

REVISTA MARACANAN

Notas de Pesquisa

Leitura das influências de Antonin Artaud (especialmente exercidas por Edvard Munch) e o impacto dessas na constituição de seu estilo. Correspondência biográfica e processo de intertextualidade: Artaud – Munch

Analysis of the influence of Antonin Artaud (especially by Edvard Munch) and the impact of these artistic influences in his style. Biographical correspondence and intertextuality: Artaud – Munch

Analyse des influences d'Antonin Artaud (notamment celles qui a exercé Edvard Munch) et les résultats de ces influences dans la constitution de son style. Correspondance biographique et processus d'intertextualité : Artaud – Munch

Caroline Pires Ting

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/EPHE-Sorbonne
carolting18@hotmail.com

Resumo: Edvard Munch (Løten, 1863 — Ekely, 1944), Antonin Artaud (Marseille 1896 – Paris 1948): dois artistas afetados por saúdes frágeis e por crises nervosas. Uma relação se estabelece entre eles: cada um, de maneira particular, convida o espectador a rever sua compreensão da morte, da melancolia e das forças da natureza. Por vezes, esta relação se expressa nos escritos pessoais de Artaud, assim como nas similaridades entre suas obras gráficas e as de Munch, revelando a influência que sobre sua prática exercera o pintor norueguês. Posteriormente, a aproximação de Artaud à pintura tornar-se-á evidente. Ele mesmo, além de poeta, dramaturgo e ator, demonstrará, em seus escritos, apreciação também pela arte de El Greco, Bosch, Lucas de Leyde, Bruegel e Goya. Nosso estudo comparativo visa analisar o processo de intertextualidade que acompanha a obra de Artaud ao longo de sua vida, e que se inicia precocemente, quando este observa e traduz noutros meios de linguagem visual, as referências de outros artistas. Observaremos como se dá uma equivalência biográfica e artística entre estes homens. Nosso trabalho visa apresentar contribuições para a fortuna crítica da obra de Antonin Artaud, pois, apesar de já terem ocorrido outros estudos com relação à sua proximidade com as artes plásticas, especificamente com Edward Munch, ainda não existe um estudo de longo fôlego.

Palavras-chave: Antonin Artaud; Edvard Munch; artes plásticas; intertextualidade.

Abstract: Edvard Munch (Løten, 1863 - E Kelly, 1944), Antonin Artaud (Marseille 1896 - Paris 1948): two artists affected by physical and mental health issues. A relationship is established between them: each one, in a special way, invites the viewer to revise his/her understanding of death, melancholy and forces of nature. Sometimes this relationship is conveyed in the personal writings of Artaud, as well as in the similarities between his artworks and Munch's, revealing the influence of former upon the latter. Later, Artaud's interest in painting becomes more clear. Besides being a poet, a playwright and an actor, Artaud demonstrates in his writings an appreciation for the art of El Greco, Bosch, Lucas de Leyde, Bruegel and Goya. Our comparative study analyzes the process of intertextuality in the work of Artaud throughout his life, starting in his youth, when he observes and translates other media into his own art. The paper studies the biographical and artistic equivalences between Artaud and Munch and presents contributions to literary criticism of Antonin Artaud. Other studies relate Artaud's proximity to painting, and specifically to Edward Munch, but our view is an original approach, which has not been yet explored.

Keywords: Antonin Artaud; Edvard Munch; visual arts; intertextuality.

Résumé: Edvard Munch (Løten, 1863 — Ekely, 1944), Antonin Artaud (Marseille 1896–Paris 1948): deux artistes bouleversés par des conditions de santé fragile et par des crises nerveuses. Une relation s'instaure entre eux. Chacun, de manière particulière, invite le spectateur à réviser son rapport avec la mort, la mélancolie et les forces de la nature. Tantôt cette relation s'exprime dans les écrits personnels d'Artaud ; tantôt elle apparaît dans le rapprochement que nous pouvons faire entre les oeuvres graphiques d'Artaud, qui mettent en exergue l'influence qui a exercé le peintre norvégien dans sa démarche artistique. Plus tard, l'approximation d'Artaud à la peinture devient plus évidente. Lui-même, non seulement poète et homme de théâtre, est aussi dessinateur et, comme témoigne nombre de ses documents écrits, porte une grande appréciation par l'art d'El Greco, Bosch, Lucas de Leyde, Bruegel et Goya. Cette étude comparative vise analyser le processus d'intertextualité qui accompagne Artaud tout au long de sa vie et qui commence précocement, quand il observe et traduit les références recueillies d'après d'autres artistes. Avec ceux-ci, il est possible de tracer une correspondance, non seulement artistique, mais aussi biographique avec Artaud. Ce projet présente des contributions pour la critique littéraire d'Antonin Artaud. Même si d'autres études ont fait le rapport entre son œuvre et la peinture, et celle d'Edward Munch, il y n'existe aucune étude plus détaillé autour du sujet.

Mots-clés: Antonin Artaud; Edvard Munch; arts-plastiques; intertextualité

Artigo recebido para publicação em: Outubro de 2015

Artigo aprovado para publicação em: Novembro de 2015

I. Artaud - Présentation d'Antonin Artaud

Dans cette présentation, nous allons insister sur l'influence de Munch et les associations que nous pouvons faire entre *Le Cri* du peintre – et l'expression qui s'y attache – et certains poèmes d'Artaud.

