

Du réalisme du Nord au Théâtre de la cruauté : résonances entre Bruegel l'Ancien et Antonin Artaud

From Northern Realism to the Theatre of Cruelty : Resonances between Bruegel the Elder and Antonin Artaud

Caroline Pires Ting, docteure en histoire et critique de l'art, post-doctorante en philosophie à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (Brésil) sous la direction du Pr Jean-Yves Beziau, peintre (carolinepiresting.com)
carolting18@hotmail.com

Résumé : Par-delà les époques un dialogue semble s'être instauré entre Bruegel l'Ancien (1525-1569) et Antonin Artaud (1896-1948). L'émerveillement du poète devant la « peinture du Nord », à la fois réaliste et emblématique, est révélateur de son idéal le plus profond d'artiste : la peinture, opération « magique », déploie un pouvoir d'expression fondé sur les signes et non plus sur les mots, dont le théâtre est appelé à s'emparer également. La juxtaposition du *Triomphe de la Mort* de Bruegel et d'un dessin célèbre d'Artaud, *Le Théâtre de la cruauté*, met en évidence les convergences saisissantes entre les deux artistes. A travers leurs œuvres picturales tous deux renouvellent par delà les siècles la symbolique funéraire et mythique de la mort, héritée des scènes macabres des tableaux médiévaux, mais aussi de la haute Antiquité. L'étude des références à l'iconographie théâtrale dans la peinture de Bruegel, où carnavalesque et crudité de la mort se renforcent mutuellement, permet d'approfondir le sens de ces résonances. Chez les deux artistes, la forme et l'élan poétique se rencontrent pour que la représentation, en tant que structure commune à la peinture et au théâtre, fixe un instant du monde, tout en animant cet instant à l'infini, grâce à des signes conçus comme de « véritables hiéroglyphes » (Artaud), problématique que Michel Foucault a associé à la vérité la plus forte que porte l'expérience de la folie.

Mots-clés : Artaud, Bruegel, folie, mort, peinture, théâtre.

Abstract : Beyond the eras a dialogue seems to have been established between Bruegel the Elder (1525-1569) and Antonin Artaud (1896-1948). The poet's wonder at the « painting of the North », both realistic and emblematic, reveals his deepest ideal as an artist : painting, a « magical » operation, deploys a power of expression based on signs and no longer on words, which the theatre is also called upon to seize. The juxtaposition of Bruegel's *Triumph of Death* and a famous drawing by Artaud, *Le Théâtre de la cruauté* [The Theatre of Cruelty], highlights the striking convergences between the two artists. Through their pictorial works, both of them renew over the centuries the funerary and mythical symbolism of death, inherited from the macabre scenes of medieval paintings, but also from ancient times. Studying the references to theatrical iconography in Bruegel's painting, where carnival and crudity of

death reinforce each other, allows us to deepen the meaning of these resonances. For the two artists, form and poetic momentum meet so that representation, as a structure common to painting and theatre, fixes a moment of the world, while animating that moment to infinity, thanks to signs conceived as « true hieroglyphs » (Artaud), a problem that Michel Foucault associated with the strongest truth that the experience of madness carries.

Key words : Artaud, Bruegel, death, madness, painting, theatre.

*Le Moyen Âge avait des instruments de musique dont nous ne pouvons plus retrouver les accords, parce que l'oreille humaine est accordée avec l'âme, et qu'il y faut une qualité de foi dans l'âme qui maintienne celle-ci dans le ton et les mythes de sa plus haute Poésie (A. Artaud, *Le Retour de la France aux principes sacrés* [6]).*

Introduction

Bruegel l' Ancien (1525-1569)¹ et Antonin Artaud (1896-1948) sont deux artistes bouleversés par la guerre – la guerre entre les Provinces-Unies et l' Espagne pour le premier, les deux Guerres Mondiales pour le second. A travers leurs œuvres, tous deux entretiennent une relation essentielle avec la folie, tout au moins selon Foucault [23]. Tous deux se tiennent à l' écart du courant esthétique dominant de leur époque, et tous deux encore explorent des métaphores bibliques pour condamner moralement leurs contemporains.

Cependant, des résonances plus profondes encore entre ces deux artistes peuvent être décelées en confrontant leurs œuvres, résonances qui mettent en exergue à la fois la permanence d' expériences fondatrices comme celles de la folie ou de la rencontre de la mort, et les questions cruciales pour l' art que soulèvent les modalités de représentation de telles expériences à travers les époques. L' analyse de leurs œuvres picturales montre que ces deux artistes ont renouvelé de façon « dramatique » les symboles religieux et mythiques les plus anciens.

Un rapprochement entre un tableau de Bruegel et un dessin d' Artaud nous permettra de mettre en évidence de multiples similarités entre leurs modes de composition picturale (§ 1). En analysant les allégories évoquées par ces œuvres, nous préciserons l' iconographie de la mort qu' elles recèlent, en écho aux plus anciens modes de figuration de celle-ci. L' étude des références à l' iconographie théâtrale dans la peinture de Bruegel nous invitera à approfondir le sens de ces résonances (§ 2). En nous appuyant sur des intuitions esthétiques de Baudelaire,

1. Nous avons gardé l' orthographe « Bruegel », qui est utilisée par le peintre lui-même pendant l' époque de sa maturité et qui est celle adoptée par la plupart des historiens.

des connexions révélatrices de problèmes parmi les plus profonds de l'art pourront ainsi être établies entre le peintre du XVI^e siècle et le poète-dramaturge du XX^e siècle – connexions dont nous verrons aussi qu'elles sous-tendent la vérité la plus forte que Michel Foucault décèle dans l'expérience de la folie (§ 3).

