



**HAL**  
open science

## Antonin Artaud, Jean-Luc Godard : la projection du véritable corps

Evelynee GROSSMAN

### ► To cite this version:

Evelynee GROSSMAN. Antonin Artaud, Jean-Luc Godard : la projection du véritable corps. Artaud : écriture et souffrance, Universidad Autonoma Metropolitana (UAM), México, MEXIQUE, Aug 2024, México, Bellas Artes, Mexique. hal-04692391

**HAL Id: hal-04692391**

**<https://hal.science/hal-04692391v1>**

Submitted on 9 Sep 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

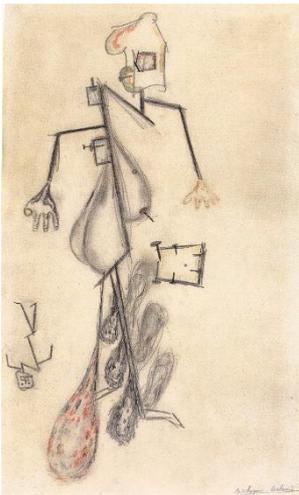
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## « Antonin Artaud, Jean-Luc Godard : la projection du véritable corps »

Evelyne Grossman, Université Paris Cité

Table ronde « **Artaud: escritura y sufrimiento** » [Artaud : écriture et souffrance], *Palacio de Bellas Artes, Mexico, Mexique, mardi 27 août 2024*

La douleur est sans aucun doute l'un des leitmotifs les plus prégnants des écrits d'Antonin Artaud. Il faut toutefois en distinguer chez lui plusieurs formes. Les unes sont des souffrances simplement humaines, aisément identifiables – en un mot : corporelles. C'est par exemple le cas de la douleur des électrochocs qu'il subit quand il est interné à l'asile de Rodez<sup>1</sup> ou celle du cancer qui le ronge dans les derniers mois de sa vie. Ces douleurs, il s'en plaint abondamment dans ses textes et lettres. Ainsi, par exemple, de la douleur des électrochocs, il donne une version cruellement sublimée dans un dessin qu'il réalise en avril 1946 : *L'Homme et sa douleur*.



*L'Homme et sa douleur* (avril 1946), Crayon et craies de couleur, 65 x 38,5 cm, Collection Jacques Latrémolière

Il lui donne le sous-titre suivant : « [...] grand dessin fait à Rodez et donné au docteur Latrémolière pour le remercier de ses électrochocs ». Je ne m'attarde pas sur ce dessin faute de temps mais j'indique au passage qu'on relève dans la silhouette tordue, littéralement zébrée de douleur, certains thèmes familiers du dernier Artaud comme celui des clous de la douleur. À la fin de sa vie, il revendique d'être le « vrai » Christ cloué sur la croix au Golgotha ; l'autre christ est un imposteur. Et d'ailleurs comme il l'écrit aussi : « dieu, de son vrai nom, s'appelle Antonin Artaud. »

L'autre forme de douleur, fondamentale et omniprésente dès le début de son œuvre, est une douleur existentielle, quasi métaphysique. C'est la douleur d'une coupure entre corps et pensée,

<sup>1</sup> De nos jours, l'électroconvulsivothérapie (ECT) est effectuée sous anesthésie générale, ce qui n'était pas le cas à l'époque d'Artaud. Comme l'écrit pourtant Emmanuel Venet, écrivain et lui-même psychiatre, en défense du docteur Ferdière, psychiatre d'Artaud à l'asile de Rodez : « L'impuissance autorise à tout essayer, la chirurgie, l'électricité, l'art, l'insuline – à l'intuition, sans trop chercher à démêler la part de la science et celle de la foi. », *Ferdière, psychiatre d'Antonin Artaud*, Editions Verdier, Lagrasse, 2006, p. 25.