1. L'influence de Munch (1863 - 1944)

Abordant la biographie d'Antonin Artaud¹, Evelyne Grossman retrace son parcours familial, ses années de collège et différentes expériences affectives. L'intérêt d'Artaud pour la peinture commence très tôt. Selon Grossman, il a tenu pendant plusieurs années une correspondance avec une jeune peintre, Yvonne Gilles, qui l'a initié à la peinture. Lors de son séjour à l'hôpital Chanut en 1919, il a non seulement écrit, mais aussi peint et dessiné. Cette activité témoigne, comme l'a déjà observé Paule Thévenin, du fait qu'Artaud a été sensible aux qualités picturales : « Ces œuvres, toutes de dimensions restreintes, montrent de la sensibilité, du goût, un sens certain de la couleur, et aussi que, des impressions aux fauves, il avait su regarder la peinture la plus contemporaine, qu'il devait bien connaître les symbolistes et que les anxieux paysages d'Edvard Munch ne l'avaient pas laissé indifférent.²

Effectivement, c'est dans les années 1920, alors que Munch avait déjà 70 ans – et Artaud 20 ans – que les toiles de celui-là commencent à entrer dans les musées ; le peintre norvégien a été reconnu comme le principal précurseur de l'expressionnisme allemand et du fauvisme en France. Evelyne Grossman a remarqué cette influence dans la peinture intitulée *Paysage de neige*³. Par le simple rapprochement de cette peinture à l'une des premières œuvres de Munch, l'on constate la reprise du style, comme les grandes lignes courbes et les zones de couleurs homogènes.

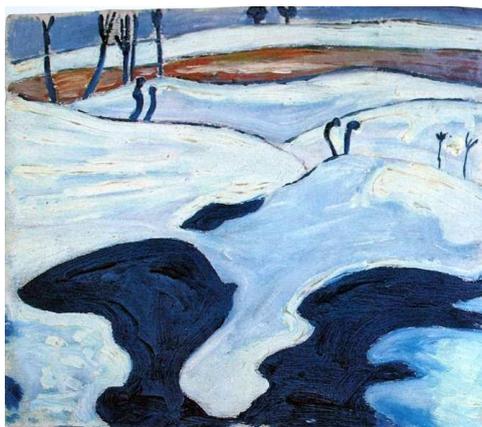


Figure 1: Artaud – *Paysage de neige*, gouache, 1919

¹ Artaud, Antonin, *Œuvres*, éd. établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris : Gallimard, 2004, pp. 1706-1770, chapitre « A. Artaud, Vie et Œuvre ».

² Antonin Artaud. *Dessins et portraits*, textes de Tevenin, Paule et Derrida, Jacques, Paris : Gallimard, 1986, p. 9.

³ A. Antonin, *Œuvres*, ibid., p. 1710.

Munch, lui-même attribue à la nature une connotation subjective, capable d'engendrer des valeurs humaines; il l'exprime dans cette phrase: « Symbolisme - la nature a été formée dans une ambiance morale ⁴». Vingt-cinq ans plus tard, Artaud fait du paysage un objet personnifié à nouveau, dans l'essai passionné qu'il consacre à Van Gogh, l'esprit du peintre est en symbiose avec la nature, jusqu'à incarner dans la nature des sensations épidermiques : « Van Gogh est peintre parce qu'il a recollecté la nature, qu'il l'a comme retranspirée et fait suer (...) ⁵». Preuve que le lien corps-paysage se fait toujours évident; tantôt par les écrits, tantôt par les dessins. Ce n'est donc pas sans raison que Paule Thévenin qualifie les derniers portraits d'Artaud de « stupéfiants paysages de visages et de corps ⁶».

Dans les années 1920, lors de son séjour à Paris, Artaud s'était lié d'amitié avec les peintres nabis, comme l'indique Grossman dans sa biographie d'Artaud. Par ces influences, la représentation du paysage s'attachait à une logique symbolique: soit par les impressions de la peinture sur la rétine, soit par un sentiment de retour aux origines; dans les deux cas, ces démarches en aboutissent à l'utilisation de couleurs pures, vives, sans crainte d'exagérer ses visions.

A cette époque, Artaud a beaucoup exercé la caricature et le dessin des costumes des personnages de la scène. Ci-après l'autoportrait réalisé par le poète à cette époque. Malgré le titre « autoportrait », le dessin ne semble pas avoir de similitudes avec son auteur. Ce dessin représente un personnage difforme; ce qui témoigne déjà d'une rupture avec la proportion humaine, ainsi que d'un usage de formes organiques plutôt qu'angulaires. L'aspect du visage et la gravure donnent un aspect humoristique au visage.



Figure 2: Artaud – *Autoportrait charge*, stylo sur papier divisé en quadrillages, c.1920

⁴ L'exposition de Munch à la Pinacothèque de Paris

⁵ A. Antonin, *Œuvres*, ibid., p. 1453.

⁶ A. Artaud, *Dessins et portraits*, ibid., p. 26.

La similarité plastique avec Munch est remarquable lorsqu'on juxtapose l'*Autoportrait-charge* au personnage central de l'œuvre intitulée *Le Cri*, du peintre. La comparaison entre les toiles nous donne l'occasion d'observer les changements stylistiques dans les recompositions picturales d'Artaud:



Figure 3: Artaud – *Autoportrait charge*, stylo sur papier divisé en quadrillages, c.1920.

