



Morcellement

Lorraine Duménil
(Paris 7)

La projection du véritable corps : Antonin Artaud, Hans Bellmer



[En raison de difficultés liées aux droits des images, les reproductions présentées dans cet article sont en basse définition et de petit format. Nous vous invitons à vous reporter au catalogue en ligne du Centre Pompidou (www.centrepompidou.fr) qui vous permettra d'avoir accès à ces images en bien meilleure qualité]

C'est l'homme qu'il faut maintenant se décider à émasculer [...] / En le faisant passer une fois de plus, mais la dernière, sur la table d'autopsie pour lui refaire son anatomie. / L'homme est malade parce qu'il est mal construit. / Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement / dieu, / et avec dieu / ses organes. / Car liez-moi si vous le voulez, / mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. / Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, / alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. / Alors vous lui réapprenez à danser à l'envers / comme dans le délire des bals musette / et cet envers sera son véritable endroit.¹

Ainsi s'achève *Pour en finir avec le jugement de dieu*, ultime profération – le poète mourra quelques mois plus tard – où se ressaisit la haine d'Antonin Artaud à l'encontre de ce qu'il appelle ailleurs « le cadastre anatomique du corps présent »². Artaud s'y insurge une nouvelle fois contre ce corps mal fait, œuvre d'un Dieu « maladroit » qui a opéré des *coupes*³ dans ce qui se pense comme une membrane infiniment vibratile et plastique. Le jugement de Dieu est cette opération discriminante qui a organisé le corps de l'homme en une série de fonctions – Artaud dit « organes »⁴ – et si la « maladresse » de Dieu est avant tout « sexuelle », comme l'indique le titre d'un *dessin écrit*⁵ de Rodez de février 1946, c'est que la différenciation sexuelle est la coupe originaire, la première sédimentation qui fixe l'homme dans le carcan d'une forme définie. Il faut donc, pour en finir avec ce jugement proprement mortifère, « émasculer » l'homme, l'arracher à ce destin anatomique qui a fait de lui un cadavre⁶ et le rendre ainsi à sa disponibilité originelle, cette « véritable liberté » qui reste à inventer. Là se marque le premier pas vers la constitution d'un corps sans organes, dont Deleuze et Guattari ont bien montré

¹ Conclusion de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, novembre 1947, *Œuvres*, Paris, Gallimard, éd. Quarto établie par Evelyne Grossman, 2004, p. 1654 (nous nous référons désormais à cette édition, sauf mention contraire).

² *Suppôts et supplications*, *Œuvres*, p. 1424.

³ « Je ne supporte pas l'anatomie humaine et je ne supporte surtout pas les coupures de l'anatomie » déclare Artaud dans un texte du retour à Paris de 1946 (repris in *Œuvres*, p. 1089) – et c'est bien à cette fonction discriminante de l'anatomie que renvoie son étymon grec, *temnei*, qui signifie « couper ».

⁴ Voir la célèbre déclaration de Geoffroy Saint-Hilaire, selon laquelle « la fonction fait l'organe ».

⁵ Les « dessins écrits » sont ces dessins à la fois dessinés et écrits où « des phrases s'encartent dans les formes afin de les précipiter » (Lettre du 10 janvier 1945 à Jean Paulhan, *Œuvres Complètes*, t. XI, Paris, Gallimard, 1974, p. 20).

⁶ Ce n'est pas d'une table d'opération que parle Artaud mais bien d'une table d'autopsie (« Ce n'est plus de la poésie mais une espèce d'affreuse autopsie » s'exclame-t-il dans *Suppôts et supplications*, *Œuvres*, p. 1325).

qu'il n'a rien à voir avec une condamnation totale et sans appel des organes⁷, ce que vient précisément indiquer un fragment préparatoire au *Théâtre de la cruauté* appartenant au même ensemble que *Pour en finir avec le jugement de dieu* où Artaud, tout en condamnant le corps humain actuel, en appelle à « composer et placer » de façon nouvelle les « organes vrais du corps humain »⁸ afin que naisse le « corps véritable » de l'homme. Si, comme l'indique la version définitive de ce texte, « on a orienté la vie sexuelle / les capacités et les accents » de ce qui se perçoit en réalité comme une « possibilité organique jamais comblée »⁹, l'entreprise artaudienne tachera alors de répondre à l'impératif suivant : « essay[er] autrement que sur le plan de la vie sexuelle les capacités incommensurables des appétits »¹⁰. Construire cet *autre plan* d'une existence humaine où faire jouer librement le désir (ces « appétits »), hors du carcan d'une maladroite sexualité, telle sera donc la tâche qu'Artaud assignera à l'art – c'est-à-dire, en cette fin d'année 1947, au théâtre¹¹. Le projet d'émission radiophonique qui l'occupe alors réactive en effet l'idée d'une efficace spécifiquement théâtrale : dans la lignée du théâtre de la cruauté qu'il avait développé dans les années 30¹², Artaud fait de la scène théâtrale le lieu où s'opère cette autopsie libératrice annoncée dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Le théâtre est précisément conçu comme le moyen d'en finir une fois pour toutes avec le corps anatomique – il est « ce creuset de feu et de viande vraie où anatomiquement, / par piétinement d'os, de membres et de syllabes, / se refont les corps »¹³.

Mais l'on sait à quel point ce terme de *théâtre* a une extension large chez Artaud, qui l'applique à l'intégralité de sa production artistique, de la scène du Théâtre Alfred Jarry à celle de Rodez où il poursuit par d'autres moyens sa dramaturgie affective. Des saisissants dessins qu'il réalise à la fin de sa vie, dessins écrits de Rodez, portraits et autoportraits du retour à Paris, Artaud précise ainsi, dans un geste qui les rapproche de la fonction qu'il assigne alors au théâtre, qu'ils sont des « anatomies en action ».