matière et esprit, dont il parle dès ses premiers textes des années 1920. C'est celle qu'il décrit par exemple dans ses lettres à Jacques Rivière en 1923 ; il a 27 ans et est totalement inconnu quand il lui envoie ses poèmes pour qu'il les publie dans la prestigieuse Nouvelle Revue Française. L'histoire de cette correspondance entre les deux hommes est connue. Publiée en 1924, la *Correspondance avec Jacques Rivière* livre quelques descriptions douloureuses de cette « effroyable maladie de l'esprit » dont Artaud se dit atteint : « Ma pensée m'abandonne à tous les degrés. Depuis le fait simple de la pensée jusqu'au fait extérieur de sa matérialisation dans les mots. » Ou encore : « Une véritable *paralysie*. Une maladie qui vous enlève la parole, le souvenir, qui vous déracine la pensée. » Ma pensée se *décorpore*, écrit-il ; elle ne parvient pas à prendre forme, elle avorte d'elle-même. Cette « maladie de l'esprit », c'est celle qu'il décrit et écrit sans relâche dans tous ses premiers textes qui fascineront immédiatement André Breton et les surréalistes qui cherchent aussi de leur côté à inventer une nouvelle écriture matérielle de l'esprit. Quelque chose chez moi, dit Artaud, s'est rompu. Il écrit par exemple ceci : « Je me sens un corps qui ne m'appartient pas, / auquel je n'adhère pas / et qui sur moi souffre ». C'est précisément cette rupture entre corps et pensée, corps et esprit, qui provoque ce qu'il appellera dans une lettre à Jacques Latrémolière (le même que celui du dessin des électrochocs) de janvier 1945: « ces abominables dédoublements de personnalité sur lesquels j'ai écrit la correspondance avec Rivière ».

Soit donc ce grand dessin, l'un des derniers qu'Antonin Artaud réalise dans sa chambre à Ivry, après sa sortie de l'hôpital de Rodez, *La projection du véritable corps*. Je vais revenir sur ce dessin ; je me contente de noter pour l'instant qu'on peut y voir la représentation d'une scène de théâtre qui serait : *Artaud et son Double*



*La projection du véritable corps*, déc 1947-  
janv 1948, (52,5 x 74 cm), Centre Pompidou  
(legs Paule Thévenin)

*Dédoublement* de la personnalité, donc, écrivait Artaud à Latrémolière en 1945. Le mot est prononcé. Et par Artaud lui-même. Schizophrénie à tendance paranoïde, diront les psychiatres, lorsqu'il se sera effondré progressivement, d'abord à son retour du Mexique (il dit que les Indiens Tarahumaras l'ont envoûté) puis en Irlande où il finit par errer seul à la recherche des mythes et de la pensée des anciens druides, avant finalement d'être interné d'office à son arrivée en France. La schize est un dédoublement, une séparation, une coupure douloureuse et le Double, comme l'on sait, est un thème fondamental d'Artaud dès ses premiers textes sur le théâtre et qui résume à la fois la racine de son mal et le remède qu'il cherche à inventer. L'une de ses œuvres les plus connues reste le recueil de ses textes sur le théâtre intitulé *Le Théâtre et son Double*. Ces textes datent des années qui précèdent son départ pour le Mexique en 1936.

De quoi s'agit-il au théâtre pour Artaud ? Précisément, de donner forme à un double, de créer sur scène un nouveau corps humain. Il faut donc en finir pour lui avec le théâtre psychologique, le théâtre occidental de l'illusion et du mensonge, pour instaurer ce qu'il nomme alors le « Théâtre de la cruauté ».

Cela signifie quoi au juste, cruauté ? Il ne s'agit pas d'un banal sadisme, il l'a répété constamment. Par cruauté, il entend une énergie, une force vitale, magique, de contagion corporelle : que les mots soient entendus sous leur angle physique comme des mouvements concrets et corporels de l'esprit, des incantations, des *projections* dans l'espace ; que le langage sur la scène redevienne vivant. Aussi bien la vie, dans sa dimension rituelle et métaphysique, ne peut-elle s'exercer qu'à travers une douleur qui la relie au centre essentiel de la réalité. Le théâtre pour lui est donc un véritable rite, une « opération de magie ». Le théâtre, dit-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 ». Creuset magique, pierre des sacrifices... D'où sa fascination, entre autres, pour les rites des Aztèques. Comme l'écrivit Octavio Paz, voyant dans le Mexique des années soixante la résurgence du fantôme aztèque et ses grandioses massacres liturgiques hantant encore le peuple mexicain : « Le cas aztèque est unique, parce que cette cruauté était le fruit d'un système à la cohérence impeccable et implacable », issue d'une « métaphysique rigoureusement rationnelle et délirante ». Comme Artaud d'une certaine façon, il y voit « l'imbrication du sacré et du politique<sup>2</sup>. »

Ce qu'Artaud dessine donc avec « La projection du véritable corps », c'est d'une certaine façon, lui et son Double projeté en Inca flamboyant. Rappelons au passage que dans la pensée synchrétique d'Artaud, l'*Inca*, c'est lui-même Artaud (« *un cas ...* psychiatrique »), mais c'est aussi et en général l'Indien préhispanique (Aztèques, Mayas et autres) ou encore l'Indien « des Indes » (comme il dit). Un autoportrait de 1947 le représente d'ailleurs « sur la route des Indes, il y a cinq mille ans ». L'Inca est l'incarnation de la force vitale du Double. Contrairement aux « dieux qui dorment dans les musées », il est la force en acte : force de projection magique, explosive, d'un corps.