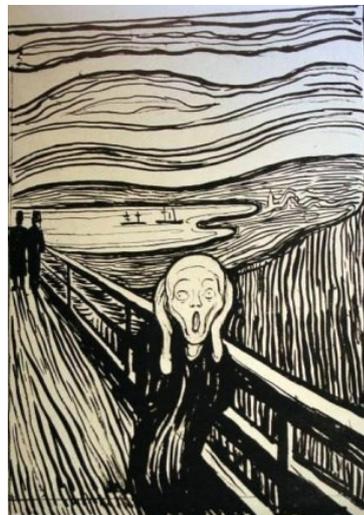


Figure 4: Munch – *Le Cri*, xylogravure, 1895, Metropolitan Museum NY

Ces changements stylistiques témoignent le plus souvent d'une démarche artistique appuyée sur le processus d'intertextualité, avec des adaptations des outils artisanaux. Autrement dit, en tant que peintre, Artaud a adapté ses matériaux à ceux qu'il avait à sa disposition: de la peinture à l'huile jusqu'à la gouache, au fusain et au crayon de couleur. Nous soutenons que cette traduction des moyens a instruit sa perception picturale, ou du moins, son égard par rapport à la peinture. En écrivant sur Van Gogh, Artaud remarque l'agitation du trait, la liberté de mouvement sur la surface peinte. C'est de la même manière que, dans la majorité de ses propres dessins, Artaud travaille à travers l'application directe de pigments purs: réduction des grisés jusqu'aux couleurs primaires.

Nous verrons que, non seulement dans ses écrits d'artiste, mais aussi dans ses propres dessins, le traitement esthétique qu'Artaud va aborder engendrera des compositions proches de celles qu'il a choisi de créer. Les peintures ou les dessins qu'il réalisa d'après d'autres artistes révèlent qu'il a sélectionné et interprété des éléments qui lui sont offerts par l'œuvre choisie. Ses œuvres d'après Cézanne, Pierre Bonnard ou Picasso⁷ – ne doivent jamais être vues comme une véritable copie d'après l'original; elles signalent toutefois une assimilation identitaire⁸. Comme le remarque Evelyne Grossman: « les peintres qu'aime Artaud, comme Balthus, Lucas de Leyde, Picasso, Masson, Dubuffet ou Van Gogh, savent eux aussi que toute

⁷ A. Antonin, *Œuvres*, ibid., p. 30

⁸ Selon Whitbourne, l'assimilation identitaire est l'ensemble d'efforts d'une personne pour intégrer une nouvelle expérience à son concept de soi existant. Cf. D. E. Papalia; S. Wendkos Olds; R. D. Feldman; A. Bève. *Psychologie du développement humain*, Bruxelles : De Boeck, 2010, p. 369.

peinture est foudroiement de la pensée, perforation de regard, "déchirement sonore"⁹ ». Le « déchirement sonore », n'est-ce pas exactement cela l'idée principale de la toile de Munch, celle que nous voulons juxtaposer à Artaud?

2. La flamme verte qui tremble à la pointe désespéré d'un cri

Le rôle de la figuration, selon Artaud, est de mettre en images un message codé. En matière de représentation théâtrale, c'est le même comportement qu'il attend d'un personnage, comme de tout ce qui l'entoure. Ainsi, les artefacts, mannequins, lumière, sont dotés d'une réalité plus solide que les humains réels. La figure humaine, portant en elle-même la totalité de sa forme, ne l'intéresse que par ricochet. Selon cette lecture, la peinture prédomine comme fable pour former un jugement moral.

Il accrédite aux œuvres graphiques l'aboutissement de ses recherches effectuées dans le champ littéraire. Cependant, pour renouer avec le symbolisme, Artaud dévalorise l'objectivité. Il s'agit du premier élément qui différencie le champ de la représentation du monde extérieur. Artaud théorise en ce sens le comportement qu'il attend d'un personnage: « être un chiffre », « suggérer un monde ». On peut citer, par exemple, la *Préface pour un livre d'eaux-fortes de Jean Bosschère*, qu'il écrit en 1928. C'est justement à cause de l'excès de clarté avec lequel le peintre met en images « les idées prises de Baudelaire » qu'Artaud lui adresse ces critiques virulentes: « Or ici, cette lucidité qui n'ourle plus sur elle-même tire des explications excessivement claires, mais claires jusqu'à l'abus des situations douloureuses où se complaît l'esprit ruineux de Baudelaire. » Et aussi: « Les idées prises à Baudelaire sont quelconques et leur expression plus ou moins heureuse ou hasardée, – mais en dehors de l'idée il y a cette sorte de vie glaireuse qui traîne entre les lignes ou dans le corps des lignes mêmes et apporte des suggestions d'un monde qui n'a rien à voir avec la pensée. »

C'est dans ce même texte que nous trouvons encore: « L'amertume désespérée des eaux-fortes de Jean de Bosschère est mentale, donc, voulue, elle n'est pas *la flamme verte qui tremble à la pointe désespéré d'un cri*¹⁰ ». Peut-être qu'au moment où il adresse cette critique à son ami peintre, Artaud fait-il une allusion implicite au tableau de Munch, tout en décrivant, par ailleurs, l'artiste qui, selon sa propre conception, est le plus apte à interpréter les « idées prises de Baudelaire ».

Quelle est la signification de l'expression d'Artaud « la flamme verte à la pointe désespérée d'un cri »? Dans la peinture de Munch, nommée *Le Cri*, à côté du personnage central angoissé, on observe une étrange luminosité qui donne l'apparence d'une flamme avec laquelle les formes fusionnent.

⁹ Antonin Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*, Ed. Gallimard, Paris, 2001, Avant-propos d'Evelyne Grossman, p. 11.