Que faut-il entendre par là ? Peut-être cela : qu'il faut considérer de manière absolument littérale le titre d'un dessin contemporain de *Pour en finir avec le jugement de dieu* – dessin qui fait de la scène graphique le lieu d'une « projection du véritable corps » (Janvier 1948, fig. 1), ce qui doit s'entendre au moins de deux façons. Un – la réalisation d'un corps « véritablement » libre sera désormais soumise à l'invention d'un nouveau trait, d'une nouvelle manière de projeter la réalité sur une feuille, d'une nouvelle perspective qui n'aura rien de cavalière ou de linéaire (on sait toute la haine qu'Artaud

⁷ C'est en réalité « l'organisation des organes qu'on appelle organisme » que rejette le fameux « Corps sans Organes » (CsO) dont Deleuze et Guattari ont théorisé la formule, dans le sillage des déclarations artaudiennes (*Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 394).

⁸ « La réalité n'est pas encore construite parce que les organes vrais du corps humain ne sont pas encore composés et placés. Le théâtre de la cruauté a été créé pour achever cette mise en place, et pour entreprendre, par une danse nouvelle du corps de l'homme, une dérouté de ce monde de microbes qui n'est que du néant coagulé », in « Le théâtre de la cruauté », dossier de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, *Œuvres Complètes*, t. XIII, Paris, Gallimard, 1974, p. 287-288.

⁹ « Le théâtre de la cruauté », texte du 19 novembre 1947, *Œuvres*, p. 1655.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Jean-Michel Rey a récemment rappelé le lien entre l'art et la réfection de l'anatomie. Ainsi écrit-il, à partir des textes de ce qu'il appelle le second théâtre de la cruauté, qu'« [...] il est avant tout question, dans cette période, du devenir conjoint de l'anatomie humaine et de l'art dont l'homme est capable » (« D'une anatomie inachevée », in *Antonin Artaud*, Catalogue de l'exposition de la BNF, Paris, BNF/Gallimard, 2007, p. 25).

¹² Un premier texte intitulé « Le théâtre de la cruauté » est publié dans la *NRF* en 1932 ; il sera complété l'année suivante avant d'être repris en 1938 dans *Le Théâtre et son double*.

¹³ *Le Théâtre et la science*, in *Œuvres*, p. 1544.



Fig. 1, Antonin Artaud, *La projection du véritable corps*
©Photo RMN

voue à la « peinture linéaire pure »¹⁴). Deux – l'image de ce nouveau corps sera celle d'un organisme morcelé, soumis à l'action d'une formidable force de projection qui décompose pour mieux recomposer.

Car s'il y a bien une leçon de ces « anatomies en action » que sont les dessins, elle tient en cette simple formule : *le corps est quelque chose que l'on fabrique*. Au tout début de *L'Anti-Œdipe*, Deleuze et Guattari indiquent une phrase du Van Gogh d'Artaud : « Le corps sous la peau est une usine surchauffée »¹⁵, et opposent à partir d'elle le théâtre (représentation,

reproduction) à l'usine (fonctionnement machinique, production). On sait cependant que l'œuvre même d'Artaud se donne comme un démenti à cette opposition, puisqu'elle fait du théâtre – dans ce sens élargi qui comprend la scène graphique des dessins des dernières années – une usine chargée de fabriquer le nouveau corps. Et d'abord parce qu'il l'articule différemment.

Dans *La Pensée sauvage*, Lévi-Strauss définit la pensée mythique en ayant recours à la catégorie du bricolage : « Le propre de la pensée mythique est de s'exprimer à l'aide d'un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien qu'étendu, reste tout de même limité »¹⁶. Comme le bricolage, le mythe compose à partir d'éléments déjà là, il « élabore des structures en agençant des événements ou plutôt des résidus d'événements »¹⁷. J'aimerais pour ma part voir dans l'œuvre graphique tardive d'Artaud l'exercice de cette mythomanie dont il se réclame en maints endroits¹⁸, et par laquelle se déploie ce que l'on pourrait, à la suite de Beckett, appeler une opération de décréation où l'artiste prend la place du dieu voleur et maladroit. Mais l'opération de décréation que conduit l'œuvre d'Artaud ne se réduit pas, comme chez Beckett, à une combinaison d'éléments nuls¹⁹. Si les dessins de Rodez et du retour à Paris sont une opération de « bricolage » où des fragments corporels sont extraits et réagencés, c'est dans l'espoir que de cette usine anatomique sorte, enfin, le « véritable corps » de l'homme.

¹⁴ Voir le début de *Van Gogh, le suicidé de la société* (1947) : « La peinture linéaire pure me rendait fou depuis longtemps lorsque j'ai rencontré Van Gogh », *Œuvres*, p. 1444.

¹⁵ *Id.*, p. 1459.

¹⁶ *La Pensée sauvage* [1962], Paris, Plon, 1990, p. 31.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ Evelyne Grossman a bien montré, dans *Artaud / Joyce, le corps et le texte* (Paris, Nathan, 1996) que l'attitude d'Artaud face au mythe répond à la loi d'une évolution chronologique qui l'amène à rejeter, à la fin de sa vie, ce qu'il considère désormais comme une langue morte. Mais si les mythes collectifs sont finalement soupçonnés d'être des « formes types » sclérosantes, l'activité de *création mythique*, toujours recommencée, ne cessera pas.

¹⁹ Voir sur ce point Evelyne Grossman : « Dans le monde post-apocalyptique de *Fin de partie*, frappé de stérilité et de mort, on en est réduit, comme dans les exercices structuraux, à des variations sur un nombre limité d'éléments. Mais ici les variations sont stériles. [...] Dans cette représentation de la « décréation », comme on a parfois qualifié la pièce, les êtres en sont réduits à combiner sans fin les mêmes éléments interchangeables. [...] Règle absolue cependant : l'éternelle combinaison des éléments doit être à somme nulle » (in « Créé – Décréé – Incréé », *La Défiguration*, Paris, Minuit, 2004, p. 75).

