectile qu’est le destinataire du *sort*. Support, surface, matériau, peau et corps du destinataire, le subjectile a dès lors plusieurs sens. En outre, Derrida nous rappelle encore qu’Artaud se sert trois fois de ce mot. Mais tout en utilisant ce mot dans un registre technique, très vite il le dramatise de façon extrêmement intéressante : le subjectile devient aussi la figure de l’Autre, une sorte d’ennemi contre lequel Artaud s’emporte de manière orageuse, en le perforant, en le traversant, en le brûlant avec un projectile. La guerre menée contre la logique de la représentation et contre son support (le subjectile) est aussi une autre manière de reprendre

la guerre menée contre l'Autre sous ses deux formes majeures : le Dieu voleur et la langue.

Les sorts d'Antonin Artaud nous font *entendre* ce qu'est sa pictographie : une création qui appartient aux arts de l'espace, au plan du visible et qui les excède. Autrement dit, ils matérialisent, sur un mode radical et dissonant, cette idée que la pictographie chez Artaud n'est pas seulement vue, mais aussi entendue. Ils nous incitent à entendre *littéralement* la pictographie chez Artaud. Et quand on fait l'expérience de l'entendre, on n'est pas étonné : il y a là une espèce de musique dissonante, de bombardement et de *déchirement sonore*.

Notes

¹ Ma participation au colloque « Lire, traduire et écrire l'image » a été rendue possible grâce à une bourse postdoctorale de la FAPESP.

² Antonin Artaud. *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 1467.

³ Il y a chez Artaud un corpus de sept *sorts*, dont les reproductions en fac-similés ont été publiées dans l'ouvrage de Jacques Derrida et Paule Thévenin, *Antonin Artaud : Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 135-141. Ensuite, ils ont été repris en divers catalogues d'expositions consacrées à son œuvre graphique : *Antonin Artaud : Œuvres sur papier*, Marseille, édition de la RMN, 1995, *Antonin Artaud*, Paris, Bibliothèque Nationale de France/Gallimard (du 7 novembre 2006 au 4 février 2007), *Artaud*, Madrid, édition de la Casa Encendida. 2009.

⁴ Jacques Derrida, *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, 2002, p. 69-70.

⁵ *Ibid.*

⁶ A. Artaud. *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1421.

⁷ *Ibid.*, p. 555.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 552.

¹⁰ *Ibid.*, p. 559.

¹¹ Jacques Derrida, « Forcener le subjectile », *Antonin Artaud : Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 257.

¹² J. Derrida, *Artaud le Moma*, *op. cit.*, p. 73.

¹³ J. Derrida, « Forcener le subjectile », *op. cit.*, p. 257

¹⁴ *Ibid.*, p. 258.

¹⁵ *Ibid.*, p. 257-258.

¹⁶ A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1467.

¹⁷ J. Derrida, *op. cit.*, p. 66.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 63.