1. Une brève étude comparative

Dès sa naissance au XV^e siècle, une des qualités les plus admirées de la peinture du Nord a été le réalisme. Cette peinture, en raison de sa capacité à rendre sur une surface bidimensionnelle une myriade d'effets de couleur et de lumière, a été aussitôt considérée comme un art vivant et neuf – un *ars nova*, selon l'expression d'Erwin Panofsky [26].

Or la perception poétique d'Artaud cherche, elle aussi, à relier l'art à la vie, et pour cela associe tout détail à une multitude d'autres détails, analogues ou inversés, de façon à éveiller une cascade de souvenirs, intuitions, et rêves, eux-mêmes reliés à des univers de sens multiples, aussi bien mythiques et légendaires que biographiques ou éthiques : il s'agit de rien de moins que « la réunion de tous les arts à une attitude et à une nécessité centrales, trouvant une analogie entre un geste fait dans la peinture ou au théâtre » [10, p. 553].

Si la peinture du Nord a été capable d'émerveiller Artaud par sa puissance descriptive, il faut néanmoins souligner la subtilité de ce réalisme : ce n'est pas simplement l'incarnation d'une vision moderne de la réalité, qui remplacerait l'ancienne mentalité réputée « mystique » du Moyen Âge. Au XV^e et XVI^e siècles, la réalité et sa représentation sont d'ailleurs encore considérées à certains égards comme magiques, susceptibles d'être à la fois créées par Dieu et par l'Homme.

Ainsi, un art qui pourrait à première vue ressembler au reflet naïf d'une expérience visuelle révèle en fin de compte une réalité simultanément descriptive et emblématique. La peinture de Bruegel est couverte d'étonnants détails, dont nombre sont porteurs d'un symbolisme précis : le paysage, la physionomie des personnages, le colorisme... Tous ces éléments sont extraits de leur lieu et de leur fonction originels et transposés dans un autre contexte de sens. Bruegel condense pour ainsi dire tous les primitivismes et toutes les expressions de l'art populaire et de l'iconographie religieuse².

2. Même à une époque où l'art se concentrait dans l'évocation à thèmes anthropocentriques, Bruegel avait été au contact d'un répertoire de formes plastiques qui englobaient la maîtrise de la perspective avec des excentricités figuratives.

Comment comprendre alors ce qui a émerveillé Antonin Artaud dans le réalisme du Nord? Pour le poète, « la peinture d'avant la Renaissance avait une forme et avait un chiffre. [...] Il y a dans leurs représentations une espèce d'ésotérisme, une manière d'enchantement, et par ses lignes la figure de l'homme se fait le signe fixe et le transparent tamis d'une magie » [5]. Le chantre du Théâtre de la cruauté offre en fait un exemple remarquable d'artiste pour qui le dessin et l'écriture sont deux gestes indissociables. A la fin de sa vie, le poète considèrera même ses œuvres graphiques comme l'aboutissement de ses recherches effectuées dans le champ littéraire.

La peinture pour Artaud est en effet le fruit d'une opération « magique »³, et non plus technique, par laquelle l'artiste assume pleinement son idéal : « Ce qui importe c'est l'expression d'un certain idéal de l'artiste » [30, p. 10]. Or cette vision est comparable à celle qui sous-tend sa conception du théâtre proposée dans les manifestes du Théâtre de la cruauté, et ce qu'il a écrit à propos du langage scénique s'applique à la peinture. Derrida évoque ainsi la « grande cohérence entre le théâtre de la cruauté et la peinture » chez Artaud, précisant qu'« une de ses toiles s'intitule justement *le Théâtre de la cruauté*. C'est pour lui la même expérience » [19].

Comment Artaud tente-t-il de nous initier au Théâtre de la cruauté? Selon Marc Fumaroli, « pour faire comprendre ce que serait un tel théâtre, il [Artaud] prend pour exemple, dans la meilleure tradition du *Ut pictura poesis*⁴, un tableau de Lucas de Leyde. [...] Il utilise encore la métaphore de la peste : la scène de ce théâtre permettrait en effet l'émergence, en plein cœur de la Cité [...], de l'horreur sacrée, qu'elle dissimule [...] qui est à l'origine de la conscience de l'homme moderne. Cette horreur sacrée se répandant de la scène à la salle envahirait la ville “comme une peste” » [21, p. 73].

L'horreur sacrée que retrouve Artaud dans la peinture pré-Renaissance, est ainsi transposée dans le Théâtre de la cruauté, qu'il s'agisse de dessin ou de mise en scène, car, pour Artaud, comme le remarque Derrida, il n'y a pas de différence essentielle entre champ graphique et champ scénique : le théâtre, comme la peinture, est appelé à s'exprimer sans texte. Artaud décrit ainsi la mise en scène du Théâtre de la cruauté : « le chevauchement des images et des

3. Artaud utilise de façon répétée cette expression pour faire référence à ses dessins qui « sont purement et simplement la reproduction sur le papier d'un geste *magique* que j'ai exercé sur l'espace vrai » [13]. (Nous soulignons.)

4. « La peinture est comme le poésie » (vers proverbial de l'*Art poétique* d'Horace).

mouvements aboutira, par des collusions d'objets, de silences, de cris et des rythmes, à la création d'un véritable langage physique à base des signes et non plus des mots» [9, p. 581]. La vraie puissance tant de la peinture que du théâtre se manifeste lorsqu'est franchie la limite du pouvoir des mots : «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 groupements» [13].