Artaud, la fabrique du corps

Dans un texte de 1927, *L'Automate personnel*, Artaud fait le commentaire d'un portrait qu'a fait de lui Jean de Boschère. S'y délivre la vision d'un corps désarticulé, « étalé avec tous ses organes », un « massacre de veines », un « amoncellement de cadavres vidés »²⁰. L'ordonnancement traditionnel de la scène représentative cède place à ce qui est habituellement rejeté par l'art : l'intérieur des corps, tout ce qui grouille sous la délicate enveloppe de l'épiderme. Or Artaud fait de ce dessin le lieu d'une étrange reconnaissance spéculaire : « Je m'y retrouve tel exactement que je me vois dans les miroirs du monde, et d'une ressemblance de maison et de table, puisque toute la ressemblance est ailleurs »²¹. Comment comprendre que ce soit dans l'image d'un corps massacré, proprement dés-organisé, que le sujet cherche son image, sinon à postuler que la ressemblance ne saurait en aucun cas être anatomique, qu'elle est cet « ailleurs » du corps que le dessin cherche à constituer, à *projeter* disions-nous ? Dans cette recherche graphique d'un corps nouveau, la destruction s'impose comme un préalable nécessaire, et c'est cette mise à mal du corps anatomique, annoncée dès les premiers textes, que les dessins écrits de la période asilaire vont accomplir de manière exemplaire.

Soit un dessin de décembre 1945, *Poupou Rabou* (fig. 2), où le processus de destruction se déploie de manière particulièrement dramatique, suivant une division tripartite et verticale de l'espace graphique qui organise, de droite à gauche, les étapes



Fig. 2, Antonin Artaud
Poupou Rabou
©Photo RMN

successives de la mise en pièces du corps. La fragmentation du corps se donne ainsi à voir dans la partie droite du dessin, où l'on aperçoit le motif du canon (récurrent dans l'ensemble des dessins écrits), ainsi que la représentation d'une figure humaine renversée, en train de briser un os. Le motif central du dessin incarne quant à lui la seconde étape de cette projection du corps, où le corps humain n'est plus qu'un agrégat désordonné d'os, pieds, têtes, mamelles, sexes entremêlés. Enfin, la partie gauche propose, j'y reviendrai, un nouvel agencement de corps recomposé.

Cette décomposition du corps par fragmentation, propre aux dessins écrits, se poursuit dans les portraits du retour à Paris, comme cet *Autoportrait* de décembre 1947²² où Artaud a littéralement fait voler en éclats sa figure : au centre, à peine reconnaissable, une colonne vertébrale détachée de la tête et, sur la droite du dessin, une main gigantesque aux doigts noueux et disproportionnés ainsi qu'une oreille coupée, hommage probable au double Van Gogh. Il y a en effet des parentés troublantes entre l'œuvre d'Artaud et celle de ce « suicidé de la société » qui lui inspira un ouvrage fulgurant, la même année que *Pour en finir avec le jugement de dieu* : même nécessité de fouiller à l'intérieur des corps, d'exposer leurs

²⁰ *Œuvres*, p. 204.

²¹ *Id.*, p. 203.

²² Collection Centre Pompidou, AM 1994-130, consultable sur le catalogue en ligne du Centre Pompidou.

organes, de fragmenter leur anatomie. Plus encore, c'est dans l'œuvre de ce glorieux modèle qu'Artaud trouve la confirmation de ce qui est alors devenu une évidence pour lui – que la défiguration *cruelle* infligée au carcan des formes, qui ouvre le corps et expose son intérieur morcelé, n'est jamais que le prélude à une opération *métamorphique* où reprendre la création, la « recollecter » écrit-il dans l'ouvrage qu'il consacre au peintre : « Cardés par le clou de Van Gogh, / les paysages montrent leur chair hostile, / la hargne de leurs replis éventrés, / que l'on ne sait quelle force étrange est d'autre part en train de métamorphoser »²³. L'éviscération, la fragmentation, la destruction des formes sont la chance d'une recomposition, d'une formidable alchimie capable d'« exhausser » le corps.

Artaud décrit ainsi, dans ses notes pour une « Lettre aux Balinais », le processus par lequel il façonne un nouveau corps, processus démiurgique où s'affirme une création seconde qui voit le jour sur les ruines de la première : « quant au corps, c'est moi qui le fait par blocs entiers. / Je vois des morceaux, / je les place [...], / je les détruis [...] et je taille. / Je jette une jambe et je la repétris »²⁴. C'est une nouvelle genèse qui s'écrit ici ; le corps humain s'y métamorphose, par la grâce d'une *techné* proprement humaine qui défait le travail du divin artisan²⁵. L'alchimie invoquée est alors très proche de ce bricolage mythique que j'évoquais avec Lévi-Strauss, puisque si la création divine était une création ex-nihilo, la création seconde à laquelle se livre ici Artaud fonctionne à partir de matériaux déjà là, les « morceaux du corps », qui sont *détruits* puis *taillés* et ensuite *placés* dans de nouveaux agencements. Artaud définit ainsi le « secret de [s]on existence » comme « le *béchage* toujours plus arrière et plus retiré du corps, / reprenant les morceaux du corps tombés pour les *reclouer* l'un sur l'autre toujours plus étroitement et de plus près »²⁶, processus très précisément mis en scène dans un dessin comme *Couti l'anatomie*, daté de septembre 1945²⁷, qui expose l'assemblage des os que l'on recompose après les avoir extrait d'autres corps²⁸. On peut en ce sens considérer que ce dessin forme un diptyque avec *Poupou Rabou*, évoqué précédemment, qui mettait quant à lui en scène la décomposition du corps : les clous ont remplacé les canons dans cette seconde étape de la projection graphique du corps nouveau.

²³ *Œuvres*, p. 1444.

²⁴ *Œuvres*, p. 1490, c'est moi qui souligne. L'on entendra ici l'écho qui se tisse avec une citation précédemment évoquée où Artaud disait vouloir « placer » les « organes vrais du corps humain » (voir supra).

