

LE THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ EN PEINTURE : ARTAUD DEVANT VAN GOGH

Wilfried SMEKENS

On peut partir de ceci : le centenaire de cette Faculté coïncide, du moins pour l'année, avec celui de Van Gogh. C'est un pur hasard, évidemment, mais du moment qu'en plus nous avons choisi de parler d'Artaud, ce hasard est devenu un concours de circonstances, que j'exploite et que je résume maintenant en vous proposant une lecture d'un texte d'Artaud qui rend, d'une façon éblouissante, hommage à Van Gogh.

Je vous en présente tout d'abord et dans leur continuité deux fragments, que j'essayerai d'analyser dans la suite. Voici le premier fragment :

C'est ainsi que le ton de la dernière toile peinte par van Gogh est, lui qui, d'autre part, n'a jamais dépassé la peinture, d'évoquer le timbre abrupt et barbare du drame élisabéthain le plus pathétique, passionnel et passionné.

C'est ce qui me frappe le plus dans van Gogh, le plus peintre de tous les peintres et qui, sans aller plus loin que ce qu'on appelle et qui est la peinture, sans sortir du tube, du pinceau, du cadrage du *motif* et de la toile pour recourir à l'anecdote, au récit, au drame, à l'action imagée, à la beauté intrinsèque du sujet ou de l'objet, est arrivé à passionner la nature et les objets de telle sorte que tel fabuleux conte d'Edgar Poe, d'Herman Melville, de Nathanaël Hawthorne, de Gérard de Nerval, d'Achim d'Arnim ou d'Hoffmann, n'en dit pas plus long sur le plan psychologique et dramatique que ses toiles de quatre sous, ses toiles presque toutes, d'ailleurs et comme par un fait exprès de médiocre dimension. (XIII, p. 28)(2),

et voici le fragment II :

Car Van Gogh aura bien été le plus vraiment peintre de tous les peintres, le seul qui n'ait pas voulu dépasser la peinture comme moyen strict de son oeuvre, et cadre strict de ses moyens.

Et le seul qui, d'autre part, absolument le seul, ait absolument dépassé la peinture, l'acte inerte de représenter la nature pour, dans cette représentation exclusive de la nature, faire jaillir une force tournante, un élément arraché en plein coeur.

Il a fait, sous la représentation, sourdre un air, et en elle enfermé un nerf, qui ne sont pas dans la nature, qui sont d'une nature et d'un air plus vrais, que l'air et le nerf de la nature vraie.

Je vois, à l'heure où j'écris ces lignes, le visage rouge sanglant du peintre venir à moi, dans une muraille de tournesols éventrés,
dans un formidable embrasement d'escarbilles d'hyacinthe opaque, et d'herbages de lapis-lazuli.

Tout cela, au milieu d'un bombardement comme météorique d'atomes qui se feraient voir grain à grain,
preuve que van Gogh a pensé ses toiles comme un peintre, certes, et uniquement comme un peintre, mais qui serait,
par le fait même,
un formidable musicien.

Organiste d'une tempête arrêtée et qui rit dans la nature limpide, pacifiée entre deux tourmentes, mais qui, comme van Gogh lui-même, cette nature, montre bien qu'elle est prête à lever le pied.

On peut, après l'avoir vue, tourner le dos à n'importe quelle toile peinte, elle n'a rien à nous dire de plus. L'orangeuse lumière de la peinture de van Gogh commence ses récitations sombres à l'heure même où on a cessé de la voir.

Rien que peintre, van Gogh, et pas plus, [...] (XIII, pp. 46-47)

Ces fragments sont, bien sûr, extraits de *Van Gogh, le suicidé de la société*, qu'Artaud écrit en 1947 sous la dictée de circonstances comparables peut-être à ce que le centenaire a pu offrir : une exposition et des commentaires pas forcément adéquats, commentaires qui en 1947 étaient surtout psychiatriques, mais auxquels je ne m'intéresserai pas davantage aujourd'hui.

Quant à l'exposition même, elle s'est tenue à l'Orangerie à Paris. Artaud a pu y voir des intérieurs bien connus comme "La chaise de Gauguin" ou "La chambre à coucher de Vincent à Arles". Il a pu y voir aussi ces autoportraits dont il dira que Van Gogh y a "ce regard à déshabiller l'âme" et aussi des paysages, dont le fameux "Champ de blés aux corbeaux", qui le fascinait particulièrement, peut-être parce qu'à l'entendre Van Gogh l'avait peint "avec, dans le ventre, le coup de fusil qui le tua" (XIII, p. 27).