Quelle peinture a pu influencer Artaud pour ce dessin qu'évoque Derrida, *Le Théâtre de la cruauté*, étroitement associé à la théorie théâtrale d'Artaud ? Le poète lui-même a toujours marqué son intérêt pour la peinture flamande. Ainsi, dans le texte *Quatrième lettre sur le langage* [11], Artaud fait référence aux *Filles de Loth* de Lucas de Leyde⁵, à *La Tentation de saint Antoine* de Jérôme Boshet à *Dulle Griet* de «Brueghel le Vieux.»⁶ Cependant, malgré cette référence à *Dulle Griet*, c'est un autre tableau de Bruegel qui semble avoir été une source d'inspiration directe pour le *Théâtre de la cruauté*.



FIGURES 1 ET 2. À gauche : Antonin Artaud, *Le Théâtre de la cruauté*, mars 1946, vers mars 1946, mine graphite et craie de couleurs grasse sur papier, 62,5 x 47,5 cm. Paris, Centre Pompidou, Musée national d'Art Moderne/Centre de création industrielle, legs de Mme Paule Thévenin, 1994. © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Jacques Faujour. © ADAGP, Paris 2014. Image disponible in : AntoninArtaud, *Des-sins et Portraits*, p. 62, soit sur le site : <https://fr.pinterest.com/pin/323062973249465720/>. En bas : Bruegel, l'Ancien, détail de *Le Triomphe de la Mort*, c. 1562, huile sur panneau, 117 cm x 162 cm (46 in x 63.8 in), Museo del Prado, Madrid.

En effet, confrontons ce dessin (FIGURE 1), à un détail du célèbre *Triomphe de la Mort* de Bruegel (FIGURE 2). Même si Artaud ne commente pas directement *Le Triomphe de la Mort*, et malgré des traitements plastiques bien sûr très différents, la similarité, frappante du point de vue de la composition, émerge aussi de l'orientation des personnages et de la prédominance des tons chauds et ocre. Dans les deux cas, le regard du spectateur sur



5. Cette peinture, aujourd'hui au musée du Louvre, n'est plus attribuée à Lucas de Leyde, mais à un peintre « anonyme ».

6. Nous respectons la graphie d'Artaud.

l'œuvre opère en plongée. Chez Artaud, les figures sont disposées sur la surface du papier comme si le peintre se plaçait perpendiculairement au cadre. Chez Bruegel, la scène est organisée avec une ligne de l'horizon très haute, la partie basse (le sol) occupant les deux tiers de l'espace encadré.

Chez Artaud, il ne s'agit pas nécessairement d'une répétition parodique du peintre flamand. Nous remarquons toutefois une reprise des éléments allégoriques : la *décapitation*⁷ sur la droite du tableau ; le cercueil, au centre, posé sur un cadavre ; ce cadavre lui-même, encadré dans le dessin d'Artaud par des cheveux de tonalité orange, posé sur un fagot de blé dans le tableau de Bruegel.

La décapitation inspire une figure informe chez Artaud et, pour retrouver le sens allégorique de cette figure, il nous faut revenir à Bruegel afin d'analyser comment les éléments analogues sont re-disposés autrement. En fait, le dessin d'Artaud fusionne les thèmes de la naissance et de la mort : l'enfant mort disloqué se confond avec le personnage décapité, pour former l'image d'une naissance. Artaud rassemble ainsi les images du début et de la fin de la vie en une seule figure indescriptible.

Bien que ces deux œuvres aient été peintes à des époques distantes, une fois que nous les juxtaposons, un dialogue s'établit aussitôt entre elles. En racontant la mort, dramatisée selon une perspective théâtrale, Bruegel et Artaud ont mis en scène des dispositifs qui réitèrent l'important système d'allégories du XVI^e siècle [2], mais aussi la fusion de rites funéraires et d'éléments mythiques lors de la représentation des scènes macabres dans les tableaux médiévaux. Philippe Ariès, dans ses *Essais sur l'histoire de la mort en Occident* [3], rappelle que certaines scènes mythiques se mêlent aux scènes rituelles dans la première moitié du Moyen Âge : « un rituel de la mort s'est fixé à partir d'éléments beaucoup plus anciens, dont il n'est pas toujours simple de distinguer les sépultures chrétiennes des sépultures païennes. Certaines de ces figures et objets renvoient à un monde de représentations complexes, celui de l'au-delà égyptien ».

Au milieu de la scène peinte dans le tableau de Bruegel, nous observons ce qui pourrait être un fœtus sortant du cercueil de sa mère, or l'image du fœtus, ou du néant, revient à de multiples reprises chez Artaud, dans ses dessins ou écrits. C'est le cas par exemple dans le mythe de l'Héliogabale [4], qui, selon la version d'Artaud, relate la naissance de l'individu au milieu d'une scène de

7. Nous utilisons le terme « décapitation » pour faire correspondre terme à terme les allégories des deux tableaux. En fait, nous ne sommes pas capables de savoir quelle connotation Artaud a voulu donner à cette figure.

sauvagerie ; ou bien dans le dessin *L'Être et ses fœtus*, qui porte dans son titre même ce thème. Le dessin *Le Théâtre de la cruauté* est en lui-même chargé d'allusions sexuelles et de violence corporelle, avec l'acte de naissance ou de mort sur la droite, et les corps estompés, comme s'ils étaient en état de dégradation.