²⁵ La métaphore de l'artisan, de l'ouvrier, est récurrente dans l'œuvre d'Artaud, qu'il s'agisse d'une qualification de sa propre activité (« Et ce corps [...] est un homme qui a peiné et sué toutes ses vies comme un ouvrier en horlogerie, doublé d'un maçon, d'un terrassier, d'un sculpteur, d'un peintre, d'un poète, d'un musicien, d'un serrurier, d'un ferronnier ») ou de celle de Van Gogh (« Car ce maître est un terrible ouvrier, et pas de travail de serrurier, de ferronnier, de charpentier, de zingueur [...] qui vaille [...] ces espèces de bouts de toiles sciés, limés, râpés, martelés et rabotés »). Le travail de création y est renvoyé à sa composante manuelle, qui réactive l'image du dieu « plasmateur » façonnant l'homme avec de la glaise, tout en jetant les bases d'une *techné* humaine qui se substituerait à la création divine.

²⁶ *Œuvres*, p. 1347, c'est moi qui souligne.

²⁷ Collection du Centre Pompidou, AM 1985-22, consultable sur le catalogue en ligne du Centre Pompidou.

²⁸ Qui sont des *corps morts*, puisque si la création doit être reprise, c'est justement parce que le corps humain actuel est malade, dévitalisé – une « force de mort » dit Artaud (ce qui renvoie à l'image de la table d'autopsie que j'évoquais précédemment). C'est ce que précise le commentaire de ce dessin : « Je me souviens dans une existence perdue avant de naître dans ce monde-ci avoir pleuré fibre à fibre sur des cadavres dont les os poussière à poussière se résorbaient dans le néant [...] et de chaque petit os de poussière j'ai eu l'idée [...] de rassembler un nouveau corps humain », *Œuvres*, p. 1037.

Rephysiologiser le corps : Bellmer, Artaud

Dans cette tentative d'explorer graphiquement d'autres « possibilités organiques », Antonin Artaud n'est pas seul. Tout en étant consciente que cette démarche peut sembler tenir de la gageure, j'aimerais considérer son œuvre en regard de celle d'Hans Bellmer, qui fut son contemporain. À l'évidence, ces deux artistes sont d'authentiques anarchistes qui tentent d'échapper au destin qu'est l'anatomie²⁹, mais ce refus semble s'incarner dans des formes radicalement différentes, puisque si l'œuvre de Bellmer est du côté d'une hystérisation du corps sexué, on sait bien la haine de toute sexualité qui s'inscrit au cœur de celle d'Artaud. Si l'on peut se résoudre à ne voir dans cette différence qu'un cas classique d'inversion par passage à la limite, on arguera cependant que tout paraît éloigner la préciosité baroque de Bellmer, qui doit beaucoup à la tradition – notamment dans la précision quasi-maniaque de la gravure – de la *malfaçon* revendiquée par Artaud, farouchement opposé à tout académisme graphique³⁰. Toutefois, l'opération de réfection du corps à laquelle se livre Bellmer dans ses dessins me semble mobiliser des processus de « bricolage » très proches de ceux d'Artaud. On sait en effet que si Bellmer abandonne la carrière d'ingénieur qui lui était promise afin de se lancer dans l'aventure artistique, la formation technique qu'il a néanmoins reçue sera déterminante dans l'orientation de son art à venir. Il explique :

Je parle des possibilités de décomposer et ensuite recomposer « contre nature », à tout hasard, le corps et les membres, de leur donner une place et une cohérence, aussi imprévues que croyables, dont la surprise et dont la réalité dépasseraient pour ainsi dire l'imaginable³¹.

Comme chez Artaud, il s'agit là de composer un nouveau corps à partir de fragments de corps décomposés et nouvellement « placés », et cette opération s'en prend violemment à la création de dieu et propose une création seconde, « contre-nature ». Or l'opération de décomposition prend la forme très particulière, chez Bellmer, d'un processus d'extraversion, défini de la façon suivante dans l'*Anatomie de l'image* :

L'image du corps subit comme une extraversion, l'étrange contrainte d'un mouvement du dedans au dehors, dans ce sens que l'intérieur de l'organisme tend à prendre la place de l'extérieur : les poumons avec leurs vastes draperies se voient extériorisés, se déployant sous forme d'ailes entre ce qui était les épaules [...], le passage qui relie la bouche à l'anus, l'œsophage avec son estomac et ses intestins, cette surface intérieure semble traverser toute

²⁹ L'idée de reprendre la construction du corps humain est proprement anarchique, puisqu'elle refuse le principe, *l'arché*, à l'origine du corps actuel, qui trouve sa raison en Dieu, et s'incarne, je l'ai déjà rappelé, dans le principe de différenciation sexuelle, ce « destin » selon le mot de Freud. Par un mouvement de retournement caractéristique, c'est la création de Dieu qu'Artaud considère comme anarchique : « une création anarchique dont le vrai théâtre était fait pour redresser les irascibles et pétulantes gravitations », « Aliéner l'acteur », *Œuvres*, p. 1520. On rappellera d'autre part que « l'anarchiste couronné » est le sous-titre qu'Artaud donne à son ouvrage sur Héliogabale, figure mythique incarnant dans son propre corps hybride la révolte humaine face aux principes divins – j'y reviendrai dans la suite de cette étude.

³⁰ A ceux qui l'accusent de « manquer de formation manuelle et technique », Artaud répond qu'il a « travaillé dix ans le dessin au cours de toute [s]on existence » mais qu'il s'est « désespéré du pur dessin », complice selon lui des « malversations » qui maintiennent le corps dans un état mensonger (*Œuvres*, p. 1049).

³¹ Notes biographiques, janvier 46, manuscrit inédit, cité par Agnès de la Beaumelle dans « Hans Bellmer : les jeux de la poupée, les enjeux du dessin », in *Hans Bellmer, anatomie du désir*, catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, Paris, Gallimard / éd. du centre Pompidou, 2006.

la profondeur de l'organisme pour devenir en pleine lumière, tel un gant retourné, l'épiderme du corps³².