Nous avons aussi suffisamment d'éléments pour nous représenter Artaud faisant une visite à l'exposition. Les photos les plus célèbres peut-être que nous

ayons de lui, les plus navrantes en tous cas datent de cette époque. Pour enrichir cette image, si vous voulez, on pourrait y ajouter les autoportraits dessinés de la même époque et même quelques photos d'avant les années d'internement, pour rappeler si c'était possible en l'espace d'un instant, le destin si dramatique et si particulier du visiteur.

Tout cela, tableaux et autoportraits de Van Gogh, autoportraits et photos d'Artaud, tout le montage de ces "tableaux d'une exposition" devrait nous conduire à ce "tableau" ou à cette "scène" fondamentale : "Artaud devant Van Gogh", — que je voudrais maintenant situer devant vous dans une perspective empruntée à l'histoire de l'esthétique. Je vous en propose donc une lecture un peu particulière, partielle en tous cas, mais qui présente l'attrait et le défi de parler d'Artaud selon la raison et même selon la raison philosophique. Je m'inspire ici principalement de Derrida(3), qui sera souvent présent, mais dans les coulisses, disons, de mon commentaire. Sur le devant de la scène j'appelle un personnage philosophique plus strict, à savoir Kant.

Effectivement, au bout de la perspective que je viens d'évoquer je verrais volontiers apparaître cette figure de la communication complète qui est employée par Kant dans la *Critique du Jugement*(4) pour justifier son classement des Beaux-arts.

Lorsqu'on veut se communiquer entièrement à son interlocuteur, d'après Kant, lorsqu'on veut lui communiquer non seulement ce qu'on pense mais encore ce qu'on ressent, on s'explique et on s'exprime par tous les moyens; et ces moyens, ce sont les genres d'expression, qui sont au nombre de trois : expression par la parole, expression par le geste et expression par l'intonation. Or ce classement des genres d'expression conduit tout naturellement à un classement des arts. On a ainsi les arts de la parole (éloquence et poésie), les arts du geste (ou arts plastiques) et les arts de l'intonation (par exemple la musique).

C'est donc cette figure de la communication complète, utilisant complètement l'expressivité du corps humain, que nous pourrions mettre à l'origine ou à l'horizon de la pensée d'Artaud. Sans doute, c'est une figure qui dans le texte kantien où elle apparaît ne présente que peu de relief. Ce n'est guère plus qu'un mannequin démonstratif. Pourtant, c'est la figuration, c'est la mise en scène d'une définition de l'oeuvre d'art qu'Artaud aurait pu reprendre. Cette définition pourrait s'énoncer ainsi, en trois étapes : premièrement, l'oeuvre d'art est une expression, deuxièmement, c'est une expression vivante, c'est-à-dire une

expression qui reste en contact avec son origine vivante et troisièmement c'est une expression qui se diversifie en plusieurs genres (parole, geste, intonation).

De ces trois étapes j'aborderai presque uniquement la troisième, celle qui concerne la diversité des genres d'expression et la diversité des genres artistiques; c'est elle naturellement qui explique la prédilection d'Artaud pour le théâtre. C'est dans cette optique que j'ai choisi les deux fragments de *Van Gogh le suicidé de la société* que j'ai déjà présentés, car ces fragments présentent à un degré de concentration élevé les thèmes sur lesquels je voudrais attirer votre attention.

Auparavant je voudrais quand même souligner assez vite à quel point les premières étapes de la définition, c'est-à-dire l'idée de l'oeuvre d'art comme expression vivante, domine également ici la thématique d'Artaud. Si vous voulez relire le début de *Van Gogh le suicidé de la société*, vous verrez là un ensemble d'images d'une rare violence, comparable au début de *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Or au centre de ces images vous trouverez le thème de l'expression vivante, expression vivante qui est interprétée ici littéralement comme expression ou expulsion de la vie, c'est-à-dire comme mise au monde, comme naissance, naissance qui de plus est mise en scène avec sa cause (la sexualité) et ses effets (les nouveaux-nés) et avec les agressions dont elle est l'objet. Car la société, incapable elle-même d'expression artistique, est pourtant toute prête à s'en repaître et elle se nourrit, de bon appétit, en mangeant de l'artiste, du moins tant que l'expression artistique reste spirituellement inoffensive, sinon elle n'hésitera pas à l'étouffer dans l'oeuf.