En examinant maintenant le détail de la peinture de Bruegel (voir la FIGURE 2), observons que la chandelle éteinte et le crâne rappellent le genre pictural des *vanités* ; le cadavre à l'intérieur du cercueil peut d'ailleurs être rapproché des *transis* (sculptures funéraires qui représentent un personnage couché en état de putréfaction), élément qui se répète dans le dessin d'Artaud.

Ce dessin d'Artaud peut d'ailleurs être considéré comme un *memento mori*, au sens où il porte en lui une réflexion sur la vie et la mort. Artaud y représente la mort des êtres qui lui sont chers, selon son propre commentaire : « [...] Les 4 têtes des êtres que j'aime le plus au monde, mais où sont-ils dans l'actuelle vie ? » (lettre à J. Dequeker du 22 mai 1946, [8], p. 206).

Le tableau de Bruegel nous offre l'occasion de réfléchir à ce *memento mori* d'Artaud. Celui-ci peut aussi être envisagé en tant que « vanité », au sens où il est appelé par les éléments des vanités disposés chez le peintre flamand. Les allusions aux *transis*, à la peste et à la danse macabre établissent des connexions avec l'art ancien. La présence de cette iconographie va de pair avec l'émotion personnelle de l'artiste, associée à un moment autobiographique. Le poète évoque ainsi les « têtes », réductions des corps, pour faire référence à ses proches disparus.

Le portrait des têtes et des visages est d'ailleurs chez Artaud en rapport iconographique avec la mort. Dans *Le Visage humain* ([7], p. 47), il affirme chercher en dessinant ses visages « le secret d'une vieille histoire humaine qui est passée comme morte dans les têtes d'Ingres ou d'Holbein », et opposer de telles images au « champ de mort ». Le visage, pour Artaud, exprime ce qui reste d'un « corps véritable », tout ce qui est de l'ordre du « provisoire » [30, p. 37].

3. Bruegel et l'iconographie théâtrale

Bertold Brecht (1898-1956) a souligné la manière dont Bruegel l'Ancien, avec le recul précis par rapport au cadre, oppose et juxtapose en même temps deux réalités concrètes divergentes : cet effet permet d'approfondir la signification de chacune de ces réalités en même temps qu'il induit un sens de l'abstrait et de l'universel [1, p. 463]. Pour Brecht, chez Bruegel, l'action scénique devient « étrangère » à la composition en apparence réaliste du tableau, et de

telles « impressions d'étrangeté » s'imposent au spectateur pour se prolonger en « énigmes visuelles » [17]. Pouvons-nous approfondir ces « énigmes visuelles » évoquées par le dramaturge allemand, et plus généralement les liens de la peinture de Bruegel avec l'iconographie théâtrale ?

Remarquons d'abord que son tableau s'intitule *Le Triomphe de la Mort* : à l'époque de Bruegel toute représentation d'un « Triomphe » évoquait nécessairement les poèmes de Pétrarque et l'iconographie qui s'y attache.

Les *Triumphes* de Pétrarque, dont la gestation remonte à 1356, constituèrent d'abord la troisième partie du *Canzonere*, avant d'avoir un retentissement considérable. Ils engendrèrent des chefs d'œuvres dans des arts multiples : miniatures, tapisseries, fresques, sculptures... Les cortèges triomphaux firent partie de l'iconographie d'usage aux XV^e et XVI^e siècles et le thème frappa les imaginations au point d'influencer également le théâtre. Les célèbres *Omnegangen*, processions annuelles dans les Provinces-Unies ou à Bruxelles⁸, incluaient des « chars de Triomphe » – les gravures de Van Heemskerck illustrent ainsi l'*Ommegang* de 1561 à Anvers, avec les chars de Triomphe de l'Amour et de la Mort.

Or, ce que représente Bruegel dans *Le Triomphe de la Mort* (FIGURE 3) ressemble plus à une procession de chars carnavalesques qu'à un combat, car c'est ainsi que Bruegel considère la vie religieuse et folklorique flamande. Pour Brecht, le Maître flamand à la fois contraste et entremêle les sens du comique et du tragique : « il [Bruegel] ne sépare pas... le comique du tragique ; sa tragédie contient un élément comique et sa comédie un élément tragique. » [17, p. 157-159, notre traduction].

En traitant les changements dans la manière de voir l'art dans l'Occident chrétien, Ernest Gombrich a analysé de quelle façon les éléments comiques ajoutés aux tableaux religieux médiévaux apportent un réalisme à la scène représentée [23, p. 89]. Ces scènes de Bruegel sont en effet comiques, unissant les expressions de l'art populaire à l'anonymat des figures. De tels attributs font de l'iconographie un portrait de la société, infusée par les temps qui précèdent, comme si le peintre pouvait reconstituer en chroniqueur les cultures du passé⁹.

8. L'*Ommegang* de Bruxelles, aujourd'hui cortège historique (1400 figurants) et fête populaire, a été inscrit par l'Unesco sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité le 13 décembre 2019. Seul un triomphe provisoire de la mort comme la pandémie du coronavirus en 2020 peut la faire annuler...

9. Émile Mâle, étudiant l'influence du théâtre religieux, des tableaux vivants et des Mystères sur le développement de l'iconographie médiévale, mais aussi des XV^e et XVI^e siècles,



FIGURE 3. Bruegel, l'Ancien, *Le Triomphe de la Mort*, c. 1562, huile sur panneau, 117 cm × 162 cm (46 in × 63.8 in), Museo del Prado, Madrid.