Si Bellmer voit dans le principe d'extraversion « [la] révolte [la] plus violente que le corps puisse formuler dans son langage propre, contre l'ordre de sa nature dont il est l'insoumis »³³, c'est que l'exposition de l'espace du dedans au dehors – qui porte atteinte à ce principe régulateur des rapports humains qu'est l'intégrité des enveloppes corporelles³⁴ – est l'occasion d'une recomposition de l'image du corps. Il me semble en effet que l'intention de Bellmer n'est pas de donner à voir le corps intérieur – du moins pas uniquement. Ce qui se joue dans l'extraversion est la chance d'une recomposition, d'une transposition où le corps devient tout autre chose que lui-même (les poumons deviennent des ailes), et trouve son « véritable endroit » dans l'exposition déplacée de « l'envers »³⁵. Voici ce qui est en jeu dans *Viol*, dessin de 1961 (fig. 3) qui propose une sorte de radiographie du corps d'Unica Zürn, la compagne de l'artiste. Dans la partie



Fig. 3, Hans Bellmer, *Viol*
©Photo RMN

inférieure du dessin, une coulée d'organes semble se déverser du corps d'Unica, en ce qui finit par prendre la forme d'un coït, lui aussi représenté en transparence. Cette exposition de l'intérieur des corps entremêlés dans l'accouplement laisse place à de singulières variations corporelles, où des tétons apparaissent dans des endroits inusités du corps de la femme, tandis que des ovaires se laissent deviner dans le corps de l'homme (on notera à ce titre la proximité entre les formes ovoïdales situées au niveau des fesses de l'homme et la représentation de l'appareil génital d'Unica). L'ouverture du corps apparaît ainsi comme le lieu d'une reconfiguration dont on peut déjà noter, j'y reviendrai, qu'elle prend la forme d'une réversibilité entre les sexes. Or, comme chez Artaud, cette reconfiguration nécessite davantage qu'une simple exposition du corps : elle met en jeu des procédés de décomposition par lesquels ce

corps est mis en pièces, afin de constituer une sorte de réserve d'éléments, de « morceaux de corps », qui pourront ensuite entrer dans des agencements nouveaux.

Ainsi, parallèlement à la poupée éventrée que Bellmer réalise en 1933 et qui avait la particularité de révéler son intérieur au moyen d'un dispositif optique permettant de plonger dans ses entrailles³⁶ – thème repris dans nombre de dessins tout au long de l'œuvre, comme *Rose ouverte la nuit*, dessin de 1935³⁷ qui figure une petite fille contemplant de façon perplexe son ventre ouvert, ou la série des déshabillages qui occupe Bellmer à partir des années 50 –, un certain nombre de dessins contemporains figurent une poupée en morceaux, notamment une série de photos de 1935 où l'on peut

³² *Petite anatomie de l'inconscient physique ou anatomie de l'image* [1957], Paris, Allia, 2002, p. 38.

³³ *Id.*, p. 34.

³⁴ Voir ce que Lacan dit dans son *Séminaire II*, p. 54-55 (Paris, Seuil, 1978) de l'expérience de Freud dans le rêve de « L'injection faite à Irma ». La bouche ouverte d'Irma est associée par Freud à la nudité féminine, et confrontée à ce qu'on ne voit jamais – l'intérieur des corps : « Il y a là, écrit Lacan, une horrible découverte, celle de la chair qu'on ne voit jamais, le fond des choses, l'envers de la face, du visage [...] vision d'angoisse, dernière révélation du tu es ceci – Tu es ceci, qui est le plus loin de toi, ceci qui est le plus informe », p. 186-202.

³⁵ L'extraversion bellmérienne prend alors des accents proprement artaudiens, pour peu qu'on se souvienne de la citation de *Pour en finir...* que je donnais en introduction : « Alors vous lui réapprenez à danser à l'envers / comme dans le délire des bals musette / et cet envers sera son véritable endroit ».

³⁶ Clichés photographiques publiés dans *Die Puppe*, Th. Eckstein, Karlsruhe, juin 1935. Publication française chez GLM, Paris, 1936.

³⁷ Figure 8 du catalogue *Hans Bellmer, anatomie du désir*, éd. cit.

apercevoir une poupée désarticulée, des fragments épars disséminés sur tout l'espace de la page³⁸. Ce sera alors le rôle de la seconde poupée, et de la série de dessins et de photographies qu'elle inaugure à partir de 1935, de réaliser la reconfiguration du corps en articulant à l'infini les fragments ainsi dégagés. La découverte de la jointure à boule, que Bellmer repère sur des poupées articulées de l'école d'Albrecht Dürer, va lui donner la possibilité de produire un corps « à n articulations », qu'il met en scène dans *Les jeux de la poupée*, recueil de photographies où se déploie une scénographie cruelle, rigoureusement contemporaine du *Théâtre et son double*, où les postures de la poupée sont à déchiffrer comme autant de possibilités d'un corps nouveau. Le rapprochement avec le théâtre d'Artaud, dont j'ai précisé le rapport avec la pratique graphique, est éclairant à plus d'un titre puisque l'on y retrouve ce principe *articulatoire* dégagé par Bellmer, notamment dans les textes qu'Artaud consacre, au début des années 30, aux acteurs balinais, qui proposent justement des articulations corporelles inédites : « un jeu de jointures, l'angle musical que le bras fait avec l'avant-bras, un pied qui tombe, un genou qui s'arque, des doigts qui paraissent se détacher de la main »³⁹. La réfection du corps passe par l'adoption de nouvelles attitudes corporelles, dont les « mannequins animés » que sont les acteurs sont les médiateurs. Paradoxalement, c'est grâce à un automate – la poupée (photogramme de 1938, fig. 4) – ou à un corps devenu automate que l'on pourra désarticuler à souhait (les acteurs absolument « dépersonnalisés » d'Artaud, mais également le corps instrumenté d'Unica, ficelé de telle sorte qu'apparaissent « des boursouflures de chair, des plis, des lèvres malpropres, des seins jamais vus en ces emplacements invouables »), que sera combattu l'automatisme mortifère du corps humain, au profit d'un corps infiniment modulable.