À gauche, donc, un corps entravé, le sien (on reconnaît le visage d'Artaud) : corps supplicié, pris sous le feu des balles des soldats. Pieds et poings liés, littéralement traversé par les flammes sortant des fusils, il brûle. Son immobilité parfaitement stoïque sous la mitraille (on dirait presque qu'il sourit paisiblement) m'évoque irrésistiblement Jeanne d'Arc, brûlant sur son bûcher, entravée, impassible et héroïque, dans le film *La passion de Jeanne d'Arc*, de Carl Dreyer dans lequel Artaud a joué le Moine Massieu en 1927. Au pied du bûcher, il tendait alors vers Jeanne une immense croix. Les images du film continueront de le hanter au point qu'il écrira plus tard à la fin de la préface du *Théâtre et son Double* dans laquelle il répète que le théâtre doit se hausser à la hauteur de l'intensité de la vie : « Et s'il est encore quelque chose d'inférieur et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leur bûcher. » Les suppliciés qui « font des signes », ceux qu'on retrouvera à la fin de la vie d'Artaud dans le recueil *Suppôts et Supplications*, sont à lire littéralement : non au sens banal de « faire signe de la main » comme pour saluer de loin mais au sens de *se faire* soi-même signe, devenir soi-même signe vivant d'une écriture.

---

<sup>2</sup> Octavio Paz, *Le labyrinthe de la solitude* suivi de *Critique de la pyramide* [1950 ; 1970], traduction de l'espagnol par Jean-Clarence Lambert, Gallimard, 1972, folio-essais, p. 294-295.

Le personnage à gauche incarne donc ce supplicé stoïque, pris au lasso, menotté, les fers aux pieds. À droite apparaît le corps du Double, l'Inca, squelette flamboyant, transfiguré, surgissant comme à l'oblique, entravé lui aussi de traits épais bleus, rouges et jaunes (flèches, liens, lasso dont il se dégage), aurolé de flammes. Le dessin, je crois, ne se lit pas de gauche à droite ; il n'y a pas d'avant ni d'après. On ne saurait dire qui prend l'autre au lasso ; c'est la même force de transmutation réciproque qui les lie et les délie – littéralement les *déchaîne*. Et d'ailleurs, sur le personnage de gauche, Artaud-Jeanne au bûcher, on remarque les genoux enchaînés eux aussi et des traits étranges qui rayonnent comme des lignes de feu, rappelant les traits éruptifs du Double à sa droite. Comme si déjà les liens, les lignes se faisaient explosives : bâtons de dynamite. On se souvient d'un de ses derniers textes de 1947, *Le corps humain*. Qu'est-ce qu'un corps-théâtre ? demande Artaud. Réponse : « de la dynamite en activité ».

« Ainsi donc le corps est un état illimité qui a besoin [...] qu'on préserve son infini.  
Et le théâtre a été fait pour cela.  
Pour mettre le corps en état d'action [...] pour faire rendre au corps son registre organique entier [...] Pour ne pas faire oublier au corps qu'il est de la dynamite en activité. »



*L'Inca*, vers mars 1946, crayon et craies de couleur (63 x 48 cm)  
Centre Pompidou, legs Paule Thévenin

Déjà ici, dans ce dessin intitulé peut-être à juste titre par Paule Thévenin, « L'Inca », apparaît le visage d'Artaud et les mêmes couleurs rayonnent : bleu, jaune, rouge.

Qu'on me permette ici une brève association d'idées. *Pierrot le fou*, le film de Jean-Luc Godard (1965), vingt ans à peine après *L'Inca* d'Artaud, raconte l'histoire d'un amour et d'une fuite, celle de Ferdinand dit « Pierrot » (Jean-Paul Belmondo) et de Marianne (Anna Karina), poursuivis par des tueurs, et qui filent ensemble de Paris jusqu'à la mer Méditerranée. A la fin du film, Ferdinand tue Marianne qui l'a trahi. Il procède alors à une sorte d'étrange rite sacrificiel et théâtral : il se peint le visage en bleu et décide de se faire sauter en attachant des bâtons de dynamite rouge et jaune autour de sa tête.