En fait, l'œuvre de Bruegel peut être envisagée comme une grande procession, semblable à celles qui parcourraient les cités des Pays-Bas lors des festivités théâtrales mises en scène par les *Ommegangen*. Elle comprend une « Danse macabre » à laquelle participent toutes les classes de la société, mais aussi le monde animalier. De telles « Danses macabres » ne manquent pas d'évoquer des parodies politiques, thème prédestiné à être associé au « Triomphe de la Mort » en raison de son caractère inéluctable et universel. La Mort elle-même était représentée tantôt par un squelette brandissant la faux ou l'épée, tantôt par les Parques, mais aussi par le cavalier du cheval pâle de l'Apocalypse, ou encore par un char de Triomphe.

Bruegel associe toutes ces représentations dans son tableau qui foisonne d'allusions et d'épisodes en tous genres. La foule qui se bouscule à l'entrée de la souricière forme une extension de la « Danse macabre ». Comme il se doit

attribue plusieurs des traits nouveaux qui apparaissent dans l'art à cette époque aux représentations théâtrales [26].

dans un cortège, trois chars s'avancent, même s'ils ne sont pas reconnaissables au premier abord, offrant des énigmes dissimulées :

- d'abord, le char de « Triomphe de la Mort » (la carriole à gauche remplie de squelettes) ;
- ensuite, le char de l'Enfer (au centre géométrique de la peinture), qui suit le cheval pâle de l'Apocalypse. Dans ce char, nous pouvons observer un effet d'éclairage, comme au théâtre, avec l'illumination propre aux scènes des peintures flamandes ;
- enfin, le cercueil sur roulettes, allégorie qui se retrouve dans plusieurs représentations des rites funéraires païens chez les égyptiens chrétiens : le cercueil à roulettes sert à transporter le mort à la nécropole sur un char à quatre roues, accompagné d'un prêtre portant un brûle-parfum et un vase à libations. La mort est alors représentée par le cadavre momifié ou à moitié décomposé, selon l'historienne Françoise Dunand, qui a traité des divers emblèmes de l'art funéraire égyptien répétés de manière précise par le Moyen Âge occidental [20].

Cette volonté d'actualiser des thèmes antiques ou légendaires, tout en leur conférant une dimension nouvelle, n'est pas sans rappeler la nouvelle vision du théâtre d'Artaud. Celui-ci a d'ailleurs dû remarquer ces effets d'actualisation et d'appropriation chers aux Primitifs flamands.

L'imaginaire théâtral ou carnavalesque est évident lorsque l'on regarde les costumes des personnages de la scène. Parmi les squelettes qui fauchent les vivants provisoires, certains sont affublés du bonnet des fous ou d'un masque de carnaval. Bruegel offre ainsi une vision satirique, la zone inférieure du tableau constituant une relecture du thème médiéval de la danse macabre [18, p. 232] : dans l'angle inférieur gauche du tableau, nous observons un roi qui tombe ; un musicien, en bas à droite, joue du luth assis sur les genoux de sa dame ; à côté de ce couple, des cartes à jouer sont éparpillées sur la table et par terre.

Comme ces exemples le suggèrent, chez Bruegel, la concision et le sens de l'expression théâtrale, propre aux scènes à personnages, correspondent aux sections des paysages. Le carnaval est représenté par la classe rurale en vision plongeante et de loin. L'environnement quotidien est peuplé par des figures selon un ordre pris sur le vif. Aucun des champs n'est traité de façon plus favorable que l'autre, Bruegel se situant en observateur distancié. Cependant, malgré les apparences de division, tout tend vers une unité, une totalité qui s'affirme parfois comme un renversement des lois de la nature.

Comment ce tableau oriente-t-il notre regard vers le fragment que nous avons juxtaposé au dessin d'Artaud ? (FIGURES 4 et 5) Le premier plan de la composition, que nous pouvons partager en deux, ne se trouve pas au centre géométrique de la toile, mais plus à gauche, il est formé par le triangle FGD, dont le côté droit est le prolongement de l'axe AD. Les personnages au parcours de cet axe s'agglomèrent dans un mouvement descendant, comme en abyme. Ce triangle correspond à la zone plus éclairée et moins dense en personnages. Notre regard est d'ailleurs attiré par cet espace. La hauteur de ce triangle partage la composition en deux champs complémentaires. La répétition des éléments et des couleurs dans les côtés gauche et droit apporte une symétrie.

L'action des chiens en train de manger un cadavre « frais » (à gauche) est en vis-à-vis de l'action du squelette en train de décapiter sa victime (à droite). Le squelette et le chien sont ainsi des éléments symétriques (la hauteur joue le rôle de miroir). Le squelette, positionné à genoux, fait un geste analogue à celui du chien : la mort par décapitation et la mort par homophagie sont associées par la symétrie.

Or ceci est en correspondance précise avec le dessin d'Artaud qui a aussi été nommé *Les Canines Cercueil* par l'artiste [29, p. 100]. Alors que Bruegel met



FIGURE 4. Voir figure 3.

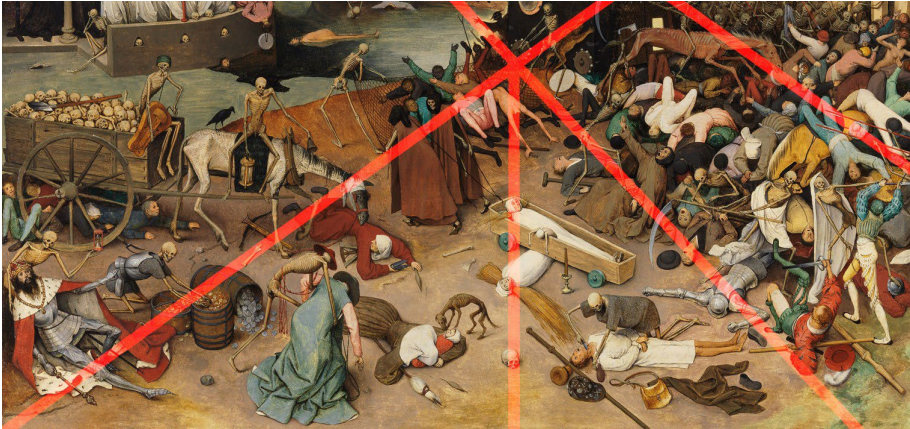


FIGURE 5. Voir figure 3.

en exergue une équivalence graphique entre le chien et le squelette, l'axe de la représentation passe par l'unique cercueil figuré, cercueil que l'on retrouve au cœur du dessin d'Artaud.

Les mouvements internes au tableau de Bruegel restituent, comme dans le théâtre, une contiguïté d'épisodes, et l'on peut dire que si la mobilité désigne la sortie de l'instant, la représentation nous y retient, au contraire. C'est ainsi que, dans la peinture de Bruegel, la perspective permet de fixer sur la toile un instant du monde. Elle immobilise le temps au profit d'un espace intellectuellement construit ; elle requiert corrélativement l'immobilité du peintre et du spectateur afin d'assimiler son contenu.

En observant *Dulle Griet*, Artaud avait écrit : « La vraie vie possède toutes les attitudes d'une innombrable immobilité. » Le poète admire la capacité du peintre à figer des personnages dans des gestes expressifs, et c'est dans ce même esprit qu'il a formulé la théorie d'une danse poétique, cherchant à renouveler la création théâtrale comme « poésie dans l'espace » grâce à des qualités picturales, où les signes exprimés sont conçus comme de « véritables hiéroglyphes » [12].

Barthes, dans *L'obvie et l'obtus*, a fait une analyse de la *représentation* en tant que structure commune au théâtre et à la peinture depuis la Renaissance, gouvernée par la géométrie. En s'appuyant sur les exemples du théâtre de Diderot et Brecht, ainsi que sur le cinéma d'Eisenstein, Barthes soutient que la représentation picturale résulte d'un « instant parfait » dans la durée du temps :

Pour raconter une histoire, le peintre ne dispose que d'un instant : celui qu'il va immobiliser sur la toile ; cet instant, il doit donc bien le choisir, lui assurant à l'avance le plus grand rendement de sens et de plaisir : nécessairement total,

cet instant sera artificiel (irréel : cet art n'est pas réaliste), ce sera un hiéroglyphe où se liront d'un seul regard (d'une seule saisie si nous passons au théâtre, au cinéma) le présent, le passé et l'avenir c'est-à-dire le sens historique du geste représenté [14, p. 89].

4. De la peinture au théâtre via la poésie et la folie

Entrons davantage dans la peinture de Bruegel en nous appuyant sur Baudelaire :

Les Flamands et les Hollandais ont, dès le principe, fait de très belles choses, d'un caractère vraiment spécial et indigène. Tout le monde connaît les anciennes et singulières productions de Bruegel le Drôle [...]. Qu'il y a là-dedans une certaine systématisation, un parti pris d'excentricité, une méthode dans le bizarre, cela n'est pas douteux. Mais il est bien certain aussi que cet étrange talent a une origine plus haute qu'une espèce de gageure artistique. Dans les tableaux fantastiques de Bruegel le Drôle se montre toute la puissance de l'hallucination. Quel artiste pourrait composer des œuvres aussi monstrueusement paradoxales [...] ? [15, p. 572-574].

Nous évoquons Baudelaire car c'est avec cette même émotion évoquée par le poète que Bruegel attirera, non seulement Artaud, mais aussi bon nombre d'artistes au XX^e siècle. Ceux-ci ont ravivé l'œuvre de Bruegel, en rendant sensibles ces aspects que Baudelaire a qualifiés de « puissance de l'hallucination ».

Artaud lui-même s'approprie les démons de Bruegel comme métaphore pour expliquer ses tourments personnels :

J'ai jour et nuit autour de moi une horde obscène de chacals récriminateurs, envouteurs, succubes et incubes masturbateurs de l'âme, qui sont, ces succubes et incubes, non les démons de Martin Schongauer ou de Bruegel le vieux [...] [9, p. 1266].

Baudelaire poursuit ses commentaires sur le peintre, restituant l'esprit à la fois lugubre et fantastique de cette œuvre :

Je ne puis le comprendre ni en déterminer positivement la raison ; mais souvent nous trouvons dans l'histoire, et même dans plus d'une partie moderne dans l'histoire, la preuve de l'immense puissance des contagions, de l'empoisonnement par l'atmosphère morale, et je ne puis m'empêcher de remarquer ([...] comme de prouver que Bruegel a pu voir le diable en personne) que cette prodigieuse floraison de monstruosité coïncide de la manière la plus singulière avec la fameuse et historique épidémie des sorciers [16, p. 436].

Le poète distingue deux types d'œuvre chez le peintre :

Les œuvres de Brueghel le Drôle peuvent se diviser en deux classes : l'une contient des allégories politiques presque indéchiffrables aujourd'hui ; c'est dans cette série qu'on trouve des maisons dont les fenêtres sont des yeux, des moulins dont les ailes sont des bras, et mille compositions effrayantes où la nature est incessamment transformée en logogriphe. A la seconde classe [...] qualifierait simplement de fantaisies et des *caprices*¹⁰ [15, p. 1024].

Baudelaire désigne aussi comme « Caprices » les figures monstrueuses de Goya. En usant de cette expression à propos de Bruegel, Baudelaire envisage peut-être une comparaison entre le peintre flamand et le peintre espagnol : on a voulu voir dans ce jugement esthétique une résonance de l'imagination entre Bruegel et Goya. Terme forgé par Baudelaire, les *caprices* regorgent, eux aussi, de figures monstrueuses, de sabbats de sorcières, et d'autres personnages grimaçants.

De même, Michel Foucault, dans *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, fait se côtoyer les noms de Bruegel, Bosch et Goya qui ont « incarné » dans leurs tableaux des figures de l'Apocalypse, de la bestialité, du chaos, et de la « déraison » :

D'un côté Bosch, Brueghel, Thierry Bouts, Dürer, et tout le silence des images. C'est dans l'espace de la pure vision que la folie déploie ses pouvoirs. Fantômes et menaces, pures apparences du rêve et destin secret du monde – la folie détient là une force primitive de révélation : révélation que l'onirique est réel, que la mince surface de l'illusion s'ouvre sur une profondeur irrécusable, et que le scintillement instantané de l'image laisse le monde en proie à des figures inquiétantes qui s'éternisent dans ses nuits [23, p. 45-46].

Cependant, à ces images, Foucault ajoute celles de Nietzsche, de Van Gogh et d'Artaud :

Ruse et nouveau triomphe de la folie, ce monde qui croit la mesurer, la justifier par la psychologie ; c'est devant elle qu'il doit se justifier, puisque dans son effort et ses débats, il se mesure à la démesure d'œuvres comme celle de Nietzsche, de Van Gogh, d'Artaud. Et rien en lui, surtout pas ce qu'il peut connaître de la folie, ne l'assure que ces œuvres le justifient [23, p. 663].

Foucault souligne l'actualité de ce parallèle lorsqu'il exprime l'intention profonde de son ouvrage :

Je crois qu'actuellement il y a un phénomène très important qui se passe depuis Nietzsche, depuis Raymond Roussel, depuis Van Gogh, depuis Artaud

10. Nous soulignons.

surtout, la folie est redevenue ou commence à redevenir ce qu'elle était aux XV^e et au XVI^e siècles, c'est-à-dire un phénomène de civilisation extraordinairement important. Et, de même que la folie avait été au XVI^e siècle, début du XVII^e siècle, chargée de porter en quelque sorte la vérité, de l'exprimer dramatiquement, eh bien il semble que maintenant la folie retrouve un petit peu de cette mission, et qu'après tout, une part de la vérité contemporaine, de la vérité de la culture contemporaine, a été proférée par des gens qui étaient à la limite de la folie ou qui faisaient de la folie l'expérience la plus profonde comme Roussel, Artaud [22].

Ceci est aussi l'une des idées fortes du théâtre d'Artaud : « et voici que le langage de la littérature se recompose, devient vivant ; et à côté de cela comme dans les toiles de certains vieux peintres les objets se mettent eux-mêmes à parler » [9, p. 578]. Chez Artaud, le sentiment qui ressort de la peinture maniériste peut être retrouvé à travers la plasticité théâtrale, suscitant une dynamique comparable à celle de l'œuvre de Bruegel ou de Goya :

[N']importe quelle mise en scène muette devrait avec son mouvement, ses personnages multiples, ses éclairages, ses décors, rivaliser avec ce qu'il y a de plus profond dans les peintures comme Les Filles de Loth de Lucas de Leyde, comme certains Sabbats de Goya, certaines Résurrections et Transfigurations du Greco, comme la Tentation de saint Antoine de Jérôme Bosch et l'inquiétante et mystérieuse Dulle Griet de Brueghel le Vieux où une lueur torrentielle et rouge, bien que localisée dans certaines parties de la toile, semble sourdre de tous les côtés, et par je ne sais quel procédé technique bloquer à un mètre de la toile l'œil médusé du spectateur. [...] C'est du théâtre muet mais qui parle beaucoup plus que s'il avait un langage pour s'exprimer. Toutes ces peintures sont à double sens [9, p. 579].

Pourquoi ces peintures dont parle Artaud sont-elles à double sens ? Quels sont les codes de cette représentation qui ont attiré l'attention d'Artaud jusqu'à être intégrées à son théâtre ? Où est le lieu physique du « théâtre muet » dans une peinture ? Pourquoi cette fascination chez Artaud pour la puissance de description de cet art et son insistance sur la capacité du peintre à « s'exprimer matériellement sur une scène » [9, p. 525] ? Comment la peinture, sans recours au verbal, peut-elle épuiser des réalités différentes sur une même surface et figer l'écoulement du temps, tout en figurant la dynamique d'une mise en scène ? Quel rapport précis avec le délire poétique déjà cher à Platon – la *mania* étant même le plus grand des biens [28] – et la folie vécue par l'homme Artaud ? Nous n'avons pu ici que tenter de mettre en exergue quelques dimensions des « énigmes visuelles » recueillie par le poète dans l'œuvre du Maître flamand sans prétendre en avoir sondé la profondeur.

Conclusion

En ravivant et transposant en tableaux de la vie quotidienne des thèmes anciens et sources de fascination, l'œuvre de Bruegel a exercé un attrait inégalé sur les poètes désireux de renouveler la tradition théâtrale occidentale. Artaud, recueillant cette capacité de l'art à cacher des emblèmes derrière les symboles visuels, les a introduits dans ses propres dessins. Les diverses figures qu'il éparpille sur la surface ne sont pas la négation de la perspective mais l'exagération de celle-ci par un univers flottant et hiéroglyphé. Ces « emblèmes » participent ainsi à la fusion des différentes traditions artistiques dans le même « spectacle », ouvrant à la re-création humaine de réalités intangibles.

Le Théâtre de la cruauté et *Le Triomphe de la Mort* soulignent et conjuguent les éléments dramatiques annoncés par ces titres – le Triomphe (procession), le Théâtre, la Mort, la Cruauté – éléments qui s'entrecroisent dans les imaginaires des deux artistes. Mais si la peinture communique à travers les images, c'est que la « génialité sensuelle¹¹ » du peintre, à travers « le silence des images » (selon les mots de Foucault), est susceptible de raviver les mystères les plus profonds des civilisations du passé, tels qu'ils infiltrent la vie quotidienne, pour en transmettre le flambeau à travers les âges, avant qu'ils ne soient recueillis par quelque étonnante filiation par dessus les siècles par d'autres artistes de génie et transmutés selon des figures toujours neuves par leur intuition créatrice.

Références

1. Amengual B. 1981. ¡Que viva Eisenstein! Lausanne : L'Âge d'homme.
2. Ariès P. 1983. *Images de l'homme devant la mort*. Paris : Seuil.
3. Ariès P. 1977. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*. Paris : Seuil.
4. Artaud A. 1934. *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*. Paris : Denoël & Steele.
5. Artaud A. 1936. La pintura francesa joven y la tradición. [La jeune peinture française et la tradition]. *El Nacional*, 17 juin 1936.
6. Artaud A. 1945/1956. *Le retour de la France aux principes sacrés*. In : Œuvres complètes, tome XV. Paris : Gallimard, 16-28.

11. Nous empruntons cette expression à Kierkegaard, même si celui-ci réservait l'expression de la génialité sensuelle au médium musical [25].

Remerciements. Je remercie Arnaud Plagnol pour sa relecture attentive de cet article et ses suggestions qui ont permis d'en améliorer la clarté.

7. Artaud A. 1970. Le visage humain. *L'Ephémère* 13.
8. Artaud A. 1974. Lettre à J. Dequeker. In : *Œuvres complètes, tome XI*. Paris : Gallimard.
9. Artaud A. 2004. *Œuvres* (E. Grossman éd.). Paris : Gallimard.
10. Artaud A. 2004. *Le Théâtre et son double. Pour en finir avec les chefs-d'œuvre*. In : *Œuvres* (E. Grossman éd.). Paris : Gallimard.
11. Artaud A. 2004. *Le Théâtre et son double. Quatrième lettre sur le langage*. In : *Œuvres* (E. Grossman éd.). Paris : Gallimard.
12. Artaud A. 2004 *Le Théâtre et son double. La mise en scène et la métaphysique*. In : *Œuvres* (E. Grossman éd.). Paris : Gallimard.
13. Artaud A. 2004. *50 dessins pour assassiner la magie* (E. Grossman éd.). Paris : Gallimard.
14. Barthes R. 1992. *L'Obvie et l'obtus*. Paris : Seuil.
15. Baudelaire C. 1976. *Œuvres complètes, II*. Paris : Gallimard.
16. Baudelaire C. 1868. *Curiosités esthétiques*. Paris : Michel Lévy Frères.
17. Brecht BC, Silberman M, Giles S, Kuhn T. 1964. *Brecht on Theatre : The Development of an aesthetic*. New York : Hill and Wang.
18. Darriulat J. 1993. *Métaphores du Regard. Essai sur la formation des images en Europe depuis Giotto*. Paris : Lagune.
19. Derrida D. 1997. Entretien avec Pierre Barbancey. *Regards* 27, 1er septembre 1997. (regards.fr/archives/archives-web/jacques-derrida-evoque-artaud, 627).
20. Dunand F. *Les Momies : un voyage dans l'éternité*. Paris : Gallimard.
21. Fumaroli M. 1976. A propos d'Antonin Artaud et de Sénèque. *Obliques* 10-11 : 69-77.
22. Foucault M. 1961. Entretien avec Nicole Brice, *France Culture* [radiodiffusion], 31 mai 1961.
23. Foucault M. 1961/1997. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard.
24. Gombrich E.H., Eribon D. 1991. L'Importance de la tradition. In : *Ce que l'image nous dit. Entretiens sur l'art et la science*. Paris : A. Biro.
25. Kierkegaard S. 1843/1984. Les étapes érotiques spontanées, ou l'érotisme musical. In : *Ou bien... Ou bien*. Paris : Gallimard, 39-105.
26. Mâle E. 1931. *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. Paris : Armand Colin.
27. Panofsky E. 2003. *Les Primitifs flamands*. Paris : Hazan.
28. Platon. ≈ 375 AEC/1966. *Phèdre* (trad. L. Robin). Paris : Les Belles Lettres.
29. Starobinski J. 1994. *Largesse*. Paris : Réunion des Musées Nationaux.
30. Thévenin P., Derrida J. 1986. *Antonin Artaud, dessins et portraits*. Paris : Gallimard.