Fig. 4, Hans Bellmer, *Les jeux de la poupée*
©Photo RMN

Anagrammes, réversibilités : la vie des formes

Quelles formes prend cette recomposition du corps ? Bellmer la soumet pour sa part à un grand principe, la loi de l'anagramme. La décomposition-recomposition du

³⁸ Voir par exemple les dessins n° 17 et 22, datés de 1934, dans *Hans Bellmer, anatomie du désir*, éd. cit. Agnès de la Beaumelle, commissaire de l'exposition, parle à cet égard de dessins « aux allures d'un champ de ruines archéologiques » (« Hans Bellmer, les jeux de la poupée, les enjeux du dessin »).

³⁹ « Sur le théâtre balinais », *Œuvres*, p. 536.

corps mobilise ce que l'artiste appelle des « anagrammes du corps » : le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables »⁴⁰. Fasciné par les exemples de phrases renversées, Bellmer fait du procédé de l'anagramme une application anatomique en formulant l'hypothèse d'une ligne imaginaire qui passerait au niveau du nombril, de part et d'autre de laquelle se distribueraient des zones corporelles échangeables :

On se demande si la fausse identité établie entre bras et jambes, entre sexe et aisselle, entre œil et main, nez et talon, ne serait pas une réciprocité [...]. Ainsi voudrait-on se figurer comme un axe de réversibilité entre les foyers réels et virtuel d'une excitation, axe qui se tracerait par endroits, même dans le domaine de l'anatomie métrique, et qui, vu l'affinité oppositionnelle des seins et des fesses par exemple, de la bouche et du sexe passerait, horizontal, à la hauteur du nombril.⁴¹

Un jeu d'équivalence se met ainsi en place : œil-main, sexe-aisselle, jambe-bras, nez-talon, que l'on peut voir à l'œuvre dans les croquis de *l'Anatomie de l'image* ainsi que dans un dessin de 1961, *Les crimes de l'amour (Le sens commun)* (fig. 5) où l'on voit des pieds se superposer à certaines parties de la tête.



Fig. 5, Hans Bellmer,
Les crimes de l'amour (le sens commun)
©Photo RMN

A partir des superpositions et permutations d'organes, Bellmer entend alors composer un dictionnaire des « monstrueuses analogies-antagonismes »⁴² qui s'opèrent dans le corps à partir du moment où l'on reconnaît à un organe cette faculté de toujours entrer en résonance avec un autre. L'artiste attribue à ces analogies un statut décisif, puisqu'il va jusqu'à considérer qu'une partie du corps n'accède à l'existence qu'à partir du moment où elle peut se voir autrement que ce qu'elle est, idée que l'on trouve également sous la plume d'Artaud qui déclare que « Le propre du corps est de pouvoir être toujours autre chose que ce que l'on voit. / Le corps ne peut être apprécié qu'en fonction de cette mutation [...] / et parce qu'il changera, / hors cela / il est / sans aucune

⁴⁰ *Anatomie de l'image*, éd. cit., p. 45. On remarquera l'insistance avec laquelle Artaud et Bellmer pointent le caractère « véritable » de ce corps ainsi recomposé.

⁴¹ *Id.*, p. 18.

⁴² *Id.*, p. 39.

lisibilité »⁴³. De fait, c'est un processus analogue de réversibilité entre les organes que l'on voit à l'œuvre chez celui qui déclarait que la tâche du théâtre de la cruauté était de « faire danser des paupières couple à couple avec des rotules, des fémurs et des orteils / et qu'on le voie »⁴⁴. Notons d'ailleurs que cette réversibilité s'accompagne, chez Artaud comme chez Bellmer, d'une propension à la multiplication des organes, et notamment des seins, comme l'on peut le voir dans *Les crimes de l'amour* mais également dans nombre de dessins d'Artaud – voir par exemple la figure féminine à gauche du *Soldat au fusil*, dessin de 1946 (fig. 6), ou bien le corps recomposé dans la partie gauche de *Poupou Rabou*, qui présentent réciproquement quatre et trois seins⁴⁵.

Les anagrammes plastiques qui déforment le corps trouvent leur corollaire, chez ces deux artistes, dans une pratique poétique qui porte atteinte aux normes du langage – à cette anatomie linguistique que sont les mots de la tribu⁴⁶. Artaud fait d'ailleurs explicitement le lien entre anatomie et langue dans un fragment des *Cahiers* : « Je veux dire que la langue est une masse de chair qui vaut dans et par l'anatomie générale [qui est] depuis des siècles tronquée. [...] Nos idées ne sont fausses que parce que nos organes sont mal placés »⁴⁷. S'en prendre à la langue s'impose en ce sens comme l'unique moyen de s'extraire du corps sexué – je renvoie sur ce point aux analyses de Julia Kristeva, qui écrit dans *Polylogue* :



Fig. 6, Antonin Artaud,
Le soldat au fusil
©Photo RMN

Le « trop humain » de la sexualité humaine, cette sexualité à identification parentale, à gratifications narcissiques, ce marais de l'intersubjectivité où s'abritent les sujets unaires contre ce qui peut les mettre en danger est exigé par la loi de la stabilité sociale elle-même ; on peut dire, en conséquence – comme le dit Artaud – , qu'elle est solidaire des lois scientifiques et des lois du langage de cette même société. Toucher aux tabous de la grammaire – et peut-être aussi de l'arithmétique – c'est toucher à la recommandation sourde pour une sexualité identificatoire : la révolution du langage est une traversée de la sexualité et de toutes les coagulations sociales qui s'y collent⁴⁸.

Affirmer, comme le fait Bellmer, le lien existant entre anagrammes linguistiques et anagrammes du corps permet alors de comprendre que la réorganisation de la grammaire corporelle qui se cherche dans la pratique artistique implique, comme cette révolution poétique dont parle Kristeva, une remise en cause du corps sexué : l'impératif

⁴³ Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1976, p. 106-107.

⁴⁴ « Le théâtre de la cruauté », dossier de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, *Œuvres Complètes*, t. XIII, éd. cit., p. 287-288. Voir également tel fragment des *Cahiers de Rodez* : « Le plexus du pubis est le front des pommettes et les mamelons sont les coudes des cuisses et l'oiseau de Dieu sera poignardé à cette place par l'infini des prochaines résurrections (*Œuvres Complètes*, t. xv, Paris, Gallimard, 1981, p. 302). Reconfigurer le corps, c'est bien poignarder Dieu et proposer une résurrection de ce corps mort qu'est le corps humain actuel.