Cet ensemble d'images gagnerait évidemment à être étudié plus attentivement, en suivant toutes ses ramifications, mais c'est une recherche que, faute de temps, mettons, il me faut suspendre pour passer à la troisième étape de ce que j'ai proposé comme définition de l'art selon Artaud, l'étape qui pose donc la diversité des expressions et des arts et postule en même temps leur unité.

Du coup nous pouvons retourner à notre perspective historique et voir comment elle s'amplifie; car, vous le savez bien, le problème de la diversité et de la réunion des expressions artistiques a une longue histoire. Il se développe tout au long du 19^e siècle (et bien avant dans le 20^e) sous deux formes, parallèles, concernant l'oeuvre d'art total d'une part et les synesthésies d'autre part. L'essai que Baudelaire consacre en 1861 à Wagner(5) et dans lequel il cite son propre sonnet des *Correspondances* est un beau repère symbolique ou, pour

employer un terme baudelairien, un beau phare dans l'histoire de cette problématique.

En revanche, Kant n'est ici qu'un précurseur lointain et obscur, à peine visible. Sans doute il mentionne la possibilité d'oeuvres d'art composées, comme l'oratorio, l'opéra ou le théâtre, il reconnaît certes qu'il y faut beaucoup d'art, c'est-à-dire beaucoup de savoir-faire (ou de technique) mais il se demande avec scepticisme si on produit ainsi d'autant plus de beauté.(6) En somme sa position est ici toute classique et avant qu'on en arrive à la position romantique, baudelairienne ou wagnérienne la route sera encore longue. Mais elle est peut-être tout aussi longue, en partant de Wagner, dans l'autre sens, pour en arriver à Artaud, car si Wagner et Artaud partagent l'idéal d'un "art composé", disons, ils diffèrent en ce que Wagner partage aussi encore avec Kant l'idée d'une hiérarchie des arts, même si pour Wagner (comme pour la plupart des théoriciens de son époque(7)) l'art suprême est la musique et non plus la poésie comme c'était le cas pour Kant(8) et même, avant Kant, pour un musicien comme Gluck(9).

Dans cette perspective nous arrivons probablement à définir l'art selon Artaud avec une certaine profondeur si nous insistons sur ce rejet de toute hiérarchie. Le théâtre selon Artaud n'est-ce pas purement et simplement l'espace d'une rencontre entre tous les arts dont aucun ne dominerait les autres ? Refuser la tyrannie de la parole au théâtre, comme Artaud l'a si souvent fait, ce n'était pas, tout le monde le sait bien, privilégier un autre genre d'expression, c'était simplement privilégier l'espace scénique, c'est-à-dire le lieu de rencontre entre divers genres d'expression appelés à le remplir tout entier. Le théâtre selon Artaud, c'est la pluralisation, non la totalisation, de l'art dans l'espace scénique, espace scénique dont il dit en parlant du théâtre balinais qu'aucune portion ne peut en rester inutilisée (voir IV, p. 65); et pour cela, pour qu'il soit donc rempli tout entier il faut évidemment qu'il soit homogène, c'est-à-dire non-hiérarchisé.

Cette conception exclut la hiérarchie à un point tel que le théâtre lui-même n'y occupe pas une place hiérarchiquement privilégiée. C'est bien ce qu'il faut conclure lorsqu'on lit dans "La mise en scène et la métaphysique" :

"Je dis en tout cas que cette peinture est ce que le théâtre devrait être, s'il savait parler le langage qui lui appartient." (IV, p. 44)

Un art "simple", la peinture, pourrait donc servir de modèle à cet art composé ou complexe qu'est le théâtre ... Comment cela est-il possible ? Et si

cela est possible, n'avons-nous pas affaire non à une absence de hiérarchie, mais à une sorte de hiérarchie renversée, c'est-à-dire à une hiérarchie où la peinture serait bizarrement supérieur au théâtre, à qui elle pourrait donner des leçons ? Bien entendu, il faut faire intervenir ici la distinction entre l'empirique et l'idéal, mais d'autre part même un art "simple" comme la peinture est peut-être toujours déjà un peu composé. Je m'explique.