La scène m'évoque aussi ce scénario qu'Artaud écrivit pour le cinéma en 1924-1925, scénario qu'il n'a jamais tourné, intitulé *Dix-huit secondes*. L'idée décrite dans ce scénario est de dérouler lentement à l'écran les images qui défilent dans l'esprit d'un homme durant les dix-huit dernières secondes précédant son suicide – cet homme, il le décrit comme un « acteur », « frappé d'une maladie bizarre », « incapable d'atteindre ses pensées » et qui lui ressemble comme un frère.

On se souvient de la fin du film de Godard : Ferdinand-Pierrot le fou se ravise soudain, tente de revenir en arrière, d'effacer son geste, et durant dans les dernières secondes s'acharne en vain à éteindre la mèche. Travelling arrière : déflagration !



Les liens qu'on peut tisser entre Godard et Artaud ont été souvent reconnus. Nul doute que Godard connaissait bien l'œuvre d'Artaud qui incarnait aussi pour la nouvelle vague l'un des penseurs du cinéma muet d'avant-garde. Davantage encore, des allusions à Artaud apparaissent dans plus d'un de ses films. On pourrait citer entre autres *Vivre sa vie* (1962) où Godard met en scène la projection, dans la pénombre d'une salle du « ciné Jeanne d'Arc » ... de *La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer, sous les yeux d'une spectatrice de plus en plus touchée et émue, Anna Karina. S'opère alors un extraordinaire *glissando* visuel se coulant dans l'esthétique des visages en noir et blanc et en gros plan de Dreyer : du visage attentif de la spectatrice de cinéma, Anna Karina, à celui fasciné d'Antonin Artaud-Massieu regardant Jeanne-Falconetti, de Jeanne dont les yeux tournés vers l'invisible pleurent d'émotion éblouie, jusqu'à la réapparition du visage d'Anna en gros plan, les yeux emplis de larmes<sup>3</sup>. Qu'est-ce qu'un spectateur de cinéma, se

<sup>3</sup> Voir Jean-Luc Godard, "Vivre sa vie" (1962) - La mort : <https://www.youtube.com/watch?v=DakhzmKPOdo>

demande Godard, après Artaud. Qu'est-ce qui nous touche au cinéma, qu'est-ce qui de nous se projette sur un écran ? L'écran est une peau projetée suggérait Artaud : « La peau humaine des choses, le derme de la réalité, voilà avec quoi le cinéma joue d'abord. Il exalte la matière et nous la fait apparaître dans sa spiritualité profonde, dans ses relations avec l'esprit d'où elle est issue<sup>4</sup>. » Autre film de Godard encore, *Je vous salue, Marie* (1985), où des citations d'Artaud sur la chair et la virginité sont glissées çà et là dans la bande-son. De même que pour Artaud le mot de « théâtre » veut dire tout autre chose et bien plus que ce que l'on entend d'ordinaire sous ce terme, de même sans doute pour Godard le mot de « cinéma »...

Que l'allusion, dans *Pierrot le fou*, soit volontaire ou non à l'Inca d'Artaud, peu importe au fond. Artaud le fou n'est pas Pierrot le fou. L'essentiel à mes yeux est plutôt de faire la différence entre une *explosion*-suicide qui est un acte définitif chez Godard, un acte dont on ne sait trop s'il est raté, réussi ou les deux (les deux, évidemment, comme tout acte manqué selon Freud) et une *projection* au sens d'Artaud, celle d'un corps qui est, on s'en souvient, « de la dynamite en activité », qui n'en a jamais fini de se déchaîner et de « voler en éclats ».

On pourrait prolonger ici le parallèle (qu'est-ce au juste qu'une *projection* au cinéma au sens de Godard ?) mais ce serait un autre (vaste) sujet. Écoutons, relisons plutôt le post-scriptum de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, l'émission radiophonique d'Artaud censurée en 1947 : « Qui suis-je ? / D'où viens-je ? / Je suis Antonin Artaud / et que je le dise / comme je sais le dire / immédiatement / vous verrez mon corps actuel / *voler en éclats* / et se ramasser / sous dix mille aspects / notoires / un corps neuf / où vous ne pourrez plus jamais m'oublier<sup>5</sup>. »

---

<sup>4</sup> Voir Evelyne Grossman, « Le derme de la réalité » (Artaud, Benjamin et le cinéma). Pierre Piret. *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Penser la représentation 1*, L'Harmattan, 2007. [en ligne : halshs-01421553]

<sup>5</sup> Je souligne.