⁴⁵ Les deux artistes ont été fascinés par la figure de la Diane d'Ephèse, déesse polymaste dont s'est inspiré Bellmer pour *La toupie*, sorte de sculpture cinématique composée d'un amoncellement conique de seins monté sur un socle rotatif (1938), et Artaud dans son *Héliogabale* (1934).

⁴⁶ Bellmer s'essaie à la pratique des anagrammes, qu'affectionne particulièrement sa compagne Unica Zürn (elle publie en 1954 à Berlin un recueil d'anagrammes, les *Hexentexte*). Quant à Artaud, c'est l'ensemble de sa production scripturale qui peut être comprise comme une mise à mal – une *mal diction* – du langage, dont l'invention des glossolalies en 1943 ne serait que l'extrême pointe (voir à ce propos l'article d'Evelyne Grossman, « Maudire / maldire, supplicier la langue », in *Artaud, l'aliéné authentique*, Paris, Farrago, 2006, où elle écrit, p. 55, que le poème chez Artaud « naît par décomposition et germination de la langue »).

⁴⁷ « Je ne supporte pas l'anatomie... », texte de 1947, *Œuvres*, p. 1091.

⁴⁸ « Comment parler à la littérature », in *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p. 88.

d'Artaud n'était-il pas d'« émasculer l'homme », et celui de Bellmer de produire un corps « contre nature » ?

La réversibilité corporelle conduit en effet, lorsqu'elle est poussée à un certain degré, à la réduction de la différence sexuelle marquée par Dieu dans le corps de l'homme – ou plutôt à la constitution d'un corps qui ne s'arrêterait pas à cette limite. L'assimilation du corps masculin et du corps féminin, rendue possible par l'extraversion et la réversibilité entre les organes, peut ainsi être considérée comme le geste le plus anarchiste qu'opère Bellmer, qui affirme que « dans l'échelle des *inversions* auxquelles on a vu se livrer l'imagination corporelle, l'extraversion est certainement la péripétie principale »⁴⁹. En ce sens, la substitution de l'anus au vagin comme organe d'élection chez la femme dans les dessins de Bellmer revient à annuler les différences, mais pour « détruire la création en opérant un gigantesque mélange [...] et prendre ainsi la place de celui qui est à l'origine de la création, c'est-à-dire Dieu »⁵⁰. On rappellera à ce titre que la radiographie des corps présentée dans *Viol* permet d'établir une équivalence troublante entre les corps féminin et masculin, qui présentent des configurations internes similaires. L'extraversion est donc liée à la réversibilité entre les sexes et pose un principe généralisé d'équivalence. Il en va de même dans les dessins d'Artaud, qui présentent le motif récurrent d'un corps masculin affublé de mamelles, comme dans *Mr Victor*, dessin du 5 novembre 1946⁵¹, où l'on peut apercevoir un corps masculin extraordinairement allongé sur lequel on a greffé deux mamelles lourdes et pendantes. On prêtera également une attention toute particulière à *La tête bleue* (fig. 7), singulier autoportrait d'Artaud réalisé en mai 1946, où la bouche qui s'ouvre sur un cri présente bien des affinités avec un vagin. Artaud propose d'ailleurs une incarnation littéraire de ce principe d'indifférenciation sexuelle avec la figure d'*Héliogabale*, l'anarchiste couronné entouré de galles, ces hommes au sexe coupé, et qui unit lui-même les principes opposés dans son propre corps⁵².



Fig. 7, Antonin Artaud,
La tête bleue
©Photo RMN

Mais cette plasticité du corps humain ne conduit pas uniquement à la réversibilité entre l'homme et la femme ; le « corps véritable » se cherche également du côté d'un

⁴⁹ *Anatomie de l'image*, éd. cit., p. 38, c'est moi qui souligne. Ce terme d'inversion fait évidemment écho à la revendication d'un corps « contre nature » précédemment évoquée.

⁵⁰ Janine Chasseguet-Smirgel, *Ethique et esthétique de la perversion*, Seyssel, Champs Vallon, 1984, p. 203.

⁵¹ Collection particulière, ill. 97 dans le Catalogue *Antonin Artaud* de la BNF, éd. cit.

⁵² Semant la perversion et la destruction des valeurs dans l'Empire, c'est avant tout son propre corps qu'Héliogabale soumet au principe d'anarchie : roi pédéraste qui se veut femme, Elagabalus est ce dieu unitaire qui réalise en lui l'union des contraires, rassemblant le féminin et le masculin, l'un et le multiple, et subvertissant ainsi l'ordre (cet ordre sexué des corps anatomiques) au nom d'un « ordre supérieur » qui est « l'application d'une idée métaphysique ».

lien avec l'animal. On pense notamment à la figure récurrente du céphalopode que Bellmer décrit en ces termes : « libre de s'en tenir à une tête, de s'asseoir, céphalopode, sur ses seins ouverts en raidissant le dos que sont ses cuisses, bifurcation arquée du pont double qui conduit de la bouche aux talons ». Le céphalopode bellmérien est exemplaire de cette reconfiguration du corps humain fondée sur une réversibilité entre les parties du corps (le dos et les cuisses). Mais il est également cette « stratification provisoire d'état de vie »⁵³ qui entraîne la forme humaine dans une proximité troublante avec l'animal (on se souvient que le céphalopode surgit, dans *Mille plateaux*, lorsque Deleuze et Guattari appellent de leurs vœux « un seul Animal abstrait pour tous les agencements qui l'effectuent, un seul et même plan de consistance ou de composition pour le céphalopode ou le vertébré »⁵⁴). N'étant « pas encore sûr des limites auxquelles le corps du moi humain peut s'arrêter »⁵⁵, Artaud invente lui aussi des formes expérimentales improbables, comme cette étrange figure féminine, en bas à gauche du *Soldat au fusil*, très proche des céphalopodes bellmériens dont elle présente la caractéristique jonction entre les membres inférieurs et la base de la tête, ou bien ces hommes-tétards qui sont déclinés à l'envie dans les pages des *Cahiers de Rodez*.