Lorsqu'Artaud affirme qu'en Occident l'idée de théâtre s'est dégradée, cela veut dire que l'idée du théâtre idéal, mettons, a quitté le théâtre empirique, mais cela veut dire aussi, d'autre part, que cette idée peut éventuellement — en germe ou dans son essence — se retrouver ailleurs, par exemple en peinture et, par exemple, dans ce tableau de Lucas de Leyde, "Loth et ses filles"(10), qui est présenté dans "La mise en scène et la métaphysique" comme, je répète, "ce que le théâtre devrait être, s'il savait parler le langage qui lui appartient".

Tout cela peut nous amener à formuler l'hypothèse que la peinture et chaque autre art particulier pourrait et devrait sans doute contenir l'idée ou, disons, une idée du théâtre; et le théâtre — réunion des arts — ne serait peut-être pas possible sans cela.

On admettra sans peine, je pense, que "Loth et ses filles" contient une certaine idée du théâtre. Ce tableau a même quelque chose de dramatique ou de théâtral au sens courant du terme. Il se compose, à la façon de la peinture primitive, d'une sorte de montage de "scènes" représentant Loth et ses filles sur le fond des épisodes marquants de leur histoire passée. Et ces scènes, y compris la scène principale au premier plan, contiennent, selon Artaud, des idées, exprimées de cette façon concrète, sensible et physique, disons, de cette façon idéographique qu'il recommande pour le théâtre, en dépit — ou à cause — du manque de clarté qui en résulte :

Prétendre que les idées qui se dégagent de ce tableau sont claires serait faux. Elles sont en tous cas d'une grandeur dont la peinture qui ne sait que peindre, c'est-à-dire toute la peinture de plusieurs siècles, nous a complètement déshabitués. (IV, p. 43)

L'art de "rendre" ces idées — ou de les mettre en scène —, on pourrait, comme je l'ai fait, l'appeler "idéographie". C'est un art du langage, en tous cas, puisqu'il doit comporter la distinction entre signifiant et signifié, expression et idée. De ce fait on pourrait le rattacher à la littérature, à une littérature philosophique plus particulièrement puisqu'Artaud appelle ces idées métaphysi-

ques. Eventuellement, pour éviter ce que le terme de littérature peut avoir de trop restreint, on pourrait proposer celui de "lettres" (donc, nous dirons non "les belles-lettres", mais "les lettres" en général).

Mais à côté des "lettres", Artaud signale en fait, discrètement mais clairement, la présence d'un autre art. Voici un passage du début de la "Mise en scène et la métaphysique" :

Son pathétique [...] est visible même de loin, il frappe l'esprit par une sorte d'harmonie visuelle foudroyante, je veux dire dont l'acuité agit tout entière et se rassemble dans un seul regard. Même avant d'avoir pu voir de quoi il s'agit, on sent qu'il se passe là quelque chose de grand, et l'*oreille*, dirait-on en est émue en même temps que l'oeil. (IV, p. 40; c'est moi qui souligne)

Et plus loin, il dit :

Il y a encore une idée sur le Devenir que les divers détails du paysage et la façon dont ils sont peints, dont leurs plans s'annihilent ou se correspondent, nous introduisent dans l'esprit absolument comme une *musique* le ferait. (IV, p. 44; c'est moi qui souligne)

Nous pouvons maintenant préciser comment Artaud a pu découvrir dans "Loth et ses filles" ce que j'ai appelé une "idée du théâtre". Ce tableau s'adresse à la fois à l'oeil, à l'oreille et à l'intelligence; il relève du théâtre parce que sur la scène de la peinture il accueille la musique et les lettres.

Il est temps d'en venir à Van Gogh et de voir si là aussi il y a moyen de découvrir une "idée du théâtre". A priori cela ne peut pas rater, semble-t-il, car au début de son texte Artaud précise en fait que la peinture de Van Gogh s'adresse à tous les sens. Il parle en effet d'

une peinture de van Gogh, - sortie au jour,
remise à même la vue,
l'ouïe, le tact,
l'arome,
sur les murs d'une exposition, - (IV, p. 26)

Pourtant cette peinture qui s'adresse donc à tous les sens n'a recours à aucune mise en scène narrative ou dramatique et n'est donc pas du tout ce qu'on

appellerait "théâtrale". Elle reste, en fait, purement descriptive et, en somme, elle appartient à ce qu'Artaud appelait, en 1931, dans le passage que j'ai lu tout à l'heure : "la peinture qui ne sait que peindre".

En un sens le texte de 1947 ne fait que le confirmer, avec beaucoup d'insistance. Voyez le premier des fragments que je vous ai déjà présentés :

Van Gogh ... n'a jamais dépassé la peinture

et le second :

Van Gogh ... le seul qui n'ait pas voulu dépasser la peinture.

On ne peut être plus clair. Ce qui est nouveau, pourtant, c'est qu'Artaud ajoute (dans le second fragment) :

Et le seul qui, d'autre part, absolument le seul, ait absolument dépassé la peinture, l'acte inerte de représenter la nature [...]

Le moins qu'on puisse dire c'est qu'au sujet de la peinture "pure" ("la peinture qui ne sait que peindre") Artaud entre 1931 et 1947 a dû changer d'avis. Maintenant, si la peinture est toujours dépassée ici, ce ne sera pas par la mise en scène d'un certain sujet, ce ne sera pas par la voie de ce qui est représenté, mais d'une façon plus intériorisée, en traversant en quelque sorte ce qui lui appartient en propre, en traversant son essence formelle, "sans sortir du tube, du pinceau, du cadrage du motif et de la toile", comme on le lit dans le premier fragment.

Cependant, le sens du dépassement n'a pas forcément changé. Nous pouvons toujours supposer qu'il s'effectue en direction du théâtre. C'est ce que le premier paragraphe du fragment suggère d'ailleurs, de même qu'un autre passage, qui suit de près la fin du second fragment et reprend le vocabulaire du dépassement :

Ça lui a pris un jour comme ça de se résoudre à ne pas dépasser le motif, mais, quand on a vu van Gogh, on ne peut plus croire qu'il y ait quelque chose de moins dépassable que le motif.

Le simple motif d'un bougeoir allumé sur un fauteuil de paille au châssis violacé en dit beaucoup plus sous la main de van Gogh que toute la série des tragédies grecques ou des drames de Cyril Tourneur, de Webster ou de Ford jusqu'ici d'ailleurs demeurés injoués. (XIII, p. 49)

C'est, en fait, à peu de chose près, la conclusion qu'Artaud avait formée après avoir vu le tableau de Lucas de Leyde. Une nouvelle fois la peinture pourrait donner des leçons au théâtre.

Seulement si l'idée ou l'essence du théâtre est présente chez Van Gogh, elle ne peut plus se manifester par des scènes ou des tableaux — au sens théâtral de ces termes — comme chez Lucas de Leyde. Le théâtre dans la peinture de van Gogh — peinture pure — ne peut résulter que d'une définition "épurée" du théâtre, c'est-à-dire qu'il ne peut se produire "purement" que comme la rencontre de la peinture avec d'autres arts. J'essayerai, en fait maintenant, de montrer que pour Artaud la peinture de van Gogh est le théâtre d'une rencontre avec la musique et les lettres.

Que la peinture implique la musique, cela Artaud l'affirme plusieurs fois très clairement. Le passage le plus explicite, vous le trouvez dans le fragment II :

[Je vois, à l'heure où j'écris ces lignes, le visage rouge sanglant du peintre venir à moi, dans une muraille de tournesols éventrés,

dans un formidable embrasement d'escarbilles d'hyacinthe opaque, et d'herbages de lapis-lazuli.

Tout cela, au milieu d'un bombardement comme météorique d'atomes qui se feraient voir grain à grain,]

preuve que van Gogh a pensé ses toiles comme un peintre, certes, et uniquement comme un peintre, mais qui serait,

par le fait même,

un formidable musicien. (XIII, pp. 46-47)

La formule est on ne peut plus précise, contraignante et, donc, paradoxale. C'est bien "par le fait même" d'être "peintre et uniquement peintre" que Van Gogh est un "formidable musicien". La peinture, la peinture pure doit donc contenir une formidable musique. Beaucoup d'autres passages donnent des indications dans ce sens. En voici un qui transforme le motif pictural en leitmotiv musical :

Non, il n'y a pas de fantômes dans les tableaux de Van Gogh, pas de drame, pas de sujet et je dirai même pas d'objet, car le motif lui-même qu'est-ce que c'est ?

Sinon quelque chose comme l'ombre de l'antique fer du motet d'une inénarrable musique antique, comme le leitmotiv d'un thème désespéré de son propre sujet. (XIII, pp. 43-44)

L'enchaînement "motif-motet-leitmotiv" établit l'équation "peinture = musique" de façon directe, sans faire intervenir le peintre (en tant que "formidable musicien"). C'est aussi le cas du début du fragment I que vous connaissez déjà. Vous y aurez remarqué de plus que l'équation "ton = timbre", termes musicaux, sert aussi de transition pour passer à la littérature ou comme nous disons donc aux "lettres" (représentée d'abord par le drame élisabéthain, puis par les contes d'Edgar Poe etc.) :

C'est ainsi que le ton de la dernière toile peinte par Van Gogh est, lui qui, d'autre part, n'a jamais dépassé la peinture, d'évoquer le timbre abrupt et barbare du drame élisabéthain le plus pathétique, passionnel et passionné.

L'évidence de cette association entre musique et peinture emprunte sans doute sa force à la synesthésie. Il faudrait se rappeler aussi, s'il fallait approfondir le sujet, que dans le système de Kant (11) les arts de l'intonation comprennent non seulement la musique mais aussi l'"art des couleurs" (qui est donc ainsi curieusement séparé de la peinture, classée parmi les arts du geste). Or c'est là qu'Artaud aurait dû classer l'art de Van Gogh, puisqu'il le situe loin de "la peinture linéaire pure", c'est-à-dire loin de la peinture dominée par le dessin (comme l'était, à son avis sans doute, celle de Lucas de Leyde).

La "peinture linéaire", d'autre part, aurait pu se rapprocher facilement de la littérature, sinon sur la base de son pouvoir narratif — comme chez Lucas de Leyde —, au moins sur la base de son pouvoir descriptif. En réalité, dans son texte sur Van Gogh le rapport établi par Artaud entre peinture et littérature est bien moins direct ou moins superficiel. Dans un sens, on le voit déjà lorsqu'il accorde au peintre seul le pouvoir de décrire — littérairement — ses propres tableaux. Après avoir cité deux pages de la correspondance de Van Gogh, où le peintre parle de plusieurs de ses tableaux, Artaud conclut :

Qu'il semble facile d'écrire ainsi.

Eh bien! essayez donc et dites-moi si, n'étant pas l'auteur d'une toile de van Gogh, vous pourriez la décrire aussi simplement, sèchement, objectivement, durablement, valablement, solidement, opaquement, massivement, authentiquement et miraculeusement que dans cette petite lettre de lui. (XIII, p. 42)

Van Gogh, "aussi grand écrivain que grand peintre" dit Artaud. Sans doute, cela ne signifie pas encore qu'il soit un grand écrivain dans sa peinture, mais seulement lorsqu'il écrit à propos de sa peinture.

Pourtant nous retrouvons les lettres dans la peinture de Van Gogh, mais à un niveau plus profond que "l'acte inerte de représenter la nature", comme Artaud aurait sans doute appelé la description. Van Gogh, d'après Artaud, ne décrit pas vraiment la nature, il la restitue comme si ses éléments étaient passés dans la peinture au bout du pinceau s'appliquant sur la toile. Les éléments de la nature, nous les avons rencontrés, dans le fragment II, sous le nom d'"atomes" et sous le signe de la musique. Dans le passage suivant ils se présentent comme des signes de l'écriture, disons comme des lettres.

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. (XIII, p. 42)

Ainsi Van Gogh restitue les lettres, les éléments du livre de la nature, que son pinceau réécrit sur la toile.

Ailleurs la référence à un instrument d'écriture comme le pinceau se combine avec le souffle pour figurer, d'une façon à la fois bizarre et émouvante — disons déjà "cruelle" —, la voie de l'expression que Van Gogh aurait perdue par la faute du docteur Gachet, qui lui interdisait, au dire d'Artaud

l'affre du clou tournant dans le gosier de l'unique passage,
avec quoi van Gogh, *tétanisé*,
van Gogh, en porte à faux sur le gouffre du souffle,
peignait. (XIII, pp. 32-33)

C'est ainsi, à ce niveau élémentaire, que l'expression par la peinture semble être une écriture et une parole. Jusqu'ici cette expression a été liée à l'acte de peindre, mais il arrive aussi que le tableau nous parle sans détour, sans l'intervention directe du peintre, comme dans le fragment II. On y lit, tout de suite après la métaphore musicale, et d'une façon qui insiste sur le fait que la communication est non-visuelle

On peut, après l'avoir vue, *tourner le dos* à n'importe quelle toile peinte, elle n'a rien à nous *dire* de plus. L'orageuse lumière de la peinture de van Gogh commence ses *ré citations* sombres à l'heure même où *on a cessé de la voir*. (c'est moi qui souligne)

Mais est-ce que ces lettres ou ces mots que l'on voit — ou que l'on entend — ainsi dans la peinture en tant que signifiants ont aussi un message à délivrer, une idée à exprimer ? Oui, évidemment. Sinon nous ne pourrions pas parler de lettres au sens d'art du langage. En général on pourrait dire que le message de la peinture de Van Gogh tel qu'Artaud l'entend, c'est l'énigme et même, le plus souvent, la vérité des objets, des motifs qu'elle représente.

Voici pour l'énigme :

le merveilleux est que ce peintre qui n'est rien que peintre est aussi de tous les peintres-nés celui qui fait le plus oublier que nous ayons affaire à de la peinture,

à de la peinture pour représenter le motif qu'il a distingué,

et qui fait venir devant nous, en avant de la toile fixe, l'énigme pure, la pure énigme de la fleur torturée, du paysage sabré, labouré et pressé de tous les côtés par son pinceau en ébriété. (XIII, p. 50)

Et voici, toujours en rapport avec le motif de la peinture pure et qui pourtant se dépasse elle-même, comment la toile livre la vérité de la nature :

ses tournesols d'or bronzé sont peints; ils sont peints comme des tournesols et rien de plus, mais pour comprendre un tournesol en nature, il faut maintenant en revenir à van Gogh, de même que pour comprendre un orage en nature,

un ciel orageux,

une plaine en nature,

on ne pourra plus ne pas en revenir à van Gogh.

(XIII, pp. 47-48)

"En revenir à Van Gogh", parfois c'est ce que fait Artaud littéralement. La figure du peintre traverse alors les représentations et se présente comme la vérité ultime de sa peinture. Je rappelle le début du second paragraphe du second fragment. Le visage du peintre y traverse les tournesols.

Je vois à l'heure où j'écris ces lignes, le visage rouge sanglant du peintre venir à moi, dans une muraille de tournesols éventrés,

dans un formidable embrasement d'escarbilles d'hyacinthe opaque, et d'herbages de lapis-lazuli.

Un pas de plus, et l'expression de Van Gogh dans ses autoportraits livrera la vérité de celui qui le regarde :

L'oeil de van Gogh est d'un grand génie, mais à la façon dont je le vois me disséquer moi-même du fond de la toile où il a surgi, ce n'est plus le génie d'un peintre que je sens en ce moment vivre en lui, mais celui d'un certain philosophe par moi jamais rencontré dans la vie.

Non, Socrate n'avait pas cet oeil, seul peut-être avant lui le malheureux Nietzsche eut ce regard à déshabiller l'âme, à délivrer le corps de l'âme, à mettre à nu le corps de l'homme, hors des subterfuges de l'esprit. (XIII, p. 59)

Ainsi, comme chez Lucas de Leyde, mais autrement et plus profondément que chez lui, nous retrouvons chez Van Gogh la musique et les lettres dans la peinture. Nous devrions maintenant faire un effort pour reconstituer comment fonctionne cet ensemble de peinture, de musique et de lettres, comment fonctionne le théâtre de la musique et des lettres dans la peinture.

Je dirais alors très schématiquement que c'est la dimension du sens, ce que nous avons appelé les lettres, qui donne sa profondeur, sa troisième dimension à la surface du tableau. Cette profondeur, qui est celle de l'axe signifiant/signifié, peut être remontée, retraversée par le sens. L'exemple type d'une telle remontée, c'est l'apparition de la figure de van Gogh, venue comme du fond de la toile. Or cette traversée fait exploser la peinture et c'est cette explosion, cette atomisation qui fait la musique. Je vous lis encore une fois un passage du second fragment, que vous devez déjà bien connaître, mais où vous pouvez distinguer maintenant les trois stades que je viens d'énumérer :

- 1) apparition du sens ("le visage rouge sanglant du peintre")
- 2) l'explosion de la peinture ("tournesols éventrés [...] grain à grain")
- 3) la musique ("un formidable musicien" "Organiste") :

Je vois, à l'heure où j'écris ces lignes, le visage rouge sanglant du peintre venir à moi, dans une muraille de tournesols éventrés,
dans un formidable embrasement d'escarbilles d'hyacinthe opaque, et d'herbages de lapis-lazuli.

Tout cela, au milieu d'un bombardement comme météorique d'atomes qui se feraient voir grain à grain,
preuve que van Gogh a pensé ses toiles comme un peintre, certes, et uniquement comme un peintre, mais qui serait,
par le fait même,
un formidable musicien.

Organiste d'un tempête arrêtée [...]

Mais l'explosion peut aussi se faire attendre, surtout si le sens qui doit en résulter n'est pas seulement l'apparition de la figure de Van Gogh, mais quelque chose de plus définitif, quelque chose comme une apocalypse — révélation et catastrophe — finale. Alors la musique au lieu d'exploser entretient une sorte de rythme d'attente, alternant débordement et apaisement, tel que celui qui est suggéré par la suite de ce passage :

Organiste d'une tempête arrêtée et qui rit dans la nature limpide, pacifiée entre deux tourmentes, mais qui, comme van Gogh lui-même, cette nature, montre bien qu'elle est prête à lever le pied.

la débandade ou l'apocalypse prédite comportant ici à la fois van Gogh et la nature.

Retournons à un langage un peu plus abstrait.

Je rappelle l'hypothèse : tout art contient une idée du théâtre, ou pour reprendre le langage d'Artaud : tout art est un double du théâtre et, on pourrait sans doute ajouter, le théâtre est le double de tout art.

Reste à se demander si ce théâtre doit forcément être un théâtre de la cruauté, ne peut-on imaginer un théâtre de la tendresse ou de la douceur chez Artaud ?

Les exemples que j'ai cités ont sans doute déjà répondu à cette question.

Mais pourquoi ? Pourquoi faut-il donc que le théâtre selon Artaud soit un "théâtre de la cruauté" ? Je vois pour l'instant deux réponses possibles à cette question. D'une part — et c'est une réponse selon la forme — l'absence de hiérarchie, dont nous sommes partis, équivaut presque tautologiquement à une anarchie, qu'Artaud invoque d'ailleurs assez souvent. D'autre part — réponse selon le fond, plutôt — la vérité semble trop profondément enterrée pour qu'elle puisse être exprimée sans effet explosif. Ces deux réponses ne s'excluent pas l'une l'autre, évidemment. Toutes deux conduisent à l'apocalypse.

Pour finir je dois évidemment laisser la parole à Artaud. Voici la fin du texte proprement dit (post-scriptum mis à part). C'est au fond une variante développée du passage que j'ai lu en dernier, mais c'est une variante sous forme d'avertissement, de mise en garde :

Méfiez-vous des beaux paysages de van Gogh, tourbillonnants et pacifiques,
convulsés et pacifiés.

C'est la santé entre deux reprises de la fièvre chaude qui va passer.

C'est la fièvre entre deux reprises d'une insurrection de bonne santé.

Un jour la peinture de van Gogh armée et de fièvre et de bonne santé,

reviendra pour jeter en l'air la poussière d'un monde en cage que son coeur ne pouvait plus supporter. (XIII, p. 54)

C'est un avertissement qu'aujourd'hui il faudrait peut-être afficher dans les grandes salles de vente.

NOTES :

- (1) Une feuille reproduisant ces deux passages avait été distribuée aux participants.
- (2) Les références de ce type renvoient à l'édition des *Oeuvres Complètes* d'Artaud parue chez Gallimard.
- (3) Voir surtout *Forcener le subjectile*, dans *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 55-108.
- (4) Voir E. Kant, *Kritik der Urteilskraft* § 51 : "Von der Einteilung der Schönen Künste".
- (5) Il s'agit de "Richard Wagner et Tannhäuser à Paris", qui sera repris dans *L'Art romantique*.
- (6) Voir *op. cit.*, § 52, "Von der Verbindung der Schönen Künste in einem und demselben Produkte".
- (7) On songe ici à Schopenhauer et à Nietzsche.
- (8) Voir *op. cit.* § 53, "Vergleichung der ästhetischen Werts der schönen Künste untereinander", qui commence ainsi : "Unter allen behauptet die Dichtkunst [...] den obersten Rang".
- (9) Songeons ici à l'épître dédicatoire d'*Alceste* (1768), où on pouvait lire : "Je pensai à restreindre la musique à son véritable office, qui est de servir la poésie [...]".
- (10) Notons ici en post-scriptum, que, depuis peu, ce tableau, qui se trouve au Louvre, n'est plus attribué à Lucas de Leyde mais à un peintre anonyme de la même époque; voir, par exemple, LACLOTTE (Michel) et CUZIN (Jean-Pierre), *Le Louvre. La peinture européenne*, Paris, Editions Scala, 1989, p. 188 et p. 197.
- (11) Voir *op. cit.*, § 51.