¹⁰ A. Artaud, *Œuvres, ibid.*, p. 272. Nous soulignons

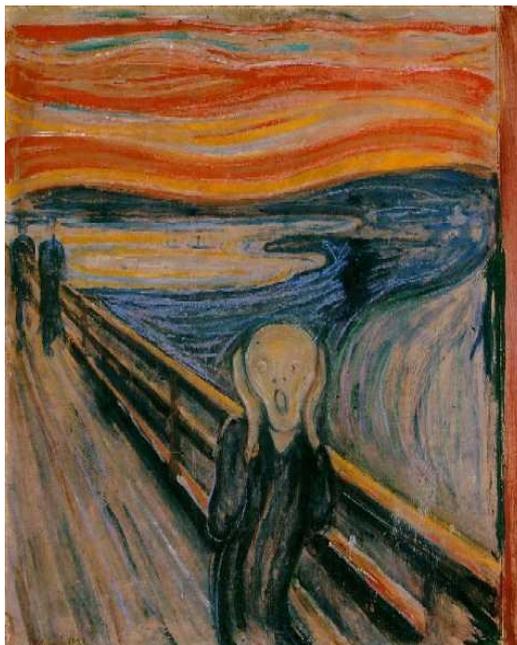


Figure 5: *Le Cri*, peinture à l'huile et au pastel d'Edvard Munch, 1893 Version du Musée Munch d'Oslo

Dans ce tableau, Munch a échangé les couleurs du ciel et de la terre, ce qui rend la nature semblable à une flamme. La sensation de vert est formée par la juxtaposition des couleurs primaires jaune et bleu. On peut remarquer que l'artiste peint comme pour appuyer la sensation de « cri » déjà représentée dans le personnage central, par toutes ces courbes qui déforment l'image. Cependant, si la peinture de Munch appartient au domaine de l'art figuratif, c'est le lyrisme qui occupe la place principale de la représentation.

Si dans l'expression d'Artaud il y a là une formule reprise de Munch, elle se fait plus évidente quand nous lisons les pages des journaux de Munch. Le peintre y a associé une note à propos de sa propre œuvre. En la regardant, on comprend l'expression « langues de feu » que l'artiste a employée pour décrire la scène représentée : « J'étais en train de marcher le long de la route avec deux amis – le soleil se couchait – soudain le ciel devint rouge sang – j'ai fait une pause, me sentant épuisé, et me suis appuyé contre la grille – il y avait du sang et des langues de feu au-dessus du fond bleu-noir et de la ville – mes amis ont continué à marcher, et je suis resté là tremblant d'anxiété – et j'ai entendu un cri infini déchirer la Nature »¹¹. La note de Munch nous permet d'affirmer que le peintre a voulu représenter l'Apocalypse; par les couleurs, il illustre un monde intangible. Mais rappelons que l'ambiguïté de l'utilisation du langage – comme dans la peinture – était l'un de ses modes d'expression.

Par ailleurs, cette peinture a une valeur de témoignage. C'est dans la réalité de son œuvre que le drame de son sentiment est représenté, mais, dans cette représentation il se libère de toute obligation rigide de ressemblance. Artaud nous invite à retrouver le sens caché derrière ses messages visuels. Dans l'un des commentaires de ses dessins, le poète a écrit:

¹¹ Nous soulignons.

« Mes dessins ne sont pas des dessins mais des documents, il faut les regarder et comprendre ce qu'il y a *dedans*.¹² ». L'aspect marquant est la recherche permanente de la conscience artistique, reconnaissable à une préoccupation pour les valeurs spirituelles et sociales. Ce besoin physique, nécessaire, va alors prendre une forme particulière. Cette notion est présentée comme étant un outil méthodologique pour rendre compte de la réalité à partir d'une représentation abstraite. Cette notion, en suggérant des représentations multiples, est une méthode utilisée aussi par Artaud, dans le théâtre et dans la mise en scène.

Maintes fois, Artaud a recours au papier divisé en quadrillages, tel qu'il a fait dans son « *Autoportait charge* », nous l'avons vu. Nous en donnons une illustration avec l'exemple d'un tableau qui utilise la même thématique, *La Grille de l'éternel enfer*. La division en cadres réaffirme le sens de « grille » – dans le vocabulaire pictural, ce mot indique le travail « à dimensions multiples »; ainsi chez Artaud la succession des espaces n'est pas non plus sans rapport avec le rythme des éléments sur une perspective flottante.

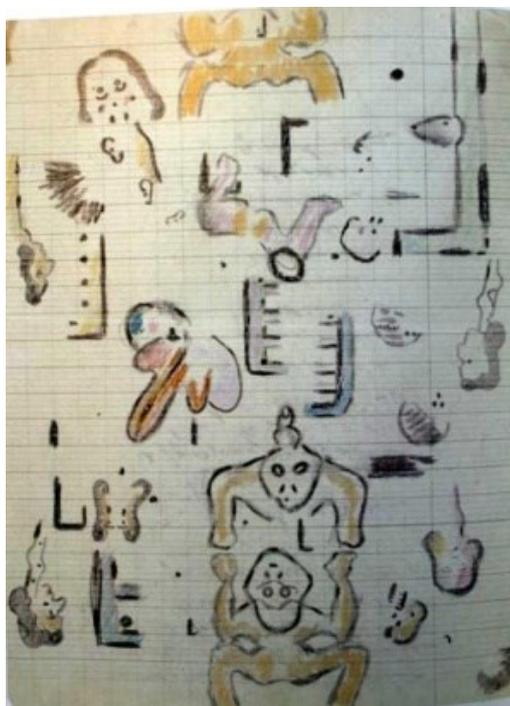


Figure 6: Artaud, *La Grille de l'éternel enfer*

Paul les Oiseaux ou la Place de l'amour, conte dramatique inspiré de la vie de Paolo Uccello, est le premier essai du poète sur un « drame mental », selon ses mots, et tient justement ce peintre comme personnage principal. Ce drame mental se joue « sur plusieurs plans et à plusieurs faces » qui sont, dans le récit, leurs langues spirituelles.

L'utilisation de l'iconographie des « langues de feu » est un thème qui accompagne aussi plusieurs écrits d'Artaud. Dans *Paul les Oiseaux ou la Place de l'amour*, c'est par des « langues de feu », qu'Uccello est appelé à quitter sa langue¹³. Ou, dans *L'Ombilic des limbes*,

¹² A. Antonin, *Œuvres*, ibid., p. 1049. Artaud souligne.

¹³ Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1976, tome I, p. 68.

Artaud imagine des langues de feu parlantes ». Ou encore, dans *L'Enclume des Forces*, c'est par le « feu des langues » qu'Artaud ouvre sa fable basée sur le *Jugement dernier*. Dans le voyage au « Pays des Tarahumaras la pensée et la langue sont dites en termes d'espace », où le paysage tout entier signifiant est mis en place.

3. La création d'un double langage chez Artaud

Dans *L'Enclume des Forces*, Antonin Artaud reprend le thème des *langues de feu* associé à l'Apocalypse, dont Munch fait aussi allusion. Cette prose fait partie du recueil de textes intitulé *L'art et la Mort* de la période 1926-1928. En un sens, ce texte adopte la forme et le contenu allégoriques bibliques avec beaucoup de détails.

Le poète décrit le moment où l'Apocalypse devient imminente; l'Apocalypse impliquait non seulement des violences corporelles, mais aussi de véritables cataclysmes naturels. Artaud décrit la mort, l'épée, la peste, les fauves, les tremblements de terre; en résumé, toutes les calamités, naturelles ou provoquées par l'homme, qui depuis la plus haute Antiquité avaient marqué le destin de l'humanité. L'évocation iconographique des *langues de feu* est déjà présente dans le premier paragraphe du texte; il décrit: « Ce flux, cette nausée, ces lanières, c'est dans ceci que commence le Feu. Le feu de langues. [...] de la terre qui s'ouvre comme un ventre en gésine, aux entrailles de miel et de sucre. [...] La terre est mère sous la grâce du feu ».

Le poète s'approprie le langage hautement symbolique de l'Apocalypse pour en donner une interprétation qui lui est propre. D'ailleurs, en évoquant le « miel », il est possible d'établir un lien avec l'Apocalypse 10, 9 ; ce verset illustre le récit où l'apôtre Jean voit une Bête sauvage montant de la mer : « Et il me dit : Prends-le, et avale-le ; il sera amer à tes entrailles, mais dans ta bouche il sera doux comme du miel [...] il avait dans ma bouche la douceur du miel et comme je l'avalais, il devint amer à mon ventre »¹⁴.

Dans la prose d'Artaud, le vocable « amer », qui dans le récit biblique se réfère à la Bête, est substitué par « mère ». Autrement dit, la Bête "devient « MÈRe »", au lieu d'« aMeR ». Artaud a probablement déployé un jeu de mots à partir de la répétition phonétique en / « mèr »/ entre les deux vocables mentionnés: « amer » et « mère ».

Une autre remarque importante provient d'Evelyne Grossman, dans son essai sur la « défiguration¹⁵ ». Grossman met en exergue le processus créatif dans lequel l'écrivain s'appuie aussi sur la répétition phonétique de /« mèr »/ et aussi la répétition de la lettre « R » (Cf.: le mot « misère » à l'intérieur de l'expression d'Artaud « La misère peintre »). Le professeur y met en évidence les répétitions de syllabes et de phonèmes dans les poèmes de l'écrivain. Artaud commet des erreurs phonétiques et juxtapose les variantes étymologiques.

¹⁴ Nous soulignons.

¹⁵ Evelyne Grossman, *La défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris : les Éd. de Minuit, 2004, Sous chapitre : *Théâtre de l'être*, pp. 43-49.

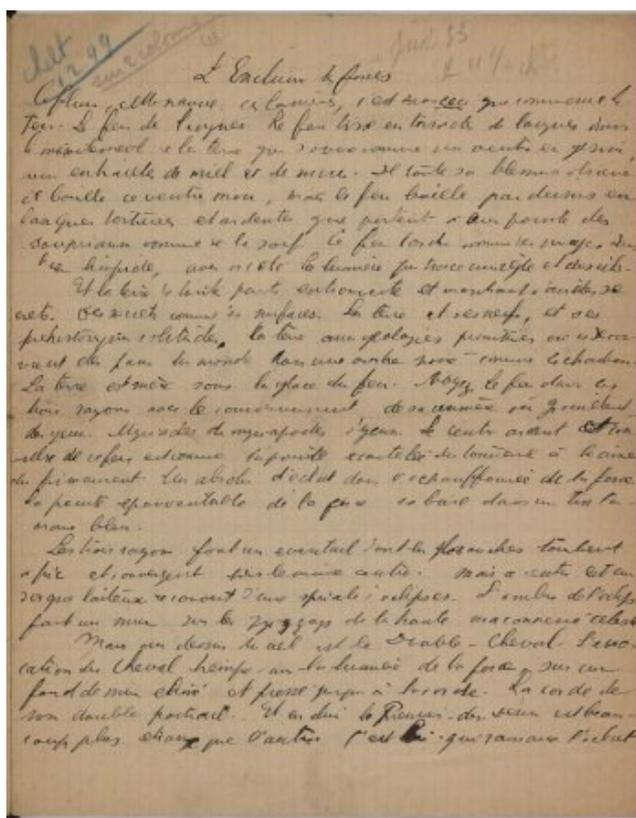


Figure 7: *L'enclume des forces*. Manuscrit autographe signé d'Antonin Artaud de la main de Breton. Publié dans le n°7 de *La Révolution Surréaliste*¹⁶.

4. La dimension expressionniste des portraits d'Artaud et de Munch : Le processus d'intertextualité comme assimilation identitaire

Si nous détaillons les relations entre Munch et Artaud dans notre étude, c'est parce que nous avons porté une attention spéciale aux influences de jeunesse d'Artaud dans lesquelles se trouvent l'une des premières tentatives de portrait d'Artaud et qui témoignent, par ailleurs, des conditions dans lesquelles était née une nouvelle forme d'expression significative de sa vision de monde.

La participation de Munch au mouvement expressionniste est importante, parce que ce courant artistique, ainsi que le Surréalisme, auquel Artaud a été attaché, impliquait une interdisciplinarité et une quête de nouvelles méthodes d'exploration de l'imaginaire. Ces artistes ont fréquemment mélangé l'œuvre textuelle et l'œuvre graphique. Ils ont utilisé la peinture comme « double » projectif; par ce terme, nous voulons dire que l'œuvre témoigne d'une identification personnelle avec l'artiste, reliée à un moment autobiographique. Ils ont

¹⁶ *La révolution surréaliste*, éd. par Louis Aragon, André Breton, ... [et al.] ; préf. de Georges Sebbag [Paris] : J.-M. Place, 1991, Réunit la collection complète du périodique n°1-12, 1er décembre 1924-15 décembre 1929.

dressé une correspondance entre les allégories de différentes époques. Ils ont travaillé avec des dimensions multiples. Leurs portraits reflètent la rupture avec la proportion humaine. C'est comme ce que décrit Artaud à propos de son œuvre: « [les traits du visage humain] *tels qu'ils sont n'ont pas encore trouvé la forme qu'ils indiquent et désignent*», et « *c'est au peintre à lui donner* ».

Quand le texte biblique, illustré par Artaud ou par Munch, s'enrichit d'allégories supplémentaires, il perd son caractère strictement religieux: on ne se limite pas uniquement à l'idée de la Révélation, mais on tente, en même temps, de dépasser la *figuration* de cette idée. Dans les deux cas, il y a un but: susciter des effets émotifs qui font partie du domaine du fantastique, comme la peur, l'angoisse, l'effroi ; autrement dit, représenter la réalité humaine avec toutes ses dimensions figuratives ou non-figuratives, figurées ou « défigurées ».

En fait, Munch et Artaud étaient guidés par les mêmes influences littéraires: le premier a transposé au discours peint les mêmes œuvres littéraires qui ont influencé le deuxième dès ses années de jeunesse, comme Charles Baudelaire et Edgar Allan Poe. Munch a également influencé Picasso et Balthus, deux artistes qui ont joué un rôle important dans la carrière d'Artaud.

La correspondance entre Munch et Artaud dépasse les limites de l'œuvre peinte, elle fait partie d'une correspondance identitaire. Autrement dit, la présence de l'œuvre de Munch vient chez Artaud, pour l'essentiel, de sa relation profonde avec l'émotion personnelle de l'artiste, fragment relié à un moment autobiographique.

5. Mélancholie et dé-figuration

Selon la biographie d'Evelyne Grossman¹⁷, Artaud est confronté à la maladie et à la mort dès son plus jeune âge. Il perd sa sœur à l'âge de six ans et est diagnostiqué d'une syphilis héréditaire à l'âge de 21 ans. Des expériences équivalentes sont observées dans la vie de Munch: le peintre perd sa mère à l'âge de 5 ans, sa sœur aînée à l'âge de 15 ans et il est diagnostiqué d'une tuberculose héréditaire. Ces deux artistes à la santé fragile (d'un côté Munch par sa tuberculose; de l'autre Artaud par ses maladies nerveuses) vont transposer dans leur art leurs expériences douloureuses par l'introduction de plus en plus d'éléments symboliques. Ils en font le principal motif de leur production artistique. En faisant référence à son autobiographie, Munch va créer des tableaux ayant comme titre *Près du lit de mort* ou *L'enfant malade*, où il fait allusion aux souvenirs de sa sœur morte.

¹⁷ Bibl. A. Artaud, Œuvres, p. 1711.



Figure 8: E. Munch, *Det syke barn [L'Enfant malade]*, 1896, Huile sur toile, 121,5 x 118,5 cm, Göteborgs Konstmuseum, Göteborg, Suède



Figure 9: E. Munch, *Près du lit de mort*, 1893, pastel sur carton, 60x80cm, Munch Museum, Oslo, Norvège

Un geste analogue se retrouve chez Artaud avec son thème des *filles du cœur*, famille imaginaire dont Artaud est le père. Là, il fera réapparaître sa sœur Germaine morte, comme informe E. Grossman¹⁸. Le dessin *Le Théâtre de la cruauté* correspond à la manière dont Antonin Artaud se réfère à la mort des êtres chers. Il y a bien là une allusion à sa grand-mère, tel que nous informe Paule Thévenin en remarquant l'inscription présente dans ce dessin. Artaud y représente une scène circonstanciée: il nous semble impossible de savoir par les visages quels sont les personnages représentés, car les figures ne sont pas tout à fait

¹⁸ A. Artaud, *Œuvres*, p. 1708.

déchiffrables. Ce sont les personnes à qui Artaud porte son affection qui constituent le sujet principal de l'œuvre. Ainsi, tout le tableau semble envahi par cette mort, par la présence d'un cadavre; un être indescriptible qui semble déjà disparaître. Artaud traite sans doute ici de souvenirs personnels, peut-être le souvenir de la mort de sa sœur. Cependant, ce qui fait la force de ses œuvres est la capacité à l'abstraction: si les personnages ne peuvent pas être identifiés, malgré quelques traits de ressemblance, le spectateur peut s'identifier à eux et partager leur sentiment, ou même se mettre à leur place.



Figure 10: A. Artaud, *Le Théâtre de la cruauté*, crayon sur papier, 1946

André Breton rapproche Artaud, Van Gogh et Munch sur le point de vue de leurs capacités créatives, celles qui résultent de ses menaces – « cavernes » – intérieures: « Défendre Artaud, ce n'est pas l'innocenter de tout "égarement de l'esprit", c'est au contraire reconnaître la portée de sa folie, le pouvoir créateur qui gît en elle et fait partir le cri d'Artaud "des cavernes de l'être". [...] De la part d'Artaud, de très grands écarts de jugement sur les fins dernières, d'extrêmes violences écumant en une totale débauche verbale manifestent une tension interne de l'espèce la plus poignante dont rien ne pourra faire que nous ne soyons longtemps secoués. Trop ambitieux, dans l'état actuel de nos connaissances, serait pour nous d'expliquer par quel effet de conjuration « en miroir » Artaud, peu avant de mourir, a pu réaliser l'ouvrage hyper-lucide, le chef-d'œuvre incontestable qu'est son Van Gogh. Le cri

d'Artaud – comme celui d'Edouard Munch, part "des cavernes de l'être"¹⁹», écrit-il dans une interview pour la revue *La Tour de feu*.

Par « cavernes de l'être », Breton reprend une expression d'Artaud. Dans son texte *Le Pèse-nerfs*, le poète a écrit : « Je suis seul juge d'en mesurer la portée. / Quitter les cavernes de l'être. Venez. L'esprit souffle en dehors de l'esprit. » Cette expression évoque les tourments intérieurs, que la « lucidité » intellectuelle de l'artiste après son internement a su mettre en images. Ces monstres imaginaires sont en fin de compte à l'image des hommes sous la domination de contraintes psychosociales. A partir des clichés qu'Artaud réalise, il compose un dialogue entre les époques à travers ces allégories. L'inscription, originaire de la fable de Platon, est renversée. Ce sont deux lieux de constitution des mythes.

Georges Bataille évoqua lui-même le motif du seuil, dans la biographie qu'il consacra aux peintures préhistoriques, soutenant que les hommes de Lascaux peignirent moins pour posséder ce qu'ils représentaient que pour être possédés par les animaux eux-mêmes pour la raison qu'ils incarnaient une force surpassant l'humain. D'après lui, cette possession par l'être trouve à l'époque son équivalent le plus proche dans les dessins d'Artaud, qui après neuf ans d'internement psychiatrique recouvra la liberté en 1946. L'énergie de possession investit ses dessins et ses écrits, du récit de son traitement par électrochocs à son essai sur Van Gogh, qui avait « recollecté la nature, comme retranspirée et fait suer²⁰ ».

Les écrits et les dessins d'Artaud témoignent de cette « réincarnation » dans un contexte d'immense souffrance. La majorité des manuscrits d'Artaud évoquent l'action de la violence, du vandalisme, de la cruauté jusqu'à la membrane du support physique; la démarche d'Artaud insiste sur la négation de l'« intégrité corporelle ». Autophagie, homophagie... jusqu'à affirmer que son corps soit entièrement détruit: la disparition des organes. En effet, la fragmentation de l'espace n'est pas seulement symbolique, elle se traduit dans le déchirement et la perforation du papier. C'est de la même façon que Deleuze et Guattari ont écrit à ce sujet dans *L'Anti-Œdipe*, l'agonie du « corps sans organes »: « Pas de bouche. Pas de langue. Pas de dents. Pas de larynx. Pas d'œsophage. Pas d'estomac. Pas de ventre. Pas d'anus »: le sentiment profondément masochiste de sa démarche artistique²¹.

Le balancement entre l'abstraction et la figuration, ainsi que le manque d'exactitude du trait, ne sont nullement des gestes gratuits. Sur le sujet, Evelyne Grossman a réfléchi: « On aurait tort d'en réduire la portée [...] à l'idée d'un acte de violence négative et purement destructrice: rendre méconnaissable un visage, effacer ses traits distinctifs, ses marques de reconnaissance, altérer un modèle. Ce que suggèrent au contraire nombre d'écritures

¹⁹ André Breton, 23 septembre 1959, propos recueillis par Jean Laurent, dans *La Tour de Feu*, no. 112, septembre 1971, p. 7.

²⁰ « Je ne décrirai donc pas un tableau de Van Gogh après Van Gogh, mais je dirai que Van Gogh est peintre parce qu'il a recollecté la nature, qu'il l'a comme retranspirée et fait suer, qu'il a fait gicler en faisceaux sur ses toiles, en gerbes comme monumentales de couleurs, le séculaire concassement d'éléments, l'épouvantable pression élémentaire d'apostrophes, de stries, de virgules, de barres dont on ne peut plus croire après lui que les aspects naturels ne soient faits. » (A. Artaud, *Oeuvres*, Op. Cit., p 1453)

²¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, 1972, p. 160

modernes c'est que la figuration est aussi une force de création qui bouleverse les formes stratifiées du sens et les réanime ²²».

La psychanalyste Julia Kristeva dresse un profil type de l'exilé, pour qui le sentiment d'aliénation est l'expérience la plus forte. « Il ne s'agit pas simplement d'une aptitude à accéder à l'autre, mais d'être à sa place. Une des premières découvertes que fait l'exilé c'est la richesse du langage: d'assimiler les logiques nouvelles et ainsi un pouvoir de réinvention de l'expression. » ²³ Cette nouvelle communication va de pair avec le langage verbal et visuel. « Multiplier les identités le confronte à la possibilité d'être un autre ».

L'association de la tristesse à la capacité créative remonte à de lointaines racines. Elle sera l'objet de nombre de représentations et nous permet de comprendre la capacité créatrice née du sentiment de la mélancolie. Dans les "Problemata" attribuées à Aristote (les *Problemata* XXX du Pseudo-Aristote), la bile noire ("melaina kole") détermine les grands hommes. Julia Kristeva écrit à propos du sujet: "La réflexion (pseudo-) aristotélicienne porte sur l'ethos-péritton, la personnalité d'exception, à laquelle sera propre la mélancolie. Tout en empruntant aux notions hippocratiques (les quatre humeurs et les quatre tempéraments)." ²⁴ "La mélancolie qu'il évoque n'est pas une maladie du philosophe, mais sa nature même, son éthos... Avec Aristote, la mélancolie, équilibrée par le génie, est coextensive à l'inquiétude de l'homme dans l'Être. Julia Kristeva dit: « On a pu y voir l'annonce de l'angoisse heideggerienne comme stimulation de la pensée », « l'indice de la 'sympathie de l'homme avec la nature' », chez Schelling.

La mélancolie a donc sa valeur en tant que témoignant d'un esprit insatisfait, donc critique. Elle fait penser: prise de conscience de l'imperfection métaphysique et terrestre de l'homme, ce implique critique et méditation. Ainsi, elle stimule l'imagination et enrichit la sensibilité.

Si le thème de la mélancolie est chargé des interprétations théologiques et philosophiques (en rapport avec le génie et l'imagination), et des analyses des médecins (sur la bile noire, la théorie des humeurs, sur l'hystérie), la conception de la création d'Artaud, ainsi que celle de Munch, muée par la souffrance et les internements, ne pourrait pas être dissociée d'une idée d'opération alchimique.

La vision picturale d'Artaud, en rupture avec l'« académisme », est source d'une opération « magique », et non plus technique, par laquelle l'artiste assume sa propre identité. C'est cette expression qu'Artaud va évoquer de façon répétée en faisant référence à ses dessins: « mes dessins sont purement et simplement la reproduction sur le papier d'un geste magique que j'ai exercé sur l'espace vrai²⁵ ».

²² Evelyne Grossman, « La Défiguration – Artaud, Beckett, Michaux », Paris, Les éditions de Minuit, 2004, p. 7.

²³ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Librairie Arthème. Fayard, 1998, p. 1-37

²⁴ KRISTEVA Julia, *Soleil Noir : Dépression et Mélancholie*, Ed. Gallimard, 1987, p. 16

²⁵ A. Artaud, *50 dessins pour assassiner la magie* ; éd. établie et préf. par Evelyne Grossman, Paris : Gallimard, 2004.

Cette vision est comparable à celle qu'aura pour lui sa théorie théâtrale dans *Le Théâtre de la Cruauté*, et ce qu'il écrira à propos du langage scénique pourra s'appliquer à la peinture: « J'ai vu des images de peintres et j'ai approfondi des documents sur la technique des mystères sacrés, et j'ai entendu d'étranges silences autour du Verbe et des groupements²⁶». Ce qui nous intéresse dans ce travail est le lien qu'Artaud établissait entre ses recherches sur *Le Théâtre de la cruauté* et la peinture. En regardant *Loth et ses filles*, Artaud trouve une plasticité théâtrale tout à fait propre à l'idée de celle qu'il tente de développer dans les années 1930.

Quand un texte biblique, illustré par Artaud ou par Munch, s'enrichit d'allégories supplémentaires, il perd son caractère strictement religieux: on ne se limite pas uniquement à l'idée de la Révélation, mais on tente, en même temps, de dépasser la *figuration* de cette idée. Dans les deux cas, il y a un but: susciter des effets émotifs qui font partie du domaine du fantastique, comme la peur, l'angoisse, l'effroi; autrement dit, représenter la réalité humaine avec toutes ses dimensions figuratives ou non-figuratives, figurées ou « défigurées ».

Caroline Pires Ting: é doutoranda em *História e Crítica da Arte* pela UERJ e em *História, Textos e Documentos* pela EPHE (*École Pratique des Hautes Études – Sorbonne*), sob orientação de Vera Siqueira e de Jean-Michel Leniaud. Com bolsa da *Fondation des États-Unis de Paris*, obteve, na Sorbonne, a graduação em *História da Arte e Arqueologia* e mestrado em *Filosofia da Arte e Literaturas Comparadas*. Estagiou na National Academy of Fine Arts (NY, EUA) e na Academia Imperial de São Petersburgo (Rússia).

²⁶ Ibid.