Luttant contre le carcan imposé par le corps anatomique, Artaud et Bellmer mettent en scène un corps en puissance d'explosion qui se reconfigure sur un autre plan que celui de l'organisme et ouvre le corps humain à une plasticité où chaque forme n'est qu'une position d'équilibre provisoire, un perpétuel en suspens hybride entre l'homme et la femme, l'homme et l'animal. Cette commune incertitude quant aux limites du corps humain s'éprouve à travers le parcours d'une série – les centaines de céphalopodes de Bellmer et les esquisses inlassablement reprises des cahiers d'Artaud⁵⁶ – qui semble indiquer le caractère indéfini de ce processus.

Pourtant, à y regarder d'un peu près, le rapport compulsif à la série n'a pas du tout la même fonction chez les deux artistes, et marque même la limite au-delà de laquelle on aurait me semble-t-il tort de continuer à vouloir penser ensemble Artaud et Bellmer.

Si Artaud entend rendre le corps humain à une plasticité non orientée, la *projection du véritable corps* bellmérien se réduit quant à elle, sous un certain angle, à la projection du fantasme de l'homme, la question n'étant finalement pas tant pour cet artiste de savoir ce que *peut* un corps mais ce qu'on *veut* pour un corps, pour ce corps féminin, unique et obsédant motif graphique de son œuvre, qui est conçu comme une « projection du phallus »⁵⁷. Si Bellmer donne à voir les contours parfaitement dessinés d'une forme

⁵³ Artaud, lettre de 1933 à Renévill, *Œuvres Complètes*, t. v, [1964], 1979, p. 148.

⁵⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, éd. cit., p. 312.

⁵⁵ « J'ai fait venir parfois, à côté des têtes humaines, des objets, des arbres ou des animaux », « Le visage humain », texte de juillet 47, *Œuvres*, p. 1535.

⁵⁶ Précisons ici la proximité de ces œuvres avec celle d'Henri Michaux, qui propose, avec ses *Mouvements* des années 50, un « catalogue » de milliers de signes, graphes, gestes, où l'on retrouve une déclinaison de formes zoomorphes à travers lesquelles l'artiste épelle le devenir du corps humain : « [...] homme-bouc / homme à crêtes [...] / Désir qui aboie dans le noir est la forme multiforme de cet être. [...] On ne sait à quel règne appartient / l'ensorcelante fourmée qui sort en bondissant / animal ou homme » écrit-il dans « Mouvements », in *Face aux verrous*, *Œuvres Complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 436-438.

⁵⁷ *Anatomie de l'image*, p. 31. Bellmer n'échappe pas à une certaine idéologie phallocentriste de l'avant-garde surréaliste, ce qu'indique notamment Sue Taylor dans *Anatomy of the anxiety* : « The fantasized assaults of the female body that characterize so much of the iconography of twentieth century artistic avant-gardes, as much as we want to read them as an overturning of the repressive conventions of an entrenched aesthetic category (the idealized classical nude), must also be interrogated for their complicity with a dominant male ideology » (The MIT press, London, 2000, p. 96, je souligne et traduis : « Si l'agression fantasmatique du corps féminin si caractéristique de l'iconographie des avant-gardes artistiques du vingtième siècle peut s'appréhender comme une manière de déstabiliser, dans ce qu'elle a

qui s'offre à la satisfaction érotique de l'imaginaire, Artaud récuse absolument ce culte de l'image. Ce qu'il cherche, à « coups de sonde » et de « butoir », dans des dessins qui ne sont jamais plus que des « ébauches »⁵⁸, c'est au contraire ce « sans image » du corps humain qui ne saurait s'achever en aucune forme fixe, c'est le « corps suspendu entre toutes les formes »⁵⁹ de *l'Automate personnel*, qui préfère exposer *l'opération*, le corps étalé, fragmenté, bricolé – en voie de devenir donc⁶⁰ – plutôt que le corps rêvé du fantasme, c'est, enfin, le processus inlassable du désir et non ses incarnations furtives où rôde toujours l'inconscient.

ATER en lettres et arts à l'université Paris Diderot-Paris 7, Lorraine Dumenil achève une thèse consacrée à la question de l'agir poétique chez Antonin Artaud et Henri Michaux. Elle a publié différents articles dans des revues consacrées aux arts plastiques (*La Voix du regard*, *Art 21*) et s'occupe actuellement de la publication des actes du colloque « Participer au monde – questions autour du geste » qu'elle a organisé en décembre 2007 à l'université Paris 7. Parmi ses prochaines publications : « Les figures affectives d'Antonin Artaud » et « Les mouvements d'Henri Michaux », à paraître respectivement fin 2008 dans la *RSH* et *Le Livre des gestes*, Éditions de la *Revue Murmure*.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante :

DUMENIL Lorraine, « La projection du véritable corps : Antonin Artaud, Hans Bellmer », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 49-61.

Pour joindre l'auteure, remplacer l'étoile par le signe @ : [l.dumenil★wanadoo.fr](mailto:l.dumenil@wanadoo.fr)

de conventionnel et de répressif, une catégorie esthétique aussi fermement établie que le nu classique, *sa possible collusion avec l'idéologie phallogénique* ne saurait cependant manquer d'être prise en considération »).

⁵⁸ « Le visage humain », texte cité.

⁵⁹ *Œuvres*, p. 203.

⁶⁰ Je renvoie ici aux brillantes analyse de Jean-Louis Scheffer qui note dans « ...cet essoufflement de la conscience... » que chez Artaud, « ce qui affleure ou surgit n'est pas l'issue mais le milieu d'un combat dans lequel est forcé à l'apparition ce qui n'était pas là » (in *Antonin Artaud, œuvres sur papier*, sous la direction d'Agnès de la Beaumelle, catalogue de l'exposition au Musée Cantini, 17 juin-17 septembre 1995, éd. Musée de Marseille, p